

## Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

27/04/2005

### Présentation de l'ouvrage de Catherine Kintzler, *Théâtre et Opéra à l'âge classique (Une familière étrangeté)*, éd. Fayard, coll. Les Chemins de la Musique, 2004

par Pierre Macherey

Selon Foucault, l'époque classique, qui recouvre les 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, est l'âge de la représentation, dont il entreprend de reconstituer l'épistémé, c'est-à-dire l'ensemble des conditions qui *a priori* rendent quelque chose connaissable sous la catégorie de représentation. L'ouvrage de Catherine Kintzler *Théâtre et Opéra à l'âge classique (Une familière étrangeté)*, éd. Fayard, coll. Les Chemins de la Musique, 2004, qui prend la suite de ceux qu'elle avait déjà consacrés à ces questions (*Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, éd. Minerve, 1988 ; *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, éd. Minerve, 1991 ; *La France classique et l'opéra*, éd. Harmonia Mundi, 1998), appréhende cette même période sous l'angle particulier de la représentation scénique, dont elle dégage ce qu'elle appelle l'esthémé, c'est-à-dire l'ensemble des conditions qui *a priori* rendent quelque chose scéniquement représentable, selon le programme de la « poétique » propre à cette représentation. Il est tout de suite à remarquer que le parallélisme entre les deux notions d'épistémé et d'esthémé est pour une part trompeur : par épistémé, Foucault entend l'impensé de la connaissance, qui, sans discussion possible, en commande automatiquement la mise en place et le fonctionnement en dehors de toute réflexion consciente ; alors que l'esthémé que constitue la poétique classique de la représentation scénique prend la forme de règles concertées dont l'application est rigoureusement débattue, raisonnée et contrôlée, en parfaite et pleine conscience. Toutefois, ce qui retient l'attention de Catherine Kintzler est une autre particularité de cette poétique de la représentation qui en constitue la logique immanente, à savoir le fait que son champ d'application est partagé entre deux « scènes » qu'il fait coexister, celle de la tragédie dramatique, illustrée exemplairement par Corneille et Racine puis, pour finir, par Voltaire, qui en constitue le moment proprement théâtral, et celle de la tragédie lyrique, illustrée non moins exemplairement par Lully puis par Rameau, qui en constitue le moment proprement opératique. La thèse centrale de l'ouvrage est la suivante : le partage de ces deux scènes effectue entre elles à la fois une séparation et une relation de complémentarité, ce par quoi leur compétition fait système, prenant ainsi la forme d'une sorte de division du travail. Séparation : ce que l'une de ces scènes requiert, l'autre l'interdit ou l'exclut. Relation de complémentarité : au-delà de ce qui les oppose, et même au cœur de leur opposition, les deux scènes se répondent, dialoguent, se comprennent l'une par rapport à l'autre, ce qui les associe étroitement au sein même de leur division. C'est ce rapport ambigu, propre à ce que Catherine Kintzler appelle « une altérité de similitude » (p. 13), rapport plus tard dénoué, lorsque, au 19<sup>e</sup> siècle, théâtre et opéra suivront des voies de développement indépendantes et auront cessé de se répondre l'un à l'autre dans l'espace commun de la représentation, que traduit le concept de « familière étrangeté » repris à Freud : à l'âge classique, théâtre et opéra sont à la fois étrangers et familiers l'un à l'autre, comme les contraires que la dialectique présente comme étant les produits de la scission de l'un, au point de vue duquel, étant rivaux et alternatifs l'un de l'autre, ils sont associés, non point en dépit du fait qu'ils s'excluent, mais en fonction de celui-ci. La question posée est alors la suivante : qu'est-ce qui justifie que l'âge classique de la représentation scénique ait fait fond, en France, sur ce partage entre deux formes adverses qui dialoguent entre elles ? Quels bénéfices en étaient attendus ? A quel type

d'intérêt particulier répondait-il ? En quoi affectait-il le concept de représentation ? Jusqu'à quel point en remettait-il ne cause la cohérence ?

Pour y voir plus clair sur ce point, il faut tout d'abord revenir sur ce qui, à l'époque classique, distingue on ne peut plus nettement l'opéra du théâtre. Le principe de cette distinction est exposé dans des termes directement parlants dans un texte de Voltaire, hautement réputé à son époque comme auteur de tragédies dramatiques, dont il respecte la forme-type tout en l'adaptant aux nouveaux besoins de son temps, mais qui a aussi collaboré avec Rameau, ce qui lui avait permis de comprendre de l'intérieur les problèmes de la tragédie lyrique et des formes prises par sa réalisation :

« L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville, et danser autour d'un tombeau ; où l'on voit le palais de Pluton et celui du Soleil ; des dieux, des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés et détruits en un clin d'œil. On tolère ces extravagances, on les aime même, parce qu'on est là dans le pays des fées ; et, pourvu qu'il y ait du spectacle, de belles danses, une belle musique, quelques scènes intéressantes, on est content. Il serait aussi ridicule d'exiger dans *Alceste* l'unité d'action, de lieu et de temps, que de vouloir introduire des danses et des démons dans *Cinna* et dans *Rodogune*. » (Préface à *Œdipe*, 1730, citée p. 260-261 de l'ouvrage de C. Kintzler)

« Pourvu qu'il y ait du spectacle » : l'opéra, dans la forme de la tragédie lyrique que Lully lui avait donné un demi-siècle plus tôt, forme « aussi bizarre que magnifique », et « où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit », est soumis à une exigence de monstration, d'exhibition, qui le contraint à étaler sur scène des « extravagances », représentations aberrantes qui suscitent l'illusion d'être « là dans le pays des fées », c'est-à-dire dans un autre monde où sont possibles des choses qui, dans ce monde-ci que nous connaissons, ne le sont pas. Il faut s'entendre sur le sens que prend ici le mot « illusion » : il ne signifie nullement que le spectateur de l'opéra en vienne à croire que ces merveilles existent réellement, donc en dehors de la scène sur laquelle elles sont représentées ; mais il exprime le fait que celui-ci jouit du fait de les voir représentées dans toute l'ampleur de leur extravagance, ce qui les maintient dans leur statut de pures illusions dont la vue (et l'audition) procure par elle-même du plaisir, un plaisir dans lequel l'esprit n'a pas part ou a une moindre part, et ceci en dépit de leur irréalité manifeste ou peut-être même en raison de cette irréalité, dont la perception émoustille le goût comme une épice, ce qui fait, comme le déclare Voltaire qu'« on est content », en conformité avec ce que, dans son livre sur Rameau, Catherine Kintzler appelle « l'esthétique du plaisir ». A l'opéra, il n'y a pas place pour les choses de l'existence ordinaire, comme en témoigne en premier lieu la convention du chant, qui exclut qu'on s'y exprime normalement de la manière dont on le fait dans la vie de tous les jours, où on ne chante que dans certaines occasions : tout y est par nécessité prodigieux, hors du commun et à la limite délirant, dans un monde de représentation qui se tient à l'écart des manifestations de la vie quotidienne et n'existe qu'en représentation, sur un mode féerique qui n'est cependant pas sans ordre puisque, comme nous le verrons par la suite, il fait prévaloir au nouvel ordre de nécessité, non moins contraignant que celui qui joue dans le monde réel, et peut-être même encore plus contraignant.

