

Lumen

Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies
Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle

LUMEN

L'imitation comme entrave à l'innovation : le grand combat de Chabanon

Ghyslaine Guertin

Volume 26, 2007

Imitation et invention au siècle des Lumières
Imitation and Invention in the Eighteenth Century

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1012068ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1012068ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian Society for Eighteenth-Century Studies / Société canadienne d'étude
du dix-huitième siècle

ISSN

1209-3696 (print)

1927-8284 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guertin, G. (2007). L'imitation comme entrave à l'innovation : le grand combat de Chabanon. *Lumen*, 26, 191–203. <https://doi.org/10.7202/1012068ar>

12. L'imitation comme entrave à l'innovation : le grand combat de Chabanon

Sensibilisé à l'enseignement de D'Alembert sur le rôle de la philosophie dans la recherche de la nature de chaque art et des causes du plaisir qu'il suscite, Chabanon se propose d'examiner de près les contraintes dogmatiques et les connaissances naïves qui entourent la musique¹. Son esprit cartésien le conduit à décortiquer son objet pour mieux l'observer dans toutes ses parties et à comprendre par la suite sa complexité par le biais de l'analyse. Sa démarche est intimement liée à l'expérience précieuse qu'il possède de la musique à la fois comme compositeur et comme violoniste ; de même prévoit-il se fonder sur le témoignage de ses sens.

Son principal combat vise un principe qui lui est familier. Il a été, en effet, étonné plus d'une fois à la vue de la «Belle Nature» représentée dans l'esthétique des jardins à la française. Il a aussi lui-même réalisé, en tant que poète et traducteur des Grecs, des imitations en vers, notamment des *Idylles* de Théocrite². Sa pratique littéraire ne saurait

-
- 1 Né à Limonade (Saint-Domingue) en 1730, Michel-Paul-Guy de Chabanon meurt à Paris en 1792 après avoir acquis sa formation littéraire et musicale dans la métropole et y avoir fait carrière en tant que poète tragique et satirique, violoniste, compositeur et musicographe. Après avoir été membre dès 1760 de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, il est reçu en 1780 à l'Académie française pour ses talents de poète et de traducteur des Grecs. Son combat à propos de l'imitation de la nature en musique fait l'objet de ses deux traités d'esthétique : *Observations sur la musique et principalement sur la Métaphysique de l'Art*, Paris, 1779 [Genève, Slatkine Reprints, 1969] ; *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, 1785 [Genève, Slatkine Reprints, 1969]. Nous comptons nous référer à ce dernier texte, qui offre l'avantage de contenir, en première partie, le traité de 1779.
 - 2 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *Idylles de Théocrite, traduites en prose avec quelques imitations en vers de cet auteur, précédées d'un essai sur les poètes bucoliques*, Paris, Pissot, 1777.

cependant lui faire oublier les limites de l'imitation lorsqu'il s'agit de l'appliquer en musique.

Si Aristote n'a jamais douté de son efficacité en la recommandant pour tous les arts indistinctement, Chabanon, quant à lui, se demande si «cet Art [la musique] est moins que les autres un Art d'imitation³». L'audacieux esthéticien de la musique remet en cause le principe fondateur d'un savoir musical déjà établi, au profit d'un autre qu'il perçoit comme plus pertinent. Il se penche sur la spécificité de l'art des sons en insistant sur l'autonomie de son langage et le potentiel infini de sa signification. Il met en place les conditions essentielles à une créativité ouverte à une pluralité d'interprétations, tant sur le plan de la production que de la réception de l'œuvre. Il convient de parcourir, en première partie, les grandes lignes de cette pensée contestataire qui remet en question le caractère dogmatique de l'imitation en lui opposant une explication interne du système musical. Cette reconstruction du savoir n'est pas sans conséquence puisqu'elle contribue, on le verra dans la seconde partie, au développement d'une nouvelle conception de l'opéra.

1. Les conditions essentielles à l'évolution et au progrès en musique «...cet Art est moins que les autres un Art d'imitation⁴»

D'entrée de jeu, il semble évident que la musique, par sa nature temporelle et fugitive, ne puisse imiter ni les choses, ni les hommes, ni les situations comme le font les arts de l'espace. D'Alembert n'a d'ailleurs pas hésité à situer l'art des sons au dernier rang de son échelle comparative des beaux-arts, en accordant les premières places à la peinture et à la sculpture à cause de la qualité de leurs imitations, où l'exigence de vérité est réellement perceptible⁵. Il en va donc tout autrement pour la musique fondée, selon Chabanon, sur les plaisirs de l'oreille et de l'âme plutôt que sur ceux de l'œil et de l'esprit. Distinction convaincante venant de la part de celui qui connaît les deux modes de percep-

3 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même [...]*, op. cit., p. 49.

