

# L'universel et le singulier : l'esthétique de Michel-Paul-Guy de Chabanon

Ghyslaine Guertin

Volume 13, numéro 2, printemps 2003

Herder (1744-1803) : le clair-obscur

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/801235ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/801235ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guertin, G. (2003). L'universel et le singulier : l'esthétique de Michel-Paul-Guy de Chabanon. *Horizons philosophiques*, 13(2), 43–50.  
<https://doi.org/10.7202/801235ar>

# L'UNIVERSEL ET LE SINGULIER : L'ESTHÉTIQUE DE MICHEL-PAUL-GUY DE CHABANON<sup>1</sup>

La querelle des gluckistes et des piccinnistes est déclenchée par le premier séjour de Gluck à Paris et la présentation de son *Iphigénie en Aulide* en 1774. Le conflit s'envenime toutefois en 1776 avec *Alceste* et surtout avec *Armide*, joué l'année suivante. La présence, à Paris, de l'Italien Piccinni, auteur de *Rolland*, interprété en 1778 et proposé comme rival au compositeur allemand, pour des raisons avant tout politiques, provoque, sur la scène française, une véritable compétition italo-allemande. Elle donne lieu à la formation de deux clans distincts<sup>2</sup> : les piccinnistes avec Marmontel et La Harpe en tête, défendent la musique italienne qu'ils considèrent comme étant la seule bonne musique en s'appuyant sur la renommée de Piccinni; les gluckistes représentés par Suard et l'Abbé Arnaud n'hésitent pas, quant à eux, à percevoir les Allemands comme les seuls «vrais» musiciens; ils se fondent sur le succès des opéras de Gluck et s'opposent à la musique italienne. Cette compétition est alimentée par la presse de l'époque, notamment par le *Journal de Paris*, porte-parole des gluckistes et par le *Mercure de France*, défenseur des piccinnistes.

Les débats, dans cette querelle, associent étroitement musique et langue et s'appuient sur des comparaisons fondées sur la prééminence d'un goût national pour une musique plutôt qu'une autre, pour une langue plutôt qu'une autre. La quête identitaire qui s'y trouve exprimée met en scène des attitudes dogmatiques et anti-universalistes provoquées par les changements de goût et les nouveaux critères d'appréciation et d'évaluation esthétique développés lors de la précédente querelle des Bouffons<sup>3</sup>.

Chabanon, à l'inverse, reconnaît les particularités des musiques nationales. En les intégrant potentiellement dans une expérience commune à l'humanité entière, sa pensée s'élève à l'universel. Cette démarche implique l'élargissement de la signification de l'objet musical et de la faculté du goût pour la saisir. Elle me conduit à montrer le lien étroit qu'entretient l'universel avec le singulier dans la

mesure où l'œuvre musicale en tant qu'événement devient l'objet d'une expérience privilégiée pour chaque auditeur. Je me propose de cerner l'originalité de cette esthétique qui consiste à substituer l'idée de créativité au dogme de l'imitation de la nature soutenu par Aristote.

### **Attitude et points de vue de Chabanon**

Au sein de l'Europe des Lumières, le langage des arts revêt une fonction unificatrice. Il est le seul, remarque Quatremère de Quincy, «susceptible d'appartenir à tant de peuples divers<sup>4</sup>». Mais comment la musique peut-elle assumer une telle fonction si l'on se réfère aux conflits qu'elle suscite dans ses rapports à l'Autre et à l'étranger? N'est-elle pas davantage un facteur de rupture qu'un agent de communication? Chabanon persiste, quant à lui, à la considérer comme langue universelle en affirmant qu'il existe une musique pour l'Europe entière<sup>5</sup>. Cette musique n'est ni allemande, ni française, ni italienne. Quelle langue parle-t-elle alors pour circuler ainsi en toute liberté? Comment parvient-elle à s'exprimer dans un contexte de diversité et de différences suite à la fusion et au métissage des arts et des cultures?

Elle n'est surtout pas imitation de la parole. La musique fait sens en elle-même, par les éléments intrinsèques qui la constituent. Elle se présente comme un discours avec «ses phrases qui commencent, se suspendent et se terminent<sup>6</sup>». Les signes de ce discours renvoient essentiellement aux sons mélodiques que Chabanon désigne comme étant le chant même. Ce discours est parfaitement autonome et ne requiert aucun autre langage (musique vocale) pour être traduit et compris.