Au théâtre, on ne chante pas, du moins pas tout le temps, ce qui ne signifie pas néanmoins qu'on y parle comme on le fait dans la vie ordinaire, où il n'est pas naturel de s'exprimer en alexandrins et de déclamer : et c'est précisément ce qui fait qu'on y est « en représentation », sur une scène où se donnent à voir et à entendre des êtres qu'on n'a pas couramment l'occasion de rencontrer, dans le cas de la tragédie, de grands personnages venus de temps ou de lieux très anciens ou très éloignés, animés de sentiments grandioses, voire même excessifs, ce qui les maintient considérablement à distance du monde habituel. Cependant les références de l'action dramatique ne sont pas du tout les mêmes que celles dont se sert la tragédie lyrique pour accréditer ses féeries : ce sont, comme le précise Voltaire, celles de l'unité de temps, de lieu et d'action, qui sont incompatibles avec l'intrusion des démons et de leurs danses. Le point essentiel, ici, tient à la place dévolue au spectacle dans la représentation. A cet égard, la tragédie de l'époque classique se conforme étroitement au principe posé par Aristote dans le chapitre 6 de sa *Poétique*, où sont

classées par ordre d'importance décroissante les « parties » de la tragédie, à savoir, en premier lieu l'intrigue, en deuxième lieu les caractères, en troisième lieu la pensée, en quatrième lieu le style, et en tout dernier lieu ce qui relève du spectacle proprement dit, qui concerne les conditions factuelles de la représentation, c'est-à-dire sa mise en scène proprement dite. A propos de cette dernière « partie » de la tragédie, Aristote écrit :

« Quant au spectacle, bien qu'il exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art, et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs. De plus, pour l'exécution technique du spectacle, l'art du fabricant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes. » (trad. Dupont-Roc et Lallot)

Non sans provocation, Aristote se réfère donc à une sorte d'idéal-type de la représentation tragique, épuré de toute contingence pratique, celle-ci étant renvoyée sur le plan d'un bricolage aussi inopportun qu'importun. L'esprit de la tragédie doit pouvoir être appréhendé pour lui-même, à nu, dépouillé de tout élément décoratif qui détourne l'attention de l'essentiel, à savoir le déroulement nécessaire de l'action auquel tout le reste se rattache, et qui lui-même ne se rattache à rien. Au fond, la vérité de la représentation tragique, qui se tient hors scène, ou tout au moins hors de toute scène matérielle, sur une scène idéale, devrait être accessible par le seul intermédiaire de la lecture, éventuellement une lecture publique du type de celle en vue de laquelle Sénèque composera ses tragédies qui, en conformité avec le précepte formulé par Aristote, n'étaient pas destinées à être « jouées » ; cette lecture fait l'économie des embrouillaminis du spectacle et fournit les moyens d'une communication directe avec la signification qui donne en dernière instance son contenu à la représentation tragique, représentation avant tout mentale, sous ses deux aspects émotionnel et intellectuel ; une telle représentation requiert donc la participation d'affects et de concepts, mais peut parfaitement se passer de percepts, ou du moins réduit leur intervention au strict minimum, à l'opposé de l'opéra qui en fait un usage inflationniste, et se fait une loi de combler les sens. Ceci admis, la différence avec l'opéra est manifeste : on peut lire le théâtre, et peut-être est-ce en le lisant qu'on comprend le mieux ce qu'il veut dire ; alors qu'il est clair que lire l'opéra serait parfaitement inefficace : lui ne peut se passer des agréments du spectacle, qui lui sont consubstantiels.

Il est en conséquence manifeste que l'opéra n'est pas le théâtre et que le théâtre n'est pas l'opéra. Comment se fait-il alors qu'ils relèvent à l'époque classique d'une poétique commune, ce qui suppose que, bien qu'il y ait deux modalités distinctes de la représentation scénique, n'existe qu'un seul genre ou concept de représentation qui les commande toutes les deux ? Comment se fait-il que l'opéra, n'étant pas le théâtre, soit néanmoins « du théâtre », soumis comme tel aux exigences fondamentales de la poétique de la représentation, même s'il exécute ces exigences d'une façon qui lui est propre et est à certains égards opposée à celle du théâtre, ce qui ne veut pas dire qu'elle n'ait rien du tout à voir avec elle ? Pour répondre à cette interrogation, il faut préciser davantage le concept de représentation. Représenter, c'est, comme le disait déjà Aristote, imiter. Mais qu'est-ce qu'imiter ? Pour le savoir, il d'abord se demander : qu'imité-t-on ? Et la réponse est : on n'imité que de l'imitable, on ne représente que du représentable. Telle est donc la question principielle de la poétique, question à laquelle théâtre et opéra sont également confrontés, même s'ils ne la résolvent pas de la même manière : qu'est-ce qui est imitable ou représentable, et qu'est-ce qui ne l'est pas ?

Essayons tout d'abord de voir comment la poétique résout cette question dans le cas de la tragédie lyrique. Celle-ci, nous l'avons vu, s'installe dans la perspective d'un ailleurs différent du monde ordinaire, ailleurs dans lequel ont lieu des événements surprenants et où, comme dans un songe, gesticulent et s'époumonent des êtres surnaturels. Mais cet ailleurs n'est pas pour autant sans règles, livré à l'arbitraire d'un bon plaisir effréné, où tout sans exception serait devenu possible, ce qui aurait inévitablement pour conséquence de le soustraire à l'ordre de la représentation, et de le faire basculer dans l'irreprésentable. Il est, explique Catherine Kintzler, l'ailleurs propre à un monde possible qui, pour ne pas exister dans la réalité, n'en a pas moins sa nécessité propre :

« (Est merveilleux) un monde qui, bien qu'il n'existe pas, se présente *comme* un monde, avec son temps et son espace, sa physique, sa logique, sa géographie, son ordre socio-politique. » (p. 13)

Autrement dit le monde fabuleux et chimérique qui est montré sur la scène de l'opéra est soumis à des lois, comme par exemple des lois de causalité, même si ces lois ne sont pas les mêmes

ou ne jouent pas de la même façon que celles qui régissent le monde réel, ce sans quoi ce monde ne serait pas « un monde », et du même coup ne serait pas digne d'être représenté et de retenir l'intérêt par sa représentation.