4 *Id.*

5 Jean le Rond D'Alembert, «Discours préliminaire à l'Encyclopédie», dans Diderot et D'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres*, Paris, édition en fac-similé, Stuttgart Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1966, p. 13.

tion : d'une part, comme contemplateur de la nature et, d'autre part, en tant que musicien et poète.

En effet, Chabanon comprend parfaitement les fondements de l'imitation de la nature qu'il a observée dans le paysage des jardins à la française. Il admire les connaissances, tant techniques que scientifiques, par lesquelles on parvient à reconstruire la nature, à la décomposer, à la travailler et à la cultiver, en l'imitant dans sa vérité même, en vue de charmer l'œil et d'étonner l'esprit :

J'admire ce talent d'embellir la Nature,
De l'offrir à nos yeux sous un jour plus parfait,

De faire, à force d'art, de soins et de culture,
Ce que seule et sans art elle n'eut jamais fait,
Car en deux mots, voilà tout le secret⁶.

Or, Chabanon a pu aussi expérimenter cette exigence de vérité, en tant que poète et traducteur des Grecs, dans son travail d'imitation en vers des *Idylles* de Théocrite⁷. Il semble cependant, selon l'analyse critique d'un connaisseur⁸, qu'il ait raté l'effet de mimésis que poursuivait Théocrite dans sa description d'un «vase», en insistant notamment sur la ressemblance de la figure décorative avec une figure réelle pour qu'elle «semble vraie». Chabanon aurait omis les obligations que requiert la «concrétude de l'objet» pour s'intéresser davantage à l'expression inscrite dans les «saynètes» du vase. Ce choix peut certes s'expliquer par son admiration pour le talent de Théocrite, qui excelle dans l'expression des passions et dont l'œuvre est comparable, selon lui, à une «musique attendrissante⁹». Sa double expérience comme poète et comme musicien le conduit à valoriser cette fonction d'expression plutôt que celle d'imitation déterminée par des règles *a priori*. Son point de vue est fondé sur le retour aux sources de la pensée aristotélicienne

6 Michel-Paul-Guy de Chabanon, «Épître sur la manie des jardins anglais», dans *Ceuvres de théâtre et autres poésies*, Paris, Pissot-Quai des Augustins, 1788, p. 323.

7 Voir n. 2.

8 Isabelle Paar, «La description du vase dans la première idylle de Théocrite et son imitation au XVIII^e siècle par M.-P.-G. de Chabanon», *Les Lettres Romanes*, 43, 1989, 297-302.

9 Michel-Paul-Guy de Chabanon, «Essai sur les poètes bucoliques», dans *Idylles de Théocrite*, *op. cit.*, 24-28.

à l'occasion de la traduction et de l'analyse qu'il effectue des *Problèmes d'Aristote concernant la musique*¹⁰.

Dans son *Troisième Mémoire*¹¹, Chabanon s'intéresse plus particulièrement à l'affirmation d'Aristote suivant laquelle «Les chants sont encore plus asservis à l'imitation, que les paroles¹²». Chabanon ne doute pas que la signification des mots soit toujours plus déterminée que celle des sons. Si la parole rend avec justesse l'idée de tous les objets de son discours, la musique, quant à elle, ne vise aucune signification précise des objets qu'elle tend à exprimer. Par ailleurs, elle parvient mieux que la parole à exprimer toutes les propriétés des sons. Chabanon utilise l'exemple suivant pour le démontrer : «Si je dis, *la mer s'agite ; le vent s'élève*¹³», les mots expriment des idées claires sans peindre toutefois ni la mer ni le vent. Mais «si je dis du vent, *qu'il siffle, souffle*», les mots retentissant pour signifier l'idée du vent produisent un effet d'imitation perceptible à l'oreille¹⁴. Il croit, en définitive, que les flûtes, au temps des Grecs, pouvaient peindre un tel effet, encore mieux que les mots. Il en vient à distinguer nettement la musique et la parole en ces termes : la première «est uniquement l'art des sons», l'autre «est l'art des idées, plus encore que des sons¹⁵». Pourquoi alors faudrait-il obliger l'art des sons à être ce qu'il n'est pas en lui imposant la fonction d'imiter tantôt la nature, tantôt le langage ?

