

L'exception du chant français

Michel NOIRAY

C'est un paradoxe de « l'Europe française¹ » que de ne pas avoir pris en compte le grand opéra tel qu'on le pratiquait à l'Académie royale de musique. Une première raison est que la place était déjà prise par l'opéra italien, dès la fin du XVII^e siècle, au point non seulement d'entraver la circulation de l'opéra français mais même de retarder considérablement le développement des autres opéras nationaux dans l'Europe entière. Il est vrai qu'à partir des années 1760 l'opéra-comique s'est diffusé assez largement, dans les pays germaniques, en Angleterre, en Russie et dans les pays scandinaves, mais ce fut majoritairement dans des adaptations en langue locale, et par conséquent avec des chanteurs qui n'avaient pas été formés au chant français². Cette prédominance des traductions est en partie due à des facteurs d'ordre institutionnel et économique, mais on peut aussi la considérer comme un symptôme supplémentaire de la mauvaise image dont pâtissait le chant français, non seulement au-delà de nos frontières mais encore, à partir du milieu du XVIII^e siècle, chez les auteurs français eux-mêmes. Indépendamment des jugements de goût, toujours sujets à caution, deux faits restent indéniables, qui prouvent le splendide isolement du chant français : aucun chanteur français n'est devenu une vedette du chant italien, comme cela fut le cas pour l'Allemand Anton Raaff, premier Idomeneo, ou l'Anglaise Nancy Storage,

¹ L'expression est de Louis Réau, *L'Europe française au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1938, nouv. éd. 1971.

² Voir Bruce A. Brown, « La diffusion et l'influence de l'opéra-comique en Europe au XVIII^e siècle », dans *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Philippe Vendrix (dir.), Liège, Mardaga, 1992, p. 282-343.

première Susanna ; inversement, aucun chanteur étranger d'importance n'est venu se former en France, alors que l'Europe entière étudiait sous des maîtres italiens, en Italie ou ailleurs en Europe. Qu'y avait-il donc dans le chant français qui repoussait à ce point nos voisins ?

LA « MANIÈRE FRANÇAISE DE CHANTER³ »

Comme toujours lorsqu'on étudie des problèmes d'exécution musicale, la recherche historique reste tributaire de témoignages personnels, par essence subjectifs, voire tendancieux. Une trop grande convergence, parmi les opinions rapportées dans cet article, inciterait presque à la méfiance, comme si l'on avait affaire à un lieu commun plutôt qu'à l'analyse rationnelle d'un phénomène qui reste évanescant par nature. On doit donc tenir présent à l'esprit ce que dit Burney d'un concert auquel il assista au Concert spirituel en juin 1770, après avoir entendu un chanteur « hurler un verset comme si sa vie eût été en danger et un couteau appuyé sur son sein » : « Quoique je fusse étourdi par tout ce bruit, je n'eus pas de peine à m'apercevoir, aux sourires d'ineffable satisfaction qu'arboraient quatre-vingt-dix-neuf auditeurs sur cent, que c'était là ce qui parlait le plus à leur cœur et à leur esprit. *C'est superbe!* fut l'écho qui retentit d'un bout à l'autre de la salle⁴. » Les critiques de tout bord, auxquelles il sera fait largement place ici, sont donc à entendre sur le fond d'une majorité silencieuse et, selon Burney, autosatisfaite. Mais ce sont bien les voix critiques qui s'élèvent le plus vigoureusement, et c'est de leur diversité que se dégagera leur autorité : si l'on peut accorder crédit aux jugements que l'on va lire, c'est qu'ils émanent de Français aussi bien que d'étrangers, de musiciens aussi bien que d'hommes de lettres.

Pour résumer le diagnostic, le chanteur français était jugé criard, au point que s'est forgée l'expression de « urlo francese », dont la première occurrence, selon l'écrivain et musicographe Ginguené, remonterait à une œuvre italienne de 1762 :

Dans la *Sofonisba* du célèbre Traetta, cette reine se jette entre son époux et son amant qui veulent sortir pour se combattre : « Cruels, leur dit-elle, que faites-vous ? Si vous voulez du sang, frappez, voilà mon sein » ; et

³ Johann Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, Voss, 1752, p. 318.