Le connaisseur peut donc apprécier une belle mélodie pour elle-même sans avoir à se référer à des matériaux qui lui sont étrangers. Les sons s'adressent, en effet, à l'oreille alors que les mots requièrent l'intervention de l'esprit. Ces deux catégories de signes, à l'origine de deux langues distinctes, peuvent être source de conflits lorsqu'on les entend simultanément. Le récitatif — épisode de la tragédie où le chant se développe vers la simple parole — permet d'observer cette incompatibilité. Chabanon le considère non seulement «lourd et ennuyeux» mais nuisible aux effets de la musique dans la musique. Il s'oppose en cela à Rousseau qui, en soutenant l'antériorité de la musique vocale sur l'instrumentale, justifie la valeur du «chant» par les liens qu'il entretient avec la parole; dans ce contexte, la langue italienne détient le privilège d'être pleinement musicale.

Chabanon refuse ce type de «jugement de société». Il ne saurait s'engager lui-même dans un combat ridicule qui le mènerait à défendre la langue française (sa propre langue) comme la plus musicale de toutes les langues..., et à octroyer, en définitive, la valeur de génie non seulement à la langue elle-même mais à une langue plutôt qu'à une autre. Se référer à la théorie de l'influence des climats<sup>7</sup> — qu'il considère suspecte —, l'entraînerait dans un même débat inutile<sup>8</sup>. Sur la base de l'idée qu'il n'existe pas de langue pleinement musicale, il est plutôt conduit à affirmer que la langue française «(...) peut — aussi bien qu'une autre —, s'adapter à de bonne musique<sup>9</sup>».

C'est vers l'utilisateur de la langue et non vers la langue elle-même qu'il se tourne pour y découvrir des traces de talent et de génie : «elles (les langues) sont ce que sont les esprits qui s'en servent<sup>10</sup>». Chacune d'entre elles obéit à la forme et aux structures des idées de celui qui la parle. Ce caractère arbitraire est à l'origine des propriétés de toutes les langues. La musique, quant à elle, dérive des lois universelles de la nature et par conséquent, affirme Chabanon : «elle est 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 musique. Ainsi 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 à faire qu'elle y soit prononcée comme dans la capitale<sup>11</sup>».

L'acceptation de l'autonomie du langage de la musique conduit encore à une autre mise en question. Elle vise, cette fois, l'obligation pour cet art conçu en tant qu'imitation de la nature, de s'en remettre à des référents externes qui ne correspondent pas à ce qu'il est : par exemple, la lumière, les éclairs, les rayons du soleil, le caractère pittoresque d'un paysage etc. Pourquoi, se demande Chabanon, lui octroyer cette fonction de «peindre» qui appartient en propre aux arts visuels? Ne vaudrait-il pas mieux que la musique se réfère, dans ses imitations, à ce qui chante? N'imité-t-elle pas les chants des oiseaux? Si, mais de manière toujours imparfaite! Ce besoin de chercher un sens précis aux sons convient aux auditeurs qui n'ont pas la formation nécessaire pour se référer à l'objet lui-même et trouver pleine satisfaction au sein de l'inouï et de l'ineffable.

Serait-ce plus juste d'affirmer qu'il appartient à la musique d'imiter les sentiments? En accord avec l'observation de Morellet «les arts

sont plus que l'imitation de la nature<sup>12</sup>», Chabanon est conduit à établir une distinction entre imitation et expression. Il réserve à cette dernière la fonction de peindre des sentiments et l'oppose, en cela, à l'imitation qui peint les effets soumis aux sens<sup>13</sup>. Il interroge de près, avec Boyé, cette capacité expressive propre à la musique. Comment, sans imiter la parole ni les cris, parvient-elle à exprimer réellement les sentiments? Il soutient que la musique instrumentale accomplit ce rôle d'interprète des passions; 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 à «flatter» l'oreille; «Dès lors 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'Asie. L'art devient un dans toutes ses parties<sup>14</sup>».