Ouvrons ici une parenthèse concernant la notion de monde possible qui, bien avant que Leibniz n'ait entrepris de la théoriser, se trouve au cœur de la rationalité classique. Lorsque, dans ses *Principes de philosophie*, Descartes entreprend de dégager les lois générales du monde, il le fait tout d'abord en procédant de la métaphysique à la physique et des causes aux effets, sous la forme d'une déduction *a priori*, qui écarte toutes les données de la sensibilité, et s'appuie uniquement sur les principes abstraits de la figure et du mouvement : en suivant cette voie de la pensée pure, il reconstruit un système dont, explique-t-il, il a toutes les raisons de penser, au sens d'une certitude morale valant pour une certitude absolue, qu'il correspond analogiquement à la réalité du monde tel que Dieu l'a créé en lui donnant forme, c'est-à-dire en lui imposant des règles de nécessité. Ce monde obéissant aux lois qui définissent ce que doit être un monde en général est-il pour autant le monde, ce monde-ci dans lequel nous vivons entre ciel et terre et dont la réalité nous est attestée par ailleurs par le moyen de l'expérience ? Descartes fait l'hypothèse qu'il en constitue l'épure ou le plan, au titre d'un type idéal dont la réalité physique doit être, sinon la reproduction, du moins une reproduction parmi d'autres. Très lucidement il reconnaît que cette hypothèse, à laquelle il reconnaît le plus haut degré de vérité n'en reste pas moins une hypothèse ; et simultanément il admet que le mouvement de pensée par lequel on « descend » progressivement des causes aux effets doit à un certain moment s'interrompre et s'inverser, et qu'il faut alors, selon la formule de la 6<sup>e</sup> partie du *Discours de la méthode*, qu'on aille au devant des causes à partir des effets, ce qui est indispensable pour se retrouver sur le terrain du monde réel qui n'est pas seulement une construction de l'esprit, tout simplement parce qu'il est « le monde », et non pas seulement « un monde » tel que se le représente la pensée pure.

La fameuse formule *Mundus est fabula* (Descartes s'était fait portraiturer tenant un livre ouvert à la main sur la page duquel il montrait du doigt cette phrase qui était lisible sur le tableau) n'est donc pas une boutade, mais doit être prise très au sérieux et a valeur d'emblème : elle signifie précisément l'idée d'un monde possible qui soit accessible en représentation par les moyens du raisonnement pur étant fait abstraction de toutes les données des sens qui constituent la trame de nos expériences. Ce monde est le monde de la représentation, reconstitution du monde réel qui en constitue la vérité, vérité qui est accessible à la raison et n'est accessible qu'à elle. C'est ce qui justifie que Descartes assume entièrement le fait que son explication rationnelle du monde se rapporte à ce qu'il appelle lui-même un « nouveau monde » :

« ... Je me résolus de laisser tout ce monde ici à leurs disputes et de parler seulement de ce qui arriverait dans un nouveau, si Dieu créait maintenant quelque part, dans les espaces imaginaires, assez de matière pour le composer, et qu'il agitât diversement et sans ordre les diverses parties de cette matière, en sorte qu'il en composât un chaos aussi confus que les poètes en puissent feindre, et que, par après, il ne fît autre chose que prêter son concours ordinaire à la nature et la laisser agir suivant les lois qu'il a établies... »

(*Discours de la méthode*, 5<sup>e</sup> partie, éd. Adam/Tannery, t. VI, p. 42)

Le « nouveau monde » est donc un monde entièrement reconstruit hypothétiquement par l'esprit, sans référent extérieur à l'opération mentale à travers laquelle il est élaboré, opération qui est censée se suffire entièrement à elle-même, pourvu qu'elle ne comporte aucune répugnance interne ou contradiction. Dans son livre *Les structures rhétoriques de la science (de Kepler à Maxwell)*, éd. Seuil/coll. Des Travaux, 2004, Fernand Hallyn en tire argument pour présenter la physique de Descartes, à ce point de vue parfaitement cohérente à sa métaphysique, comme un « discours performatif », thèse qu'il développe de la façon suivante :

« Tout le récit du Monde doit être considéré comme une expérience de pensée longuement développée. Telle qu'elle est décrite, la création du monde ne correspond peut-être pas à la vraie Création, mais elle existe au moins dans l'œuvre où elle est racontée, dans et par le langage fictionnel.

Le discours est dominé par des formes nommant des actes accomplis par le locuteur : dire, c'est faire, écrire n'est pas re-présenter, mais exécuter, faire exister, transformer. » (p. 139)

En effet, représenter, ou faire exister sur le mode propre à la représentation, c'est tout sauf « re-présenter », c'est-à-dire produire une image seconde de la réalité, une copie nécessairement en retrait par rapport au modèle qu'elle est censée reproduire après coup en tout ou en partie : mais c'est créer dans l'absolu, par la puissance propre à la *cogitatio*, une réalité, comme par exemple celle d'un monde, qui n'existe que sur ce mode, ou plutôt qui n'a besoin, pour commencer à exister, d'aucun appui extérieur. C'est pourquoi, faisons en la remarque au passage, imiter, d'un point de vue esthétique, ce n'est pas copier ou recopier, mais c'est créer, c'est-à-dire engendrer par un acte qui est en dernière instance mental quelque chose qui est sans antécédent ni équivalent dans la réalité.