En se référant à Morellet¹⁶ et Boyé¹⁷, Chabanon affirme à son tour les faiblesses et les imperfections de la musique – notamment pittoresque – forcée à imiter pour plaire à l'esprit de l'auditeur cherchant à comprendre le sens précis de ce qu'il écoute : «Dites au musicien de peindre

10 Sa traduction a donné lieu à trois *Mémoires*, lus et imprimés à l'Académie Royale des Inscriptions et des Belles-lettres, en 1778, 1779 et 1780.

11 Lu le 5 mars 1780, imprimé dans *Histoire de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres avec les Mémoires de Littérature tirés des registres de cette Académie depuis M.DCC.LXXX, jusques y compris l'année M. LXXXIV*, tome quarante-sixième, Paris, Imprimerie nationale du Louvre, 326-342.

12 *Ibid.*, p. 335.

13 *Id.*

14 *Id.*

15 *Ibid.*, p. 336.

16 André Morellet, «De l'expression en musique», *Mercur de France*, novembre 1771 ; réimpression : Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 358.

17 Boyé, *L'expression musicale mise au rang des chimères* (1779), dans L.F.H Lefèvre, *Bévue, erreurs et méprises de différents auteurs célèbres en matières musicales*, 1789 ; réimpression : Genève, Minkoff Reprint, 1973, 3-47.

la lumière prise abstractivement, il confessera l'impuissance de son Art. Dites-lui de peindre le lever du jour ; [...] que peint-il en effet ? non pas le jour et la nuit, mais un contraste seulement et un contraste quelconque [...]»¹⁸. Pourquoi vouloir octroyer à l'art des sons cette fonction picturale qui appartient en propre aux arts visuels ? Ne vaudrait-il pas mieux que la musique se réfère, dans ses imitations, à ce qui chante dans la nature comme elle le fait avec les oiseaux ? Dans ce cas, les effets obtenus en imitant le chant par le chant sont jugés sans originalité.

La fonction réservée à l'imitation ne doit pas non plus être confondue avec celle de l'expression : l'une consiste à «peindre les effets soumis aux sens», l'autre cherche à «peindre les sentiments»¹⁹. Chabanon reconnaît que la musique possède ses propres *caractères* par le biais desquels elle peut chanter. De fait, la mélodie peut être ressentie comme «tendre», «gracieuse», «gaie», «vive», «forte et bruyante»²⁰, mais il s'agit toujours d'une sensation vague ou d'un sentiment indéterminé. Contrairement à l'opinion répandue, ces mêmes effets sur l'auditeur ne sont pas contenus dans la musique mais suscités par ses *caractères*. Chabanon trace ainsi les limites de l'imitation en se référant à la nature même de l'art des sons – un art autonome, avec sa propre signification interne et formelle, organisé comme un discours avec «ses phrases qui commencent, se suspendent et se terminent»²¹. Les signes de ce discours renvoient essentiellement aux sons mélodiques qu'il désigne comme étant le *chant* même. La mélodie, composante formelle de l'œuvre musicale, est déclarée «souveraine de la Musique, même considérée du côté de l'harmonie»²². Or ce *chant* n'a pas besoin de se soumettre à la parole ou à la prononciation des mots pour mieux «dire» les émotions et les sentiments. Vivement le théâtre, avec les effets du poème et le jeu des acteurs, pour accéder de manière exemplaire à ce mode de significations.

La démarche de Chabanon revêt un caractère de nouveauté dans la littérature esthétique de son époque par la prise en charge de cette dimension intrinsèque de l'objet musical afin de mieux comprendre ce qui se passe du côté de la réception. Elle conduit à l'acceptation de la musique dite «pure» ou instrumentale, une musique qui n'a pas besoin

18 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même*, op. cit., p. 61.

19 *Ibid.*, p. 70.

20 *Ibid.*, p. 145.

21 *Ibid.*, p. 166.

22 *Ibid.*, p. 191.

de référents externes pour signifier, une musique inouïe, ineffable et ouverte à une infinité d'interprétations.