⁴ Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières* (éd. originale : *The Present State of Music in France and Italy*, 1771), trad. Michel Noiray, Paris, Flammarion, 1992, p. 71. Le morceau dont parle Burney est le *Beatus Vir* de François Giroust.

comme ils s'obstinent à sortir, elle s'écrie : « où allez-vous ? Ah non ». Sur cet *Ah!* l'air est interrompu. Le compositeur, voyant qu'il fallait ici sortir de la règle générale, ne sachant comment exprimer le degré de voix que l'actrice devait donner, a mis au dessus de la note *sol*, entre deux parenthèses : (*un urlo francese*) un hurlement français. Il n'est pas inutile de remarquer que Traetta ne parlait point ainsi par préjugé. Il connaissait la France où il avait passé plusieurs fois dans ses voyages ; et c'était en connaissance de cause qu'il nommait hurlement français le *cri* le plus aigu que pût former la voix humaine⁵.

Ginguené écrit ces lignes après avoir passé plusieurs années dans l'intimité de Piccinni, compositeur de l'école napolitaine qui s'était établi à Paris en 1776. Il convient maintenant, pour respecter la chronologie, de remonter à l'origine de la critique du chant français, et à ces années cruciales qui ont vu venir à Paris la troupe de Bouffons d'Eustachio Bambini. On ne s'étonnera pas si les hostilités sont ouvertes par Jean-Jacques Rousseau, dont la virulence de ton a résonné pendant tout le demi-siècle à venir :

Le chant français exige tout l'effort des poumons, toute l'étendue de la voix ; plus fort, nous disent nos maîtres, enflez les sons, ouvrez la bouche, donnez toute votre voix. Plus doux, disent les maîtres italiens, ne forcez point, chantez sans gêne, rendez vos sons doux, flexibles et coulants, réservez les éclats pour ces moments rares et passagers où il faut surprendre et déchirer. [...] Le chant français n'est qu'un aboiement continu, insupportable à toute oreille non prévenue⁶.

La cause du problème, toujours pour Rousseau, puis pour tous ceux qui lui ont emboîté le pas, réside dans la nature même de l'opéra français, dans ce qu'on appellerait aujourd'hui sa dramaturgie musicale, à savoir la domination d'une écriture pour la voix radicalement différente du style italien :

Proprement les Français n'ont point de vrai récitatif ; ce qu'ils appellent ainsi n'est qu'une espèce de chant mêlé de cris, leurs airs ne sont à leur tour

⁵ Pierre-Louis Ginguené, « Crier », dans *Encyclopédie méthodique. Musique*, Nicolas-Étienne Framery et P.-L. Ginguené (dir.), Paris, Pancoucke, 1791, tome I, p. 390. L'anecdote est reprise textuellement dans l'entrée « Traetta » du *Dictionnaire historique des musiciens* d'Alexandre-Étienne Choron et François-Joseph Fayolle, Paris, Valade, tome II, 1811, p. 384, puis par Stendhal, sans indication de source, dans *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïtase* (« Lettre XIV »), dans *Stendhal. L'Âme et la musique*, éd. Suzel Esquier, Paris, Stock, 1999 [1^{re} éd. 1814], p. 96.

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, dans *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. Jean-Jacques Eigeldinger, dans Rousseau, *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995 [1^{re} éd. 1753], p. 303 et 328.

qu'une espèce de récitatif mêlé de chant et de cris, tout cela se confond, on ne sait ce que c'est que tout cela. Je crois pouvoir défier tout homme d'assigner dans la musique française aucune différence précise qui distingue ce qu'ils appellent récitatif de ce qu'ils appellent air⁷.

À quoi fait encore écho Goldoni trente-cinq ans plus tard, lorsqu'il relate sa première visite à l'Opéra de Paris en 1762 ou 1763 :

L'action commence; tout bien placé que je suis, je n'entends pas un mot; patience, j'attendais les airs dont la musique m'aurait au moins amusé. Les danseurs paraissent; je crois l'acte fini, pas un air; j'en parle à mon voisin, il se moque de moi, et m'assure qu'il y en avait eu six dans les différentes scènes que j'avais entendues⁸.

Il n'est pas question de justifier ni de réfuter ce qui est encore, à l'époque de Rousseau, un point de vue polémique, chargé d'implications à la fois esthétiques et politiques⁹. L'important est de prendre acte que l'opéra français est un système, et que la manière de le chanter en constitue une composante essentielle, intransposable à tout autre style que celui qu'a établi Lully à la fin du XVII^e siècle.