De l'aveu fait par Descartes lui-même que sa physique développe sous une forme rationnelle la connaissance d'un monde imaginaire, issu du travail de la pensée pure, Voltaire, après Pascal, Gassendi et Huygens, a tiré plus tard argument pour expliquer que la physique de Descartes est un roman, entendons par là un récit fabuleux qui fait croire à l'existence de choses qui n'ont de réalité que sur le papier, en discours, et qu'on serait bien en peine de rencontrer dans le monde réel, comme les bergers de *L'Astrée*. Il aurait tout autant pu dire de cette physique, qui nous fait accéder à la réalité idéale d'un monde possible, qu'elle est un opéra, sur la scène duquel se meuvent selon des principes rigoureux des êtres auxquels, si on peut dire, ne manque que l'existence pour exister, étant d'ailleurs indifférent pour qu'on jouisse pleinement de l'agrément que procure leur représentation qu'ils existent ou non, car le sentiment de leur inexistence ajoute même à cette jouissance un piment supplémentaire. Fontenelle, dans une perspective qui n'était pas de dénigrement, bien au contraire, a d'ailleurs fait ce rapprochement dans la première soirée des *Entretiens sur la pluralité des monde habités* (1786), où il explique, à l'intention de la jolie marquise qu'il cherche à convaincre des attraits de la science, que la physique rationnelle de Descartes est comme un spectacle d'opéra regardé depuis les coulisses d'où l'on en voit fonctionner les ressorts cachés, la machinerie, qui, hors de la perception des spectateurs ordinaires, le soutient :

« Je me figure toujours que la nature est un grand spectacle qui ressemble à celui de l'opéra. Du lieu où vous êtes à l'opéra, vous ne voyez pas le théâtre tout à fait comme il est ; on a disposé les décorations et les machines pour faire de loin un effet agréable, et on cache à votre vue ces roues et ces contrepoids qui font tous les mouvements. Aussi ne vous embarrassez-vous guère de deviner comment tout cela joue. Il n'y a peut-être que quelque machiniste caché dans le parterre qui s'inquiète d'un vol qui lui aura paru extraordinaire, et qui veut absolument démêler comment ce vol a été exécuté. Vous voyez bien que ce machiniste-là est assez fait comme les philosophes. Mais ce qui, à l'égard des philosophes, augmente la difficulté, c'est que, dans les machines que la nature présente à nos yeux, les cordes sont parfaitement bien cachées, et elles le sont si bien qu'on a été longtemps à deviner ce qui causait les mouvements de l'univers. Car représentez-vous tous les sages à l'opéra, ces Pythagore, ces Platon, ces Aristote, et tous ces gens dont le nom fait aujourd'hui tant de bruit à nos oreilles ; supposons qu'ils voyaient le vol de Phaéon que les vents enlèvent, qu'ils ne pouvaient découvrir les cordes, et qu'ils ne savaient point comment le derrière du théâtre était disposé. L'un d'eux dirait : « c'est une certaine vertu secrète qui enlève Phaéon. » L'autre : « Phaéon est composé de certains nombres qui le font monter. » L'autre : « Phaéon a une certaine amitié pour le haut du théâtre ; il n'est point à son aise quand il n'y est pas. » L'autre : « Phaéon n'est pas fait pour voler, mais il aime mieux voler que de laisser le haut du théâtre vide. » ; et cent autre rêveries que je m'étonne qui n'aient point perdu de réputation toute l'antiquité. A la fin Descartes et quelques autres modernes sont venus, et ils ont dit : « Phaéon monte, parce qu'il est tiré par des cordes, et qu'un poids plus pesant que lui descend. » Ainsi on ne croit plus qu'un corps se remue, s'il n'est tiré, ou plutôt poussé par un autre corps ; on ne croit plus qu'il monte ou qu'il descende, si ce n'est par l'effet d'un contrepoids ou d'un ressort ; et qui verrait la nature telle qu'elle est ne verrait que le derrière du théâtre de l'opéra. »

Fontenelle aurait-il pu dire de la science cartésienne qu'elle est une tragédie ? A première vue non, mais en un certain sens, quand même, oui. Pourquoi oui ? Parce que la tragédie, pour autant qu'elle se soumet aux exigences de la poétique, obéit au principe de la vraisemblance idéale, qui, ramené à l'essentiel, prescrit la conformité au modèle du « comme si », selon une logique qui est précisément celle du monde possible : pour qu'une chose soit vraie, il faut et il suffit qu'elle soit comme si elle était vraie, telle que sa vérité peut être reconstituée sur le plan du raisonnement pur. La poétique

classique pousse ce principe au paradoxe, comme le montre cette maxime du chapitre 5 de la *Poétique* de Pilet de La Mesnadière :

« Encore que la vérité soit adorable partout, la vraisemblance néanmoins l'emporte ici dessus elle ; et le faux qui est vraisemblable doit être plus estimé que le véritable étrange, prodigieux et incroyable. »

Le vrai est bien plus que le véritable, c'est-à-dire que ce qui est attesté par l'expérience : et c'est pourquoi il peut, sans contradiction, coïncider avec le faux, pourvu que celui-ci satisfasse à l'exigence d'être plus vrai, donc faux par excès, et non seulement moins vrai, ou faux par défaut. De ce point de vue, le monde tragique, comme celui de l'opéra, est un monde transformé et rectifié, donc, revenons y, un monde possible, contemplé à distance, et donnant son objet à ce que Thomas Pavel appelle, pour expliquer la forme très particulière de l'imagination classique, « un art de l'éloignement ». Autrement dit la représentation, qui imite le réel, se doit, pour procéder correctement à cette imitation, de se maintenir en réserve par rapport au réel qu'elle imite en le reproduisant sur le seul mode du « comme si », ce mode étant celui et le seul où sa vérité peut être révélée. Un autre poéticien de l'âge classique, d'Aubignac, théorise ainsi cette vérité de l'imitation qui repose sur un effet d'illusion :

« Je sais bien que le théâtre est une espèce d'illusion, mais il faut tromper les spectateurs en telle sorte qu'ils ne s'imaginent pas l'être, encore qu'ils le sachent ; il ne faut pas, tandis qu'on les trompe, que leur esprit le connaisse, mais seulement quand il y fait réflexion. »  
(*La pratique du théâtre*, III, chap. 4)

La représentation repose sur ce qu'on peut appeler une tromperie de convention, qui ne s'impose, ou plutôt n'est consentie, que pendant la durée de la pièce, et qui d'ailleurs peut être levée, et comme exorcisée, à tout moment, pourvu qu'on y fasse réflexion et qu'on en décide ainsi. Elle joue ainsi à la fois sur deux tableaux, celui de l'illusion et celui de la lucidité, de manière à faire advenir un vrai de supposition, qui occupe cet entre-deux. Signalons au passage que les deux poéticiens de l'âge classique qui viennent d'être cités, Pilet de la Mesnadière et d'Aubignac étaient tous deux passé à Loudun et avaient consacré des relations à l'affaire de la possession, qui s'était elle aussi jouée sur une scène où, par l'intercession croisée de Dieu et du Diable, vrai et faux renvoyaient subtilement l'un à l'autre en faisant fond sur les mécanismes de la représentation, et sur les troublants jeux du « comme si ».