La signification indéterminée de la musique et son potentiel expressif

En s'appuyant sur la signification interne du langage des sons, Chabanon explique le matériel formel utilisé par les compositeurs pour faire chanter la mélodie et la revêtir d'un style spécifique. Ses effets sont intimement reliés tantôt aux «modes mineur ou majeur», aux «sons aigus ou graves», aux «mouvements rapides ou lents», aux «sons liés ou détachés» ou encore à la «brève piquée» et la «longue pointée²³». La musique instrumentale accomplit ainsi le rôle d'interprète des passions. Si elle suscite et provoque chez l'auditeur, par les moyens naturels qui la définissent et surtout par la mélodie, des sensations vagues et indéterminées assimilées à nos sentiments, elle ne les contient cependant pas en elle-même. L'art du compositeur consiste à produire de tels effets et, surtout, à «flatter» l'oreille. À la manière de Boyé, la pensée sensualiste de Chabanon revendique le plaisir physique suscité par la musique plutôt que «le sourire de l'esprit» : «Peindre n'est que le second de ses devoirs ; chanter est le premier [...]»²⁴.

Violoniste au *Concert des Amateurs*²⁵ et au *Concert Spirituel*²⁶, Chabanon est sensibilisé à une diversité de genres et de styles musicaux. Il côtoie les œuvres nouvelles des compositeurs nationaux et étrangers en provenance de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Italie, ainsi que de nombreux virtuoses connus et inconnus. Tout ce milieu du concert contribue à susciter chez lui, à la fois comme compositeur, exécutant et auditeur, des émotions aussi fortes que «l'enivrement» et «le délire²⁷». Le plaisir des sens l'emporte sur celui de la raison : «J'aime les sons mé-

23 *Ibid.*, p. 106-109.

24 *Ibid.*, p. 62.

25 Le compositeur François-Joseph Gossec (1734-1829) en assure la direction de 1769 à 1773 ; il y fait entendre ses propres symphonies et expose les principes théoriques qui en sont à l'origine. Chabanon intervient comme violoniste et accompagne le chevalier de Saint-Georges qui remplace Gossec à la direction.

26 Chabanon fréquente le *Concert Spirituel* et, en 1775, il fait entendre un oratorio, *La Nativité*, dont il avait écrit les paroles en 1759 ; Gossec est l'auteur de la partition.

27 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même [...]*, op. cit., p. 34.

lodies, qui, sans le secours des mots, disent tout ce que les mots leur feraient signifier plus clairement²⁸». Chabanon apprend en définitive, tout au long de son expérience, que la musique «chante» sur le violon, que les instruments chantent comme la voix.

On assiste par conséquent, dans cette théorie esthétique, à une complète acceptation de la musique instrumentale, si longtemps rejetée à cause de son caractère abstrait et de son non-sens comme *musique-musique*. L'instrument peut certes renforcer l'expression des paroles, mais la musique n'a pas besoin du langage des mots pour signifier. Pourquoi faudrait-il encore l'obliger à être elle-même imitative, lorsqu'elle n'accompagne pas le langage et se présente comme elle est, c'est-à-dire comme un art des sons ? Serait-ce alors les auditeurs à l'oreille déficiente, ou encore sans connaissance musicale, qui rechercheraient dans cette fonction imitative le plaisir de l'esprit avant celui des sens ? Pourtant, cette langue propre à la musique est naturelle. Elle plaît autant aux animaux qu'aux hommes par ses chants, et ce, sans imitation : «Tout ce que nous avons établi jusqu'à présent, tend à considérer la Musique comme une langue universelle, dont les effets ne sont pas fondés sur quelques conventions particulières, mais émanent directement de l'organisation humaine, et de celle de plusieurs animaux²⁹».

Cette considération du caractère universel de la musique constitue une condition nécessaire pour qu'elle puisse évoluer et circuler en toute liberté.

La musique est une langue naturelle et universelle

Contrairement aux idées entretenues dans les querelles de goût³⁰, le langage de la musique ne saurait être valorisé dans les rapports qu'il entretiendrait avec les différentes langues nationales. À l'opposé de Rousseau, Chabanon affirme que le langage de la musique n'est pas celui d'une nation ; il est métissé, cosmopolite, européen. Il refuse ainsi de s'engager dans des disputes inutiles qui le conduiraient à défendre la langue française (sa propre langue) comme la plus musicale de toutes, et à octroyer, en définitive, la palme du génie à une langue plutôt qu'à

28 *Ibid.*, p. 303.