Un traité de chant nous aidera à imaginer, dans la mesure du possible, ce à quoi pouvait ressembler ce chant à jamais disparu. Il s'agit de *L'Art du chant* de Jean-Antoine Bérard, publié juste après la Querelle des Bouffons, sans que l'auteur fasse mention le moins du monde des événements récents, puisqu'il s'agit pour lui de transmettre une tradition, celle à laquelle il a participé lui-même en tant que membre de la troupe de l'Académie royale de musique. On cherchera en vain dans son ouvrage la moindre prescription sur la manière de s'entraîner la voix, puisque même la bonne quarantaine de pages consacrées aux organes phonateurs se borne à une description d'ordre physiologique: le corps y apparaît comme une soufflerie doublée d'organes vibratoires, déconnectée de toute fonctionnalité musicale. Bérard tourne son attention, au contraire, vers la diction du texte, avec un souci du détail qui équivaut, en degré de raffinement, aux préceptes énoncés dans les traités instrumentaux français de la première moitié du siècle, tel *L'Art de*

⁷ Rousseau, *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale*, *ibid.*, p. 268.

⁸ Carlo Goldoni, *Mémoires* (1787), dans *Tutte le opere*, éd. Giuseppe Ortolani, Milan, Mondadori 1935, tome I, p. 461.

⁹ Voir David Charlton, « *Le Devin du village: a contextual enquiry* », dans *Opera in the age of Rousseau. Music, confrontation, realism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 130-157.

toucher le clavecin de François Couperin. Particulièrement précieuses sont les planches d'exemples musicaux situées à la fin du volume, où Bérard illustre ses deux principes fondamentaux, la mise en relief de certaines consonnes et l'ajout d'une ornementation expressive. L'un de ces exemples est reproduit page suivante. Il s'agit d'un monologue situé à l'acte V de l'*Atys* de Lully, scène III, au moment où la déesse Cybèle, amoureuse d'Atys et jalouse de Sangaride, « inspire au cœur d'Atys une barbare fureur », laquelle aboutira au meurtre de Sangaride par Atys lui-même. On conçoit que ce moment constitue un cas extrême de « sons violents », comme les appelle Bérard, et que le chanteur du rôle d'Atys soit amené à mettre en œuvre une articulation particulièrement énergique – comme l'indiquent les nombreuses lettres devant être redoublées (c, v, b, etc.). Quant aux « agréments », en voici la signification, dans les termes de Bérard lui-même, avec quelques explications succinctes¹⁰ :

- 7 (lettre hébraïque dalet, que Bérard appelle daleph) pour le « son demi-filé » (renflement et diminution de la même note) ;
- ε (epsilon) pour le « flatté ou balancé » (sorte de *vibrato*) : « après avoir rendu la note principale, ayez soin de faire monter le larynx d'un quart de degré, et expirez mollement dans l'intervalle des deux notes » ;
- T pour « l'accent », petite note ajoutée au-dessus et retour à la première ; « qu'on fasse sortir l'air intérieur par les lèvres de la glotte avec une douceur extrême, afin de caresser le son de la dernière note » ;
- V pour le « port de voix entier » (attaque de la note par en-dessous) ;
- † pour la « double-cadence » (sorte de trille, avec des « martellements lourds »).

Dans d'autres exemples Bérard emploie encore la lettre ɔ (caph) pour le « son filé entier », le Ψ pour la « cadence appuyée », le X pour la « cadence molle », etc. On remarquera, dans l'extrait reproduit plus loin, que le mot « sang » porte non moins de trois agréments concomitants. On notera aussi, du fait de Lully, les fréquents changements de mesure (C, C barré, 3, C, C barré, 3, C) qui sont une caractéristique du récitatif français, et dont les détracteurs soulignaient le caractère irrégulier, comme non mesuré.

¹⁰ Pour le détail de chaque agrément voir Jean-Antoine Bérard, *L'Art du chant*, Paris, Desaint et Saillant, 1755, p. 113-121 et 145-146. Voir aussi Nicholas Mc Gegan et Gina Spagnoli, « Singing style at the Opéra in the Rameau period », dans *Jean-Philippe Rameau. Colloque international organisé par la Société Rameau*, Jérôme de La Gorce (dir.), Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, p. 209-226, et Mary Cyr, « Eighteenth-century French and Italian singing : Rameau's writing for the voice », *Music and Letters*, tome LXI, 1980, p. 326-327.

Pour les Sons Violens.