La folie de don Quichotte est d'avoir prétendu sortir de cet espace ambigu dont la réalité est de pure convention en franchissant la barrière de la représentation, et en se figurant que les événements qui sont racontés dans les livres peuvent être vécus dans le monde réel tel qu'il existe hors de sa représentation et de l'effet d'illusion sur lequel, par convention, elle repose. De ce point de vue, théâtre et opéra, tragédie dramatique et tragédie lyrique, sont bien soumis à la même loi, loi de la représentation, qui veut qu'ils se déroulent, qu'ils aient lieu entièrement sur scène, dans les limites précisément circonscrites d'une scène qui, avant d'être une scène empirique, est celle de la représentation, dont les lois imitent celles du monde réel sans être les lois du monde réel, du moins exactement, pour autant qu'elles se rapportent à la réalité idéale d'un monde qui n'a pas besoin d'être le monde, c'est-à-dire ce monde-ci, pour être pensé dans son envergure propre qui est celle impartie à un monde possible. Peut-être avons-nous perdu aujourd'hui ce sens pur de la représentation que pratiquait avec délectation l'époque classique : en effet, en refusant au nom des rigueurs de l'esprit d'examen de céder aux charmes fallacieux de l'esprit de système, suivant l'inspiration qu'ont fait prévaloir les Lumières, nous avons aboli la frontière qui sépare la raison de l'expérience, ce qui nous a permis d'effectuer en sens inverse, par une sorte de folie retournée, métamorphosée en savoir, et en savoir conforme aux conditions de l'expérience, la trajectoire de don Quichotte, en considérant qu'il est possible de faire rentrer dans les livres les données du monde réel reproduites à l'identique, sans passer par la médiation du « comme si » qui empêche de ramener en totalité à sa représentation le monde pris dans sa réalité, et du même coup permet de jouir pour elle-même de cette représentation, en ayant pleinement conscience du fait qu'elle n'est jamais rien de plus qu'une représentation donnant accès à la réalité idéale d'un monde possible. C'est ainsi que, dans le nouvel espace de savoir ainsi ouvert, où nous ne risquons pas de confondre l'idée des thalers que nous avons dans la tête et les espèces sonnantes et trébuchantes que nous tâtons dans notre poche, nous ne pouvons plus accorder de valeur, nous sommes devenus

insensibles à un raisonnement du type de l'argument ontologique qui déduit directement le réel à partir du concept selon une logique qui est celle de la représentation, logique selon laquelle nous n'accédons à la nature des choses que par le biais de leur représentation.

Ceci dit, sur cette base commune qui constitue la logique ou la poétique de la représentation telle qu'elle est pratiquée sur scène, les choses ne se passent pas exactement de la même façon au théâtre et à l'opéra : c'est la raison pour laquelle, allant presque de soi de dire de la physique de Descartes qu'elle est un opéra, cela n'aurait guère de sens, voire même pas du tout de sens, de dire qu'elle soit une tragédie. Pour le comprendre, il faut que nous reprenions en considération la thématique du spectacle, qui joue un rôle primordial dans le cas de la tragédie lyrique et un rôle subsidiaire, pour ne pas dire nul, dans celui de la tragédie dramatique. En effet, comme nous l'avons vu pour commencer, c'est l'intervention du spectacle qui fait la différence, et exerce une fonction discriminante entre tragédie lyrique et tragédie dramatique. Où passe cette différence ? Selon Catherine Kintzler, elle trace la limite entre une métaphysique de la nature, celle qui règne à l'opéra, et une métaphysique des mœurs, spécifiquement adaptée aux besoins du théâtre.

Commençons, comme le fait le livre de Catherine Kintzler, qui y consacre toute sa première partie, par la métaphysique des mœurs du théâtre. Que faut-il entendre par métaphysique des mœurs ? Tout simplement le fait qu'au premier plan de la représentation tragique se trouve la formulation d'un problème moral dans lequel sont engagées l'identité du sujet et sa capacité à s'affirmer et à se faire reconnaître comme sujet libre dans un monde qui fait obstacle à sa liberté : l'une et l'autre font problème, et le rôle de l'action tragique est de faire ressortir ce problème, d'en expliciter autant que possible les attendus, à défaut de parvenir à le résoudre. Il s'agit en quelque sorte de donner figure à ce qui ne peut s'inscrire dans le cadre propre à l'expérience naturelle et paraît de ce fait hautement improbable, mais n'en est pas moins affecté simultanément sur un autre plan d'un degré extrême de certitude. Nous lisons par exemple dans la *Médée* de Corneille :

« Votre pays vous hait, votre époux est sans foi :  
Dans un si grand revers, que vous reste-t-il ?  
-Moi... »  
(acte I, scène 5, citée et commentée p. 35)

Dans sa radicalité, cette réplique, paraît faire écho à la démarche poursuivie par Descartes dans son *cogito*, démarche que le texte des *Méditations Métaphysiques* dramatise d'ailleurs d'une façon qui peut faire penser au théâtre : *ego sum, ego existo*, cela se pense et en même temps cela se déclame intérieurement. Catherine Kintzler propose à ce sujet ce commentaire :

« Moi est ici le lieu et le nom à la fois de l'écart extrême entre le point métaphysique qu'est l'idée même de sujet, laquelle ne saurait être qu'absolue, et sa réduction dans l'univers de l'expérience à un pitoyable bric-à-brac psychologique. » (p. 36)

La tragédie rejette cette réduction, et en même temps elle en montre l'inéluctabilité, car c'est bien dans ce monde-ci, et non dans un autre, que le sujet doit faire la preuve de sa liberté en passant d'inévitables compromis et en se salissant les mains dirait Sartre. Dans certains moments d'exception, le héros donne l'impression qu'il est parvenu à s'extraire de la gangue du déterminisme empirique, comme la thématique de la clémence d'Auguste, dans *Cinna*, en fournit l'exemple éclatant. Mais pourquoi Auguste pardonne-t-il à l'ami qui a conspiré contre lui ? Derrière la manifestation impressionnante de grandeur que représente sa décision, est-ce que ne se cache pas un calcul politique intéressé qui en altère la pureté, ou plus simplement un penchant très humain à l'orgueil, comme un La Rochefoucauld ne manquerait pas d'en formuler le soupçon ? A vrai dire, nous ne le saurons jamais : le spectateur quitte le théâtre poursuivi par cette interrogation qui reste suspendue, et qu'il lui revient de résoudre pour son propre compte, en payant pour cela le prix qu'il faut, comme s'agissant d'une représentation épique au sens où Brecht l'a théorisée. De là un effet d'ambiguïté, un trouble, en l'absence duquel il n'y aurait pas de tragédie, car celle-ci ne peut absolument pas se passer de cet élément d'indécision qui en fait le principal intérêt, auquel on hésite à donner le nom d'agrément.