29 *Ibid.*, p. 98.

30 Nous faisons ici référence à la querelle des Bouffons et à celle des Gluckistes et des Piccinnistes qui, en associant étroitement musique et langue, ont eu la musique italienne comme principale adversaire.

une autre. Mieux vaut se tourner vers l'utilisateur de la langue pour y constater des traces de talent et de génie : «elles [les langues] sont ce que sont les esprits qui s'en servent³¹». La musique qui dérive des lois universelles de la nature est, quant à elle, «une pour tous les peuples de la terre. Passez de Rome à Londres, de Londres à Madrid, vous aurez vu des mœurs et des préjugés différents, vous n'aurez entendu qu'une musique³²». Aussi fait-il sien le point de vue de l'abbé d'Olivet, qui affirme : «On peut envoyer un opéra en Canada. Il sera chanté à Québec comme à Paris ; on ne saurait envoyer une phrase de conversation à Montpellier, à Bordeaux et faire qu'elle y soit prononcée comme dans la Capitale³³».

La capacité expressive de la musique est par conséquent sans limites. Si elle subit d'un peuple à un autre des modifications de style dans son exécution et son interprétation, son unité n'en est point altérée. Elle demeure un langage parfaitement autonome et sa valeur réside dans le *génie* du compositeur qui la crée, et dans celui de l'exécutant qui la recrée. Rameau est admiré non pas tant pour son principe de l'harmonie mais, selon Chabanon, pour la richesse de ses mélodies instrumentales³⁴. Un même sentiment l'habite envers Gluck et son esprit européen, fondement de la diversité de son art³⁵.

Le *génie* qui ne connaît ni lois, ni règles *a priori* susceptibles de brider la créativité constitue, en somme, la principale source du progrès en musique. En proposant cette faculté d'invention et de plaisir et en rompant avec les normes de la tradition, la pensée esthétique de Chabanon anticipe le romantisme : «Sans l'instinct du Génie, en copier les procédés, ce n'est pas imiter, c'est contrefaire³⁶». Il se distingue encore de ses contemporains pour avoir pris en considération la dimension intrinsèque de l'objet musical afin de mieux cerner les stratégies créatrices, tant du côté de sa production que de sa réception. Instrument de

31 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même [...]*, op. cit., p. 413.

32 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *Mémoires sur les problèmes d'Aristote concernant la musique*, op. cit., p. 287.

33 Cité par Chabanon, *Id.*

34 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *Éloge de M. Rameau*, Paris, De l'imprimerie de M. Lambert, 1764, p. 42.

35 «Lettre de M. le Chevalier Gluck, sur la musique» (à Jacques Lacombe), imprimée en février 1773, *Mercur de France*, p. 184.

36 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même [...]*, op. cit., p. 387.

plaisir et de bonheur, au Concert comme à l'opéra, la musique devient un lieu de rassemblement pour une humanité en quête de paix et de concorde.

Comment concevoir cependant cette autonomie rendue à la musique avec l'art du poète tragique ? En d'autres termes, comment musicien et poète parviendront-ils à s'entendre dans le travail de collaboration que suppose la création d'un opéra ? Ne sont-ils pas plutôt voués à la discorde ?

*Je voudrais, secondé de mon expérience
Entre deux arts rivaux fonder une alliance
Marier Melpomène à la Muse des chants,
Et d'un nœud de concorde enchaîner leurs talens.
Muses ! favorisez cette grande entreprise³⁷.*

2. Les conséquences de la pensée innovatrice de Chabanon à l'Opéra

Après avoir fait état de sa passion pour le concert, Chabanon avoue son attachement pour le théâtre. Il connaît sa magie et ses effets. Il doit ses principales années d'apprentissage en tant que poète tragique à Voltaire, et c'est avec Gossec qu'il expérimente ce que devrait être la collaboration étroite entre poète et musicien tragiques, avec notamment l'écriture du livret pour *Sabinus*. En 1773, il précise à son ami Hennin³⁸ qu'il est en effet l'auteur des paroles, alors que la musique est signée Gossec.