*Il faut faire Sortir avec une extrême rapidité l'air
interieur, prononcer d'une manière dure et obscure,
et doubler assés fortement les Lettres.*

d'Atis 

Ciel, quelle vapeur m'environne!



Tous mes Sens sont troublez, Je frémis, je fris :



sonne, Je tremble et tout a coup une Infer



nalle ardeur vient enflamer mon Sang, et devo



rumon cœur. Dieux! que vois-je, le Ciel s'arme



contre la terre, Quel désordre, quel bruit!

Chantait-on véritablement de la sorte à l'Académie royale de musique ? On ne saurait le dire, mais sans doute exécutait-on le récitatif plus lentement à l'époque de Rameau (et de Bérard) qu'à celle de Lully, ce qui laissait davantage de latitude à un chanteur désireux d'ornementer, et rend donc plausible un tel travail sur l'énonciation. En revanche, force est de constater que Guy de Mey, dans l'enregistrement dirigé par William Christie, ne fait pas les agréments de Bérard, afin de conserver un sens du mouvement qui semble indispensable à nos oreilles modernes. Pour ce qui est du doublement des consonnes, les prescriptions de Bérard sont confirmées par divers observateurs, comme Josse de Villeneuve, dont la distance vis-à-vis de l'opéra français remonte à un séjour qu'il avait fait à Florence :

Les gens sensés parmi les Italiens disent [...] que la voix est comme contrainte de doubler une infinité de lettres ; par exemple :

Suivvons l'Ammour c'estllui qui noummène

Touddoissentir sonnaimmable ardeur

et qu'il n'y a peut-être pas un acteur à l'Opéra de Paris qui ne tombe plus ou moins dans ce défaut¹¹.

Toujours selon le même auteur, « ces grâces et ces prétendus agréments dont la mélodie française est fardée préoccupent trop le chanteur et subvertissent, pour ainsi dire, en lui tout sentiment de mesure : c'est un peintre de portrait qui néglige la ressemblance pour la draperie¹² ».

LE SYSTÈME DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE

Le choix par Bérard d'un morceau tiré d'*Atys*, opéra créé en 1676, donc vieux de cinquante-neuf ans à la parution du traité, n'a rien de surprenant, même si ce genre de persistance en venait à susciter une contestation grandissante. En effet, pour s'en tenir aux opéras de Lully, *Atys* fut représenté jusqu'en 1753 (à Versailles pour la dernière fois), *Armide* jusqu'en 1762, *Thésée* jusqu'en 1779. Josse de Villeneuve, par exemple, se souvient « d'avoir vu en 1728 ou 1730 représenter à Paris *Thésée* onze mois de suite, tandis que le plus bel opéra italien peut à peine se soutenir un mois¹³ ». Il est vrai que les œuvres se transformaient au fil des ans, avec des ajouts et des retranchements, mais le répertoire de l'Académie royale de musique n'en puisait pas

¹¹ [Josse de Villeneuve], *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, Naples et Paris, Duchesne, 1756, p. 99-100.

¹² *Ibid.*, p. 94.

¹³ *Ibid.*, p. 76-77.

moins dans un « fonds » d'opéras anciens dont les reprises répondaient à une double nécessité : faire des économies, et assurer un rythme constant de représentation durant toute l'année, les fêtes religieuses exceptées. Ce système fonctionnait avec une troupe permanente, comportant des emplois fixes qui ne changeaient de titulaire qu'au gré des maladies ou du vieillissement des chanteurs. Ceux-ci étaient donc les dépositaires d'un répertoire énorme, remontant jusqu'au XVII^e siècle, qui conditionnait aussi bien leur méthode de chant que leur manière de jouer. D'autant plus redoutable fut la tâche des chanteurs engagés, bon gré mal gré, dans la révolution gluckiste, alors que rien ne les prédestinait à changer de style, pour ainsi dire, du jour au lendemain. C'est ainsi que Sophie Arnould, première Iphigénie (en Aulide, 1774) avait débuté dans *Les Amours des dieux* de Mouret, créés en 1727 ; Rosalie Levasseur, première Armide, avait été Zaïde dans *L'Europe galante* de Campra (1697). Gélin fut Hidraot dans *l'Armide* de Lully (créée en 1686) avant de prendre le même rôle dans celle de Gluck (1777), de même que Larrivée chanta Oreste dans *l'Iphigénie en Tauride* de Desmarest et Campra (créée en 1704), puis dans celle de Gluck (1779). Enfin, Legros avait d'abord repris, en tant que première haute-contre, les rôles écrits pour Jélyotte (dont le nom a connu les orthographes les plus diverses) dans les années 1730-1750 avant d'incarner successivement Achille, Orphée, Admète, Renaud et Pylade.