Ce plaisir sensible propre à la musique est fondamentalement naturel et concerne l'organisation tant de l'animal que de l'être humain. Il s'agit là d'une caractéristique inaltérable d'une nation à une autre, d'un siècle à un autre<sup>15</sup>. S'il existe un art où l'on se ressemble tous dans la différence et la diversité des cultures, c'est donc bien celui de la musique; «(...) la musique est pour tous les hommes, à quelque temps à quelques lieux qu'ils appartiennent, une sorte de langue naturelle(...)»<sup>16</sup>. Cette langue subit d'un peuple à un autre des modifications de style qui touchent son exécution et son interprétation sans que, pour autant, son fondement naturel en soit altéré. Ce type d'interventions créatrices contribue à la perception de sa singularité.

Instrument de plaisir et de bonheur, la musique, à l'opéra comme au concert, demeure un lieu de rassemblement pour une humanité en quête de paix et de concorde. Ridicules, vaines et inutiles toutes ces querelles de goût dans lesquelles, remarque Chabanon : «Chacun a son Orphée; et d'un ton décisif, Lui donne, de génie, un brevet exclusif. Il est sot, n'en déplaît à nos fous d'aujourd'hui, de dire : j'aime un tel, et ne veux n'aimer que lui<sup>17</sup>». C'est par-delà tout dogmatisme que se manifeste l'effet puissant de l'art si difficile à cerner par son caractère d'immédiateté : «une impression aussi prompte, communicative que le coup électrique<sup>18</sup>».

Le génie du compositeur, responsable d'une telle beauté, ne connaît ni lois ni règles a priori susceptibles de freiner son imaginaire ou son instinct créateur. La raison ne saurait lui dicter, dans cet élan,

la marche à suivre<sup>19</sup>. L'objet nouveau qu'il construit résulte d'un ensemble de stratégies appartenant, dirions-nous aujourd'hui, à sa «poïétique». En valorisant ainsi la créativité de l'artiste, Chabanon trace les premiers pas d'une nouvelle approche esthétique où l'auditeur est appelé à saisir le sens de l'œuvre non seulement dans sa dimension intrinsèque (la mélodie), mais dans le rapport dynamique qui l'unit à l'artiste.

Au sein de la pensée sensualiste de Chabanon, la raison est considérée également impuissante à décrire le «vrai beau», suscité par l'artiste de génie : «les beautés de cet Art se sentent plus qu'elles ne se raisonnent (...) l'instinct du goût les juge et les apprécie<sup>20</sup>». Comment alors concilier l'existence du «vrai beau» avec la diversité des goûts et les différences de sensibilité entre un individu et un autre, une nation et une autre? Ce rapport à la sensation ne le rend-il pas plutôt arbitraire? Cette interrogation nous plonge dans le débat esthétique de la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle avec ses oscillations entre objectivité et subjectivité et ses tentatives pour expliquer ce qui se passe au sein de l'expérience conduisant au jugement esthétique<sup>21</sup>.

Le «vrai beau», «universel», «immuable» réside, selon Chabanon, au sein du chef-d'œuvre :

(...) l'immortalité des beaux Ouvrages en est la preuve toujours vivante. Il est impossible que tout soit arbitraire dans la Musique, dans cette langue de tous les temps, de tous les lieux, de tous les êtres. Le chant, l'air qui réussira à Moscou, à Naples, à Londres, à Paris; celui qui fera sourire et sauter joyeusement le Manœuvre et l'Homme de Cour, le Nègre et le Paysan de nos campagnes, ne peut pas avoir un charme arbitraire<sup>22</sup>.

Avec ses particularités de style, de genre, de forme, historiquement et culturellement déterminées, le chef-d'œuvre transcende les modes et parle à tous les êtres humains. On comprend, dès lors, que cette expérience de l'universel dans la rencontre de la grande Oeuvre ne vise pas l'uniformité des expériences esthétiques. Elle conduit plutôt à reconnaître la singularité de chacune d'entre elles dans le plaisir de l'écoute de la mélodie; un plaisir chaque fois renouvelé sans être jamais le même. Une expérience de l'œuvre comme événement, se dérochant à tout savoir descriptif, offerte à la richesse de l'interprétation de l'auditeur qui lui donne sens.