Cet opéra appartient au genre proprement musical et se voit classé dans la catégorie de l'opéra-ballet. Gossec y présente, pour la première fois, une grande diversité d'instruments : trombones, clarinettes, cors, violons et contrebasses, et la mélodie demeure pour lui une préoccupation constante. Œuvre patriotique, on y célèbre la France en présence des peuples étrangers. Le spectacle, au caractère exotique, utilise plusieurs moyens expressifs offerts tant au plaisir de l'œil que de l'oreille : décors, costumes colorés représentant les caractères nationaux, danses (chorégraphie de Vestris) et quadrille de toutes les nations de l'Europe

37 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *Sur le sort de la poésie en ce siècle philosophe*, 1764 ; réimpression : Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 15.

38 «Lettre de Chabanon à Michel Hennin», à Genève, le 13 juin 1773. *Sabinus* est représenté à Versailles le 4 décembre 1773 et à l'Opéra le 22 février 1774.

(Italiens, Espagnols, Anglais, Saxons, Français et Françaises) attirées aux fêtes de la France.

Chabanon apprend, à l'occasion de cette création, les rapports de parenté existant entre un poète et un musicien dans la réalisation d'un opéra : « Nous travaillons ensemble pour valoir mieux l'un par l'autre³⁹ ». Il conçoit musique et poésie comme « des sœurs et non filles l'une de l'autre⁴⁰ ». Il persiste à les définir en fonction de l'objectif commun qui les réunit : émouvoir. Mais comment ces deux sœurs, avec leurs traits distinctifs, peuvent-elles s'entendre ?

Du côté du compositeur, il importe de bien cerner, dès le départ, sa principale tâche, qui consiste à concevoir de beaux chants, c'est-à-dire à écrire de belles mélodies pour le plaisir de l'oreille. Cependant, il lui faut aussi penser en homme de théâtre, et ne jamais perdre de vue et le spectacle et l'action. Il doit s'adapter aux situations présentées, et s'appliquer à exprimer les sons avec diverses nuances, leur donner vie par des mouvements lents ou rapides, et s'unir à l'acteur en le respectant dans son art de la déclamation. Le rôle de l'orchestre est primordial : « il fait parler cent voix, puissantes par leur diversité, puissantes par leur réunion » et dit « aux oreilles musiciennes tout ce que la situation doit leur faire entendre [...] »⁴¹.

Faut-il aussi rappeler l'importance que Chabanon accorde au concept de *caractères*, par le biais desquels la musique devient un art d'imitation tout à fait justifié, à la condition que ses moyens soient bien adaptés aux illusions du théâtre ? Le résultat peut s'avérer d'autant plus puissant lorsqu'à cette imitation s'adjoignent le geste, le regard et le jeu de l'acteur. La musique s'entend merveilleusement avec la danse, « le geste de la musique » ; toutes deux, affirme Chabanon, « disent la même chose, l'une à l'oreille, l'autre aux yeux⁴² ». Elles expriment quelque chose de vague, une sensation, que seul le travail de l'esprit peut décoder en y associant « une situation ou des mots analogues⁴³ ». Le rôle du compositeur est de sentir avant tout le caractère passionné qu'il doit donner à la scène et aucune règle fixe ne doit brimer son expression.

39 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même [...]*, op. cit., p. 288.

40 *Ibid.*, p. 229.

41 *Ibid.*, p. 300.

42 *Ibid.*, p. 128.

43 *Ibid.*, p. 129.

Par ailleurs, le compositeur peut apprendre de son poète à raisonner et à déclamer le texte pour mieux cerner les différents caractères qu'il devra exprimer et renforcer par son art. Mais ses interventions ne sauraient s'effectuer sur la base d'une soumission. La musique n'est surtout pas subordonnée au texte ; elle demeure, même sur scène, souveraine. Chabanon s'oppose ainsi aux esthéticiens de son époque (Diderot, D'Alembert, Chastellux) qui, tour à tour, affirment à l'inverse la suprématie du texte sur la musique, et par conséquent le rôle capital du poète auquel le compositeur doit obéissance.

Mais dans ce «pacte d'union» rassemblant les deux créateurs, quelle doit être l'attitude du poète envers le compositeur ? Le principe de base repose, selon Chabanon, sur une évidence : «Un opéra ne vit qu'à moitié quand il sort du cerveau du poète⁴⁴». Sa première démarche est de prêter attention, avec toute sa sensibilité, aux beautés de la musique et de deviner ses besoins. Il doit être capable de «sacrifices» pour modifier, si nécessaire, ses idées ou ses vers. Sa fonction n'est pas de «peindre» un tableau, mais d'exprimer des sensations qui invitent le musicien à les renforcer.