L'institutionnalisation d'une troupe permanente eut des conséquences profondes, dont la première fut la transmission mimétique d'un style de chant. Pour commencer, les apprentis chanteurs de sexe masculin apprenaient la musique dans les maîtrises, et sous des maîtres souvent rustiques. Le constat qu'on va lire est de la plume de Bernard Sarrette, fondateur et premier directeur du Conservatoire, et se ressent donc clairement de son orientation révolutionnaire et anticléricale ; néanmoins il n'est pas interdit de voir une part de vérité dans ce passage de son discours d'ouverture du Conservatoire, prononcé le 22 octobre 1796 :

Le chant, cette partie si essentielle de la musique, a toujours été mal enseigné en France : les maîtrises des cathédrales étaient les seules écoles qui existassent pour cette partie, sous l'ancien gouvernement, et il paraît que le but de ces établissements, créés et entretenus pour le service du culte, dont le besoin principal était de remplir par des sons volumineux un immense vaisseau, faisait aux maîtres qui les dirigeaient un devoir de ne montrer à chanter qu'à pleine voix ; méthode qui naturellement devait tendre à l'exclusion des nuances et de l'expression¹⁴.

¹⁴ Bernard Sarrette, *Le Commissaire chargé de l'organisation du Conservatoire de musique aux membres du corps législatif composant la commission des inspecteurs du Conseil des Cinq-Cents*,

Quant aux filles, aucune institution n'était là pour les former, si ce n'est des écoles religieuses que ne fréquentaient pas les enfants des classes sociales d'où étaient habituellement issues les chanteuses d'opéra. À leur arrivée à l'Académie royale de musique, les apprentis des deux sexes ne disposaient donc que de notions très rudimentaires de leur art, les filles encore moins que les garçons, et dépendaient ensuite presque exclusivement d'un enseignement par l'exemple. Il y avait pour cela une école, dénommée École du magasin (d'après le nom de l'entrepôt des décors), située rue Saint-Nicaise; elle ne remplit jamais correctement sa fonction, par désintérêt de la part des directions successives de l'Opéra, et elle était devenue un objet de risée lorsque les Français eux-mêmes commencèrent à ressentir avec acuité le problème soulevé par Rousseau dans les années 1750. Pour l'essentiel, les nouveaux arrivants à l'Opéra apprenaient directement auprès des premiers rôles dont ils étaient d'abord les doublures, avec l'aide de « maîtres de chant » eux-mêmes chanteurs à l'Opéra, chargés d'incarner et de perpétuer la norme en vigueur¹⁵.

On est si loin du système italien de l'apprentissage vocal que recenser les différences reviendrait à décrire les deux systèmes dans leur entier. Bornons-nous à mentionner une fonction particulièrement significative, celle des maîtres privés. Il en existait aussi en France, bien sûr, et en nombre croissant au fur et à mesure qu'on avance dans le XVIII^e siècle; mais aucun d'eux ne peut être comparé aux grandes personnalités qu'étaient Tosi et Bernacchi à Bologne, Aprile à Naples, Porpora et Mancini à Vienne ou Rauzzini à Londres. Il est vrai que tous ces maîtres enseignaient une technique vocale qui était sensiblement la même; il ne peut cependant pas être question chez eux d'uniformité car ce n'étaient pas des rôles qu'ils transmettaient, mais une manière de former la voix. Chaque nouvel élève qui se présentait était un individu particulier, à charge pour le maître de développer sa tessiture propre et de lui faire travailler ses points forts comme ses points faibles, qu'il s'agisse de l'agilité ou du style *cantabile*. Ces nouveaux chanteurs entraient ensuite tout armés dans le circuit de la création d'opéra, et sollicitaient de la part des compositeurs la musique la plus susceptible de faire briller l'œuvre dans laquelle ils seraient engagés.

La conformation de la troupe de l'Académie royale de musique explique l'une des principales caractéristiques des distributions vocales de l'opéra

dans Constant Pierre, *Bernard Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris, Delalain, 1895, p. 183.