Pour mettre en place cette tension, la représentation tragique dispose d'ailleurs d'un moyen qui lui est propre, celui de la double énonciation, par lequel les propos échangés sur scène par les protagonistes de l'action sont réceptionnés depuis la salle par les spectateurs qui suivent cette action

sans pouvoir y intervenir. Lorsque, dans la pièce de Racine qui porte son nom, Iphigénie demande innocemment à son père Agamemnon s'il lui sera permis d'assister au sacrifice qui est en train de se préparer, celui-ci lui répond avant de sortir brusquement de scène pour cacher son émotion :

« Vous y serez, ma Fille.  
Adieu. » (acte II, scène 2)

Tout l'impact de cette réplique sidérante tient au fait qu'elle présente, telle qu'Iphigénie l'entend tranquillement, un caractère positif, qu'elle n'a plus lorsqu'elle parvient à l'oreille du spectateur qui, ayant assisté au premier acte de la pièce, est amplement informé du fait qu'Iphigénie doit effectivement participer au sacrifice en tant que victime désignée par les dieux, et donc qu'elle y sera, comme elle le souhaite au premier degré ; mais elle y sera plutôt deux fois qu'une, si on peut dire, ce qu'elle ne sait pas encore : et quand elle l'apprendra, elle aura alors toutes les raisons de douter d'elle-même et du droit à exister qui lui revient en tant que fille d'un père chargé de responsabilités collectives qui font qu'il ne lui est pas permis d'agir seulement en père aimant comme il paraît le désirer au fond de son cœur, la question restant cependant implicitement soulevée et pendante de savoir si le fait de commettre un infanticide ne lui apportera pas un bénéfice intime plus profond encore. La stupeur est provoquée par le fait que, de proche en proche, tout ce qui est proféré sur la scène se trouve, à l'image de ce terrible « Vous y serez, ma fille. », surchargé et comme plombé par du non-dit, un non-dit dont la levée s'accompagne du surgissement de nouveaux effets de signification cachée, en l'absence desquels la représentation tragique perdrait son intérêt, qui tient essentiellement au suspense créé par cette indécision logée au cœur du discours, indécision dont on se demande s'il pourra jamais en être expurgé, et si pourra enfin être émise une parole qui ne soit pas potentiellement à double sens ou à double tranchant, comme l'est d'ailleurs, si on y réfléchit bien, le « Que vous reste-t-il ? - Moi ! » de Médée, puisque celui-ci prélude à l'accomplissement d'un acte horrible qui est aussi pour elle le moyen, le seul dont elle dispose encore, de réaliser sa liberté.

En dernière instance, le thème commun à toutes les tragédies, c'est le « je ne sais quoi » dont Corneille a été l'un de premiers à donner la formulation substantivée et à la rhétorique duquel le père Bouhours a consacré tout un discours ; c'est l'indécidable qui réside au fond de toutes les actions humaines et en maintient suspendues la signification et la valeur, qui, à tout moment, doivent être renégociées. Cet élément d'indécidabilité, comme l'avait vu Descartes, apparente la volonté humaine, qui est à tout moment en mesure d'orienter ses décisions dans le sens contraire, donc de dire non, à la volonté divine, et donc lui confère un caractère d'absoluité, qu'aucune explication, par exemple une explication par des mobiles psychologiques, ne peut réduire ou relativiser. En arrière de tous les comportements humains, ou du moins de tous ceux qui sont dignes d'être représentés, il doit y avoir quelque chose, quoi ?, on ne le sait pas au juste, et on est sans doute condamné à ne jamais le savoir. En l'absence de ce mystère, la représentation tragique perdrait tout intérêt, ou plutôt relèverait d'un autre type d'intérêt, comme par exemple celui qui, sur fond de sentimentalisme, inspirera le drame bourgeois, qui prendra au siècle suivant la relève de la tragédie, au moment où une autre figure de la liberté, non plus absolue mais relative, non plus héroïque mais simplement humaine, commencera à se mettre en place.

À l'opéra, il n'y a pas de place pour du « je ne sais quoi ». C'est la raison pour laquelle il est soutenu par une autre métaphysique, qui est une métaphysique de la nature et non une métaphysique des mœurs. Cette métaphysique de la nature propre à l'opéra, qui donne son objet à la deuxième partie du livre, suggère, en extériorité, et sur le mode de la spatialisation, les conditions d'un ailleurs possible dont l'irréalité est susceptible d'être raisonnée, qui la fait d'une certaine manière accéder à l'existence en lui conférant sa nécessité propre :

« La scène de l'opéra vaut comme figuration réelle d'un possible qu'elle propose à la fois à notre réflexion et à notre perception. » (p. 133)

De ce retour en force du percept découle directement l'exigence de tout montrer, au point de vue de laquelle n'existe, sur le plan de la représentation, que ce qui est exhibé, étalé au regard : la fonction du spectacle et de ses décors, essentielle à l'opéra, est justement de rendre possible cette exposition sans laquelle la tragédie lyrique perdrait sa crédibilité. Qui dit exhibition dit d'une certaine façon clarté, et cette clarté illumine tous les moments du spectacle d'opéra, y compris les



épisodes rituels de songe qui se déroulent dans un clair-obscur qui exclut cependant toute ambiguïté. Ce qu'on voit sur la scène n'est pas réel, et même est tout sauf réel, comme l'avait noté Voltaire, mais n'en est pas moins présenté à la manière d'une « quasi-nature », dont tous les aspects sont successivement déployés, étalés au regard, au cours de déplacements qui ne tiennent plus aucun compte de principes comme celui de l'unité d'action, de lieu et de temps. A ce point de vue, l'esthétique de la tragédie lyrique est aux antipodes de celle de la tragédie dramatique. Cette dernière est « une esthétique de l'événement qui travaille dans les vides et se sert de l'absence », comme en témoigne le fait qu'elle recourt en permanence au non-dit, alors que la première est « une esthétique de la monstration qui s'attache à la présence et à la plénitude » (p. 147) :

« Alors que le théâtre expose l'essence insoutenable de la violence précisément dans la mesure où il évite sa représentation (car celle-ci, d'une manière ou d'une autre, revient toujours à mettre les choses à plat, à les renvoyer à l'ordre du fait, de la facticité, de la contingence), l'opéra le fait basculer, en le représentant, sur le versant de l'ordre naturel ou phénoménal, elle prend alors un côté technique et observable qui détourne de la question morale. » (p. 140)

À l'abîme insondable de l'indécidable, qui creuse en profondeur la représentation tragique, l'opéra substitue l'étalement en surface d'un spectacle qui expose à la vue et à l'oreille tout ce qui est susceptible d'être montré, sans résidu :

« L'opéra est un théâtre corrigé et mis sur le métier, un théâtre impeccable, tellement nettoyé de toute ambiguïté qu'on en voit les boulons. » (p. 127)

C'est cette jubilante évidence, exempte de toute incertitude ou inquiétude, pure de tout effet de litote, qui enchantait Fontenelle et l'autorisait à faire des exhibitions de l'opéra, si charlatanesques soient-elles en première apparence, une image de la science cartésienne, avec ses mécanismes bien ajustés, dont les boulons sont parfaitement serrés.