Il doit respecter la musique qui ne doit jamais être confondue avec la parole ; il ne saurait la forcer à être ce qu'elle n'est pas. Le récitatif exige une attention particulière pour qu'il ne soit plus considéré comme un épisode «lourd» et «ennuyeux». Chabanon le souhaite d'ailleurs «vagabond», empruntant une «marche inégale et brisée», et l'envisage comme «le discours libre de la musique», «touchant» et «passionné⁴⁵». Celui qui parle en chantant doit être «dans l'ivresse», «et hors de lui-même⁴⁶».

Si chaque langue obéit aux talents de celui qui l'utilise (une conviction bien présente chez Chabanon) il reste donc au poète la tâche d'écrire de «bons poèmes» et de mettre en lumière, par son art, les qualités de la langue française. Connaissant parfaitement bien ses ressources, Chabanon a toujours pensé qu'elle se prêtait aux procédés de la musique. Aussi n'a-t-il jamais douté que l'opéra français puisse se doter d'une réputation aussi grande que celle acquise par la scène française sur tous les théâtres de l'Europe.

Au moment où paraît son traité de 1785, l'invention de l'opéra, vaste ensemble composé d'action, de vers, de chant, de symphonie, de danse et de spectacle, en est justifiée. L'opéra sait désormais comment se dis-

44 *Ibid.*, p. 302.

45 *Ibid.*, p. 247.

46 *Ibid.*, p. 233.

tinguer du théâtre en visant un même résultat : la représentation de la vie avec tout ce qu'elle comporte d'émotions et de passions. Mais la période pendant laquelle intervient Chabanon n'en demeure pas moins expérimentale ; le grand art fait encore l'objet de nombreuses réticences et on persiste à le considérer comme un signe de corruption du goût. La pensée de Chabanon aura sans doute contribué à élargir les critères esthétiques, en renversant une série de préjugés, cette fois sur la scène de l'opéra. Il a fait comprendre les rapports étroits entre compositeur et poète, tout en faisant valoir à la fois leur différence et leur complémentarité.

S'il demeure convaincu de l'unité de la musique («l'instrumental chante comme le vocal ; la musique de Concert, comme celle de Danse, celle de Théâtre, comme celle d'Église, celle d'Europe, comme celle d'Asie⁴⁷»), il parvient néanmoins à distinguer ses préférences entre deux types d'expressions de la musique : «Pour qui ne veut entendre que du chant, le Concert est de beaucoup préférable au Théâtre : au Concert point de récitatif ; tout est musique⁴⁸». Par ailleurs, il demeure conscient que le concert ne produit jamais autant d'effet que le théâtre : «Celui-ci l'emporte par l'intérêt des situations⁴⁹».

Il apparaît justifié, en somme, d'affirmer que Chabanon a participé théoriquement au changement de statut de son art. Il a dégagé la musique instrumentale de l'obligation d'imiter, pour mieux affirmer son pouvoir expressif ; il a accordé priorité au plaisir des sens et a rendu explicite, en passant par l'observation de l'objet musical en lui-même, les effets produits au moment de sa réception ; il a valorisé l'imagination créatrice et l'intervention du génie plutôt que le respect des règles. Quant à l'opéra, il a défendu son caractère merveilleux et sa puissance à émouvoir en expliquant la nature du travail de collaboration qui intervient entre les créateurs qui participent à sa réalisation tout en respectant leur autonomie.

C'est cette liberté créatrice osant explorer des voies nouvelles et inconnues qu'il souhaite, par ailleurs, voir appliquée par les philosophes dans leur réflexion sur l'art :

47 *Ibid.*, p. 114.

48 *Ibid.*, p. 289.

49 *Id.*

Philosophes du jour ! [...]
Le Génie enfantin qui préside à notre art
Dans sa folle gaîté souvent marche au hasard,
[...]
Soyez de son enfance et le guide et l'appui,
Mais en le conduisant, folâtrez avec lui⁵⁰.

GHYSLAINE GUERTIN

Professeure associée, Faculté de musique, Université de Montréal
Professeure de philosophie, Collège Édouard-Montpetit, Longueuil

50 Michel-Paul-Guy de Chabanon, *Sur le sort de la poésie [...]*, *op. cit.*, p. 15.