¹⁵ Sur l'École du magasin, voir Constant Pierre, *L'École de chant de l'Opéra (1672-1807) d'après des documents inédits*, Paris, Tresse et Stock, 1895.

français, la voix de haute-contre : à partir du moment où les premiers rôles masculins des opéras de Lully étaient écrits pour une tessiture de ténor aigu, ils passaient nécessairement le témoin à des chanteurs de même tessiture, pour lesquels on écrivait ensuite des opéras nouveaux qui perpétuaient cet usage. On en trouve une description très parlante dans le second tome de l'*Encyclopédie méthodique*, sous la plume de Momigny, à une époque – la Restauration – où

la voix de haute-contre devient plus rare chaque jour, depuis que les cathédrales n'ont plus de musique. [...] Rousseau se trompe quand il dit que cette voix n'est pas naturelle, car c'est comme si l'on voulait que les cheveux rouges ne le fussent pas, à cause que plus ordinairement ils sont bruns, noirs ou blonds. Ce qui n'est pas naturel, c'est d'en forcer l'étendue, car le timbre de la haute-contre étant plus mordant que tout autre, on ne franchit point les limites de cette voix sans des efforts très pénibles, tant pour le chanteur que pour ceux qui l'écoutent¹⁶.

On voit le risque que cette voix faisait courir à l'image de l'opéra français, dès lors que les premiers rôles masculins ne pouvaient plus être tenus par les chanteurs d'exception pour lesquels ils avaient été d'abord conçus.

Il est vrai que des ajouts ont pu être faits lorsqu'apparurent de nouveaux grands chanteurs, à l'époque de Rameau, comme Pierre Jélyotte ou Marie Fel, dont il va bientôt être question. Mais la formule consacrée, à l'Opéra, est celle de la « succession », par laquelle un chanteur transmet son rôle à un autre sans qu'on attende de lui qu'il en renouvelle la conception – ce qui, naturellement, peut toujours se produire, comme l'a démontré la Saint-Huberty lorsqu'elle remplaça Rosalie Levasseur dans les années 1780.

Une dernière grande particularité induite par la troupe et par le système du répertoire est ce qu'on peut appeler, avec quelque anachronisme, la déresponsabilisation du chanteur, placé dans un rôle reproducteur plutôt que créateur. Le problème avait été décelé par Josse de Villeneuve qui fait allusion, dans la première phrase de la citation qui suit, au fait que les partitions d'opéra français, contrairement à l'usage italien, étaient imprimées, ce qui contribuait encore à l'ossification du répertoire et à la standardisation de son exécution :

En France, il n'y a qu'une façon de chanter bien, elle est notée dans la plus grande exactitude. [...] Une fatale coutume lui apprend qu'il ne doit qu'exécuter, imiter, et jamais créer ; né dans cette servitude, il s'y morfond tranquillement. Tel qu'une mélodie différente aurait animé, croit en savoir

¹⁶ Jérôme-Joseph de Momigny, « Haute-contre », dans *Encyclopédie méthodique. Musique*, tome II, éd. J.-J. de Momigny, Paris, Veuve Agasse, 1818, p. 37-38.

de reste pour le théâtre lorsqu'il est en état de déchiffrer un air, de contrefaire misérablement le goût de Jeliotte, de charger de contorsions le noble jeu de Chassé. [...] Un Italien au contraire [...] ne se hasarde dans l'arène que lorsqu'il sait parfaitement la musique, l'accompagnement et la composition ; qu'il s'est nourri de la méthode des plus grands modèles, du style desquels il projette aussitôt de s'écarter par une manière nouvelle que l'exercice perfectionne¹⁷.

Quantz, un autre observateur extérieur, et même totalement détaché du débat qui commençait à agiter la France au moment où il écrivait, nous permet de clore cet état des lieux en insistant sur un point – l'absence de « passages » – qui méritera quelques éclaircissements et précisions :

La manière française de chanter n'est pas faite comme l'italienne, pour pouvoir élever de grands virtuoso. [...] Leurs airs sont plus parlants que chantants. Ils demandent presque plus d'habileté de langue, pour prononcer les paroles, que d'habileté du gosier. Le compositeur a déjà prescrit tout ce qu'il faut ajouter d'ornements, de sorte que ceux qui exécutent n'ont pas besoin d'entendre l'harmonie. Ils ne mettent presque point de passages dans leur chant, disant que leur langue ne le permet pas. Faute de bons chanteurs ils composent les airs la plupart de façon que tout le monde les peut aussi chanter¹⁸.