Cette plénitude qu'affiche ostensiblement l'opéra fait-elle de lui un mode supérieur de la représentation, qui l'emporte par sa richesse, sa mirobalance, sa rutilance et sa perfection sur la tragédie, celle-ci pratiquant à l'inverse l'austère ascèse du noir et blanc ? Sur la scène enivrante du music hall, il y a en effet beaucoup plus à voir que sur celle où, sans gesticulations inutiles, les héros débattent de leurs problèmes personnels, ayant avant tout en tête la grande question de la liberté humaine. Mais, à l'examen, cette pléthore se retourne en déficit : si l'opéra est du théâtre avec quelque chose en plus, donc un théâtre augmenté, amélioré, c'est au sens où le mieux est l'ennemi du bien. Et l'on comprend qu'un Brecht, qui a entrepris d'effectuer la résurrection du grand esprit tragique, avec sa dimension problématisante, Brecht qui disait à ses décorateurs : « La couleur m'importe peu, pourvu que ce soit du gris », ait fait de l'opéra l'emblème multicolore et empanaché de ce qui constitue à ses yeux le mauvais théâtre, englué dans les délices factices de la participation et de la consommation, ce théâtre qu'il a identifié, sans doute à tort, au théâtre aristotélicien. Si l'opéra est un double du théâtre, ce double n'est-il pas destiné à sombrer dans la caricature, à la manière de l'Histoire qui, comme dit Marx, lorsqu'elle paraît revenir sur ses pas, refait en comique ce qu'elle avait d'abord présenté sous une forme tragique ?

C'est ce soupçon qu'exploite Catherine Kintzler lorsqu'elle souligne, c'est un thème récurrent de tout son livre, le caractère toujours quelque peu comique du spectacle d'opéra, jusque dans les moments où il met en scène les situations les plus dramatiques. Aristote distinguait le tragique et le comique en leur assignant pour fonction de représenter, l'un le monde du haut, et l'autre celui du bas : d'un côté des héros de condition élevée que, par définition, on ne rencontre pas dans la vie de tous les jours, et qui impressionnent d'autant plus qu'on les découvre capables d'actions osées qui peuvent être d'épouvantables crimes ; de l'autre, les gens et les choses du monde ordinaire, dont la grossièreté incline à la dérision, une dérision qui reflète au plus juste leur vulgarité commune. Or l'invention du genre de la tragédie lyrique à l'époque classique témoigne du fait qu'il y a aussi un comique de l'extraordinaire, qui joue sur le caractère exceptionnel de lieux et de temps tellement décalés qu'ils ne peuvent manquer d'apparaître sur le mode de la fumisterie : de cette manière, bien avant le drame romantique, l'esthétique du baroque, qui a trouvé sur la scène de l'opéra son plein emploi, a imaginé de mêler inextricablement la représentation du terrible à celle du grotesque, en jouant non sans subtilité sur le mélange des genres, un mélange absolument impossible sur la scène tragique, comme Molière l'a appris à ses dépens en composant son *Don*

*Sanche d'Aragon*, sa seule œuvre indéniablement ratée. Et c'est pourquoi la scène tragique, si étonnant que cela paraisse, prépare d'une certaine façon le terrain, en dépit de sa grandiloquence affichée, à un théâtre grave de l'intime et de l'ordinaire, qui répudie les fastes et les apparats à grand spectacle dont l'opéra nourrit ses luxueuses représentations. A l'opéra, on ne rit pas à gorge déployée, mais en permanence on y sourit *in petto*, car on sait que les délicieuses visions qu'il expose sont éphémères, et que le plaisir qu'elles procurent est précisément lié à leur caractère éphémère qui en décompose la crédibilité au fur et à mesure qu'il la suggère. On peut ainsi s'enchanter d'un spectacle d'opéra tout en maintenant intact un esprit critique qui permet d'en apprécier les merveilles pour ce qu'elles sont, précisément des merveilles qui, vues depuis les coulisses, comme le dit Fontenelle, cessent d'étonner, ou plutôt procurent un étonnement raisonnable et maîtrisé.

Cependant, à l'opéra, on ne fait pas que voir, mais on y entend quelque chose dont n'avons pas encore parlé, qui est la musique. Celle-ci soutient la parole, à laquelle elle s'incorpore dans la forme très particulière du récitatif, sorte de *Sprechgesang* avant la lettre, qui pose des problèmes spécifiques d'interprétation, surtout à notre époque où, sauf dans la chanson, le sens de la parole en musique s'est pour la plus grande part perdu, alors qu'il était familier à d'autres sortes de cultures qu'étonnait moins le fait de parler naturellement en chantant, qu'ont su ressusciter certains metteurs en scène de cinéma comme Jacques Demy ou Alain Resnais. La tragédie lyrique connaît aussi une autre forme particulière de musique, celle qui enclenche les mouvements de la danse, dont les figures réglées évoquent une sorte de parole des origines, celle qui, comme l'explique Condillac, avait commencé par montrer les choses en les mimant à l'aide de moyens corporels, par des gestes, en vue de les signifier. Les ballets qui sont incorporés à la tragédie lyrique, au point que celle-ci ne peut s'en passer, n'y jouent pas, comme ce sera le cas pour l'opéra romantique, une fonction de remplissage et de distraction, en marge du spectacle : mais ils en prolongent le discours, en confirmant d'ailleurs que celui-ci s'inscrit dans la perspective propre à une métaphysique de la nature et non à une métaphysique des mœurs, dont on voit mal comment elle pourrait être dansée.