Le contexte de la globalisation représente, aujourd'hui, un terrain privilégié pour la reconnaissance, dans l'écoute, de la diversité des musiques avec leurs particularités locales et leur langage d'origine. La complexité de leurs structures non seulement mélodiques mais à la fois rythmiques et harmoniques nécessite une pensée élargie pour être comprise et appréciée. La musicologie contribue à la saisie de ces particularités à la fois étrangères et naturelles; elle s'associe à un champ interdisciplinaire permettant de saisir le contexte socio-culturel de ces musiques, leur évolution dans le temps, leurs stratégies de production et de réception. Pour la philosophie, la quête de sens de l'auditeur revêt le caractère d'une expérience singulière, «inachevable», «ouverte<sup>23</sup>». Plaisir et connaissances s'y trouvent étroitement liés en vue de retrouver dans les autres musiques celle-là même qui parle le langage de l'universel.

Ghyslaine Guertin  
Philosophie  
Collège Édouard-Montpetit  
Professeure associée  
Faculté de musique  
Université de Montréal  
guerting@musique.umontreal.ca

1. Musicien, poète, philosophe et homme d'esprit, ainsi le décrit Voltaire. Chabanon est né à St-Domingue en 1730. Il acquiert à Paris une formation multiple et y fait carrière jusqu'à sa mort survenue en 1792. S'il échappe au mythe du colon inculte, il est par ailleurs considéré par ses contemporains comme un «amateur»; l'œuvre est le plus souvent jugée «médiocre» et le caractère de l'homme qui en est tracé correspond au prototype du créole avec ses aptitudes pour la vie mondaine et ses activités de libertinage. Chabanon est reçu à l'Académie française en 1780 après avoir été membre dès 1760 de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

Son traité d'esthétique, qui me sert ici de référence, permet de découvrir l'homme des Lumières préoccupé par l'évolution et le progrès de son art. Cf. : *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 Reprint 1969. Cette édition comporte, en première partie, l'autre traité l'ayant précédé: *Observations sur la musique et principalement sur la Métaphysique de l'Art* (Paris, 1764 et 1779), Genève, Slatkine Reprints, 1969.

Une version allongée de cet article est publiée chez l'Harmattan, Paris, 2003, sous le titre : «La reconstruction d'un savoir musical : l'esthétique de Michel-Paul-Guy de Chabanon» dans *Construire le savoir musical*, sous la direction de Monique Desroches, et Ghyslaine Guertin.

2. Pour l'ensemble des textes de cette querelle cf. : *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes , texte des pamphlets avec introduction, commentaires et index par François Lesure*, tomes I et II, Genève, Minkoff Reprint, 1984. Voir également : article «Opéra», par Michel Noiray, *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.790-792.
3. Cf. à ce propos, le texte de notre collègue Akiko Koana : *Une notable lettre anonyme dans la querelle des Bouffons*.
4. *Dissertation sur les opéras bouffons italiens*, Paris, 1789, p. 6.
5. Cette référence à l'Europe dans l'esthétique de Chabanon est un instrument pertinent pour combattre le nationalisme.
6. Michel de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même*, p.166.
7. On peut penser que Chabanon se réfère implicitement à la théorie des climats exposée par Dubos avec son explication déterministe et fataliste de l'histoire.
8. Michel de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même...* p. 444.
9. «Lettre de M. de Chabanon sur les propriétés musicales de la langue française», *Mercure de France*, janvier 1773, p. 20.
10. Michel de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même...* p. 413.
11. Michel Paul-Guy de Chabanon, *Mémoires sur les problèmes d'Aristote concernant la musique*, Paris, 1779, p. 287.
12. L'abbé Morellet, «De l'expression en musique», *Mercure de France*, novembre 1771, p. 134.
13. Michel Paul-Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même...*, p. 70.
14. *Ibid.* p. 114.
15. La pensée de Chabanon s'inscrit à l'opposé du relativisme national qui préoccupe son époque et celle de Herder qui montrera que l'expression artistique ne saurait reposer sur des lois naturelles.
16. *Ibid.*, p.132-133
17. Michel de Chabanon, «Discours en vers sur l'Esprit de parti» (1775) in *Oeuvres de théâtre et autres poésies*, Paris, Pissot, 1788, p. 338.
18. *De la musique considérée en elle-même...*, p. 386.
19. *Ibid.* p. 436-447.



20. *Ibid.*, p. 357-358.
21. Expérience explicitée par Kant.
22. Michel de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même...*, p. 361.
23. Alain Badiou, «Huit thèses sur l'universel» dans *Universel, Singulier, Sujet*, sous la direction de Jelica Sumic, Paris, éditions Kimé, 2000, p.19.