INFLUENCES ITALIENNES

Toute la question, dans la citation de Quantz, réside dans le « presque » de l'assertion « presque point de passages ». En tant qu'historien, obligé de définir des phénomènes majoritaires, on ne peut qu'être d'accord avec lui : rares sont les airs incluant des vocalises – puisque c'est cela qu'il faut entendre par « passages ». Plus encore, l'air à l'italienne est reconnu explicitement pour sa rareté, considéré comme une sorte de corps étranger mis entre guillemets de diverses manières. Ce n'est pas un hasard si la Folie, dans *Platée* de Rameau, doit chanter les vocalises les plus extravagantes que ce compositeur ait jamais écrites. Et pourtant, non seulement la virtuosité n'est pas absente du chant français mais elle en est un élément constitutif très tôt dans son histoire¹⁹. Le processus d'assimilation commence avec des

¹⁷ [Josse de Villeneuve], *op. cit.*, p. 92-93.

¹⁸ Quantz, *op. cit.*, p. 318-319.

¹⁹ Pour une vue d'ensemble de l'acclimatation des airs à l'italienne, voir Andrea Fabiano et Michel Noiray, *L'Opera italiana in Francia nel Settecento. Viaggio di un'idea di teatro*, Turin, Edizioni di Torino, 2013, p. 4-5 et 14-15 ; sur leur multiplication dans les années 1750 voir Charlton, *op. cit.*, p. 181-186.

interpolations d'airs italiens dans des opéras français dont le plus caractéristique, par la vivacité de son allure, est l'air d'une Vénitienne, « Ad un cuore tutto geloso », placé dans la quatrième entrée, « L'Italie », de l'opéra-ballet *L'Europe galante* de Campra, sur un livret d'Houdar de La Motte (1697). Il s'ensuit une francisation de ce genre d'air à vocalises, dont le premier à être présent dans une partition d'opéra est « Mortels, volez à la victoire » à la fin du *Téléphe* de Campra sur un livret de Danchet (1713). Ainsi est née la tradition de ce qu'on a appelé « ariette », pour la distinguer du type d'air lullyste, plus discret, moins formalisé et plus simple dans son écriture vocale. Les ariettes que l'on connaît encore aujourd'hui sont celles de Rameau, comme dans *Platée*, « Quittez, Nymphes, quittez vos demeures profondes ! » (pour Platée) et « Amour, lance tes traits » (pour la Folie). Ces deux ariettes ont été créées respectivement par Jélyotte et par Marie Fel, dont tous les spectateurs du temps se sont accordés à reconnaître les qualités vocales exceptionnelles. Et comme on se situe ici dans la perspective européenne, citons deux témoins que l'on ne peut pas suspecter de chauvinisme. Le premier est l'Allemand Grimm, violent critique de l'opéra français et de ses chanteurs ; or voici ce qu'il écrit de Marie Fel :

les étrangers, et entre autres mon compatriote M. Hasse, outre une articulation très heureuse et une expression très agréable, lui trouvent je ne sais quoi d'original dans son chant, qui sans être précisément le goût de nos voix italiennes, convient très bien au génie de cette musique²⁰.

On remarquera au passage que Grimm dit « nos » à propos des voix italiennes, entérinant ainsi l'italianisation de l'Allemagne, dont Johann Adolph Hasse, dit « il Sassone », était d'ailleurs devenu, dans les années 1750, le compositeur emblématique. Quant à Jélyotte, il a droit lui aussi à l'admiration d'un connaisseur proche des Encyclopédistes, mais à qui ses expériences hors de France pouvaient conférer une certaine objectivité : il s'agissait du comte d'Escherny, né en Suisse, chambellan de l'électeur de Wurtemberg Karl Theodor et donc, de par ses fonctions, largement exposé à l'opéra italien tel que le prisait son souverain :

J'arrivais d'Italie, où j'avais entendu et suivi plusieurs des premiers virtuoses, tels que Caffarelli, Gizziello, Aprile, etc. [...] Le plaisir que m'avaient causé les grands sopranes italiens ne m'empêcha point d'écouter

²⁰ Friedrich Melchior Grimm, « Lettre de M. Grimm sur les remarques au sujet de sa lettre d'Omphale », *Mercur de France*, mai 1752, p. 189-190, citée par Mary Cyr, *op. cit.*, p. 321.

Géliote avec ravissement, dans un genre de mélodie tellement abandonné aujourd'hui que la génération actuelle n'en a pas même la moindre idée. [...] Son chant n'était ni français ni italien; il s'était fait une manière à lui; il avait, dans un degré supérieur, ce que les Italiens appellent *il portamento della voce*, ou l'art de conduire la voix et de filer les sons²¹.

Le paradoxe est donc que les deux chanteurs emblématiques de l'Académie royale de musique étaient en même temps les plus atypiques. En outre, ils étaient exceptionnels non seulement par leur capacité à vocaliser mais par leur créativité musicale, puisque l'un et l'autre prenaient plaisir à ajouter des ornements de leur cru. On le remarqua pour Jélyotte dans *Pygmalion* lors de la représentation du 24 avril 1751 : « M. Jeliotte répandit plusieurs traits nouveaux dans l'ariette²² ». Même observation pour Marie Fel dans un air de Galuppi qu'on ajouta pour elle au *Carnaval du Parnasse* de Mondonville :

Les étrangers surtout, accoutumés à ce seul genre de musique, parurent étonnés de sa prononciation et de l'adresse avec laquelle elle a saisi les tournures délicates du chant italien, en évitant cependant la trop grande affectation qui quelquefois dans les meilleurs chanteurs italiens frise la charge. La perfection avec laquelle M^{lle} Fel rend tous les traits de cette espèce de chant, et ceux dont elle embellit d'elle-même les fonds qu'elle exécute, supposent dans une Française le travail le plus opiniâtre, une connaissance exacte et fort étendue des finesses et du fond de l'art, et une facilité fort rare²³.

Fel et Jélyotte étaient-ils vraiment les seuls de leur espèce? Les compositeurs des années 1760 auraient-ils donné à leurs successeurs des airs virtuoses à chanter si ceux-ci avaient été incapables de les exécuter de manière satisfaisante? Laissons ces questions ouvertes pour le moment.

L'enquête présentée ici s'arrête du vivant de Rameau, mais dans une situation qui était en train de changer. L'afflux de chanteurs italiens au Concert spirituel, la circulation des partitions et des écrits esthétiques, tout a concouru à conforter le parti pro-italien dans ses opinions. Les solfèges italiens ont commencé à paraître à Paris, au point, rapporte Mercier, qu'à la fin des années 1780 « on entend solfier à voix basse dans les rues, dans les promenades, dans les sociétés; et c'est un air que se donnent ceux mêmes

²¹ François-Louis Eschery, *Fragments sur la musique, extraits des Mélanges de littérature, philosophie, politique, histoire et morale*, Paris, L'Huilier, 1809, cité par Arthur Pougin, *Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps*, Paris, Fischbacher, 1905, p. 204.

²² *Mercure de France*, mai 1751, p. 186.

²³ *Ibid.*, p. 185.

qui n'ont ni voix ni oreilles²⁴ ». À la veille de la Révolution une première révolution s'était déjà accomplie, celle « opérée par le chevalier Gluck », pour reprendre une expression devenue courante; Piccinni, Sacchini, Cherubini s'étaient installés à Paris; un conservatoire à la française, l'École royale de chant, avait ouvert ses portes en 1784²⁵. Et pourtant, rien n'y fit, le mécontentement des hommes de lettres et de certains musiciens ne faiblit pas. Ce que Gluck et Piccinni avaient introduit comme sens de la période musicale et comme naturel dans la diction, le gonflement de l'orchestre et la recherche de l'effet l'avaient contrarié en poussant à nouveau le chant vers l'inflation sonore. Grétry écrivait encore, en 1797 :

Je ne balancerai pas à dire que l'Opéra de Paris sera forcé, tôt ou tard, de chanter sans crier, de chanter comme l'on chante en Italie, s'il veut conserver son spectacle. Les spectateurs participent trop aux maux que souffre un chanteur criant; le plaisir devient une peine horrible²⁶.

Autant dire qu'à la veille du XIX^e siècle, les idées de Rousseau avaient encore un bel avenir devant elles.

²⁴ Louis-Sébastien Mercier, « Révolution musicale », dans *Tableau de Paris*, Jean-Claude Bonnet (dir.), Paris, Mercure de France, 1994, tome II, p. 232.

²⁵ Voir Michel Noiray, « L'École royale de chant (1784-1795): crise musicale, crise institutionnelle », dans *Musical Education in Europe: Compositional, Institutional and Political Challenges (1770-1914)*, Michael Fend et M. Noiray (dir.), Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, p. 49-77.

²⁶ André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, Paris, Imprimerie de la République, an V-1797, tome II, p. 300 (note).