Avec l'intervention de la musique, qu'il ne faut pas prendre comme une abusive intrusion, quelque chose de nouveau apparaît : la sublimité, c'est-à-dire un transport qui ne se ramène pas à un déplacement en extériorité, à un fabuleux voyage vers des contrées extraordinaires. Avec la musique, qui ne joue plus seulement sur scène, mais qui paraît venir d'ailleurs, on quitte le plan propre à la représentation. Rameau considérait que la musique avait en elle-même le pouvoir de rendre compte de l'ordre du monde, et toute sa démarche pourrait être placée sous le signe de la formule *Deus sive musica* ; c'est avec cette forme très particulière de sentiment du divin qu'est la musique que, comme l'explique Lévi-Strauss dans son livre *Regarder Ecouter Lire*, communiaient, au 18<sup>e</sup> siècle, les gens qui étaient capable d'apprécier les audaces de la modulation tonale en fa la mi qui se trouve dans un passage du *Castor et Pollux* de Rameau. Cette conviction inébranlable de Rameau, cette certitude dans la puissance de l'harmonie et de la composition musicale, ne l'empêchait pas d'écrire, sans complexe, des *Indes Galantes*, dont le sujet lui était, au fond, parfaitement indifférent : la musique pure ne pouvant de toute façon être contaminée par les séductions du spectacle et de ses plumes peut parfaitement coexister avec elles, et en faire le support d'un autre jeu, totalement inconnu de la scène tragique ; c'est ce jeu qui, au-delà de ce que peuvent dire les mots du langage parlé, fait remonter par un autre biais aux origines des choses. Mais ce retour en force de la musique, en vertu duquel elle devient par elle-même discours, ce qu'exprime la notion fondamentalement moderne de « discours musical », signe l'acte de mort de la tragédie lyrique parce qu'il la soustrait à l'espace de la représentation dans lequel elle prospérait. Rameau fait rupture dans l'histoire de l'opéra dans la mesure où il offre à la musique la perspective de faire par elle-même théâtre, sans passer par l'intermédiaire de la poétique dans la forme très particulière qu'elle avait prise à l'époque classique. Sans le savoir, Rameau ouvrait la voie à Mozart, à Wagner et à Debussy, avec lesquels la sublime musique cesse d'être un instrument de représentation et devient le moteur d'un drame musical où la parole paraît issue des notes de la partition, et monter du fond de la fosse d'orchestre, ce qui n'a plus rien à voir avec la tragédie lyrique et son système.

Nous comprenons alors pourquoi le système de la double scène, qui fait dialoguer entre elles les deux formes de la représentation, appartient à une période révolue, sur laquelle il n'est plus

possible de porter aujourd'hui qu'un regard historique. Sans doute, on peut encore monter sur scène des tragédies de Corneille ou des opéras de Lully, et tirer de l'agrément et de l'intérêt de ces spectacles, comme on peut toujours, aussi, lire Descartes et la *Logique de Port-Royal*, et même leur découvrir, voire leur inventer, une étonnante actualité : mais il reste que nous sommes condamnés, de par la position que nous occupons vis-à-vis d'elles, à voir ces œuvres autrement qu'elles ne l'étaient au temps où elles ont été produites, et à les recréer selon la logique d'autres systèmes qui ne relèvent plus de la logique de la représentation, de même que, au British Museum ou au Louvre, où ses éléments sont conservés, jamais nous ne reverrons la frise du Parthénon telle que les Grecs du temps de Périclès l'ont sur place contemplée, sans d'ailleurs pouvoir en regarder tous les détails en raison de la hauteur à laquelle elle était placée, mais en lui conférant une signification qui relevait d'un ordre propre de nécessité qui, pour nous, a perdu sa légitimité. La force de ces œuvres tient à ce qu'elles ne font pas obstacle à cette recréation, ce qui leur permet de vivre, en d'autres temps, une nouvelle vie, une vie différente. Mais jamais nous ne reviendrons à l'époque classique, et c'est l'impossibilité de ce retour qui nous la rend d'une certaine façon encore présente, présente si on peut dire sous la forme de son absence qui accompagne inéluctablement l'attention que, à distance, nous lui consacrons. Les ouvrages de Catherine Kintzler, qui portent sur des aspects très spécialisés des arts de la scène, nous aident à percevoir cette rupture, et du même coup à nous interroger sur les conditions qui l'ont rendue possible : en cela, ils nous aident aussi à comprendre en quoi ce qui se passe sur scène, au théâtre et à l'opéra, intéresse aussi la philosophie qui aurait bien tort de le négliger.

Annexe – Présentation par P. Macherey de l'ouvrage de C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, éd. Minerve, 1991  
(conférence du CRATS, 08/12/1994)

L'ouvrage de Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* (Paris, 1991, éd. Minerve) se prête simultanément à plusieurs types de lectures correspondant aux différents niveaux d'analyse qu'il développe. A un premier niveau, il présente l'étude d'un "objet" spécifique, historiquement situé et constitué : le théâtre lyrique français de l'époque classique, coïncidant avec la mise en place des éléments d'un style esthétique nouveau fondé sur une combinaison originale entre parole et musique, dont il montre la formation et suit l'évolution de Lully à Rameau. Cet objet est envisagé principalement sous l'angle des débats théoriques auxquels il a donné lieu, débats qui n'ont pas seulement doublé et commenté son histoire en l'accompagnant, mais ont joué directement un rôle dans celle-ci, en en impulsant et en en infléchissant la dynamique : est ainsi posée, à un second niveau, une question plus générale, qui est de savoir jusqu'à quel point la réflexion critique appliquée à une forme esthétique, réflexion qui prend nécessairement une forme raisonnée, est consubstantielle à la constitution de cette forme ou lui demeure extérieure. On est ainsi conduit à s'interroger sur les conditions de possibilité de l'objet esthétique considéré comme tel, et sur la nature de la forme de connaissance qui peut lui être consacrée. Or cette question se développe elle-même sur un troisième niveau qui est celui, non d'une science de l'art, au sens de la connaissance réglée d'un objet dont la nature est strictement délimitée par ses conditions d'existence telles qu'elles sont réfléchies dans sa théorie, mais d'une véritable philosophie de l'art, qui pose en particulier le problème du rapport de l'art à la connaissance ; sont alors en jeu les conditions d'un accès esthétique à la vérité, qui élève les productions esthétiques, et les "formes symboliques" dont elles relèvent en dernière instance, au rang de figures de connaissance, dont la nécessité est fondamentalement théorique, et relève ainsi d'une appréhension philosophique. C'est dans ce sens que, dès l'introduction de son livre, C. Kintzler affirme que "penser un objet esthétique oblige à penser une philosophie entière" (p. 9), car "on ne peut pas se donner l'objet esthétique lui-même comme objet théorique sans faire de l'esthétique une théorie philosophique complète" (p. 27).

De ce dernier point de vue, on pourrait rapprocher l'étude que Catherine Kintzler consacre à l'opéra classique français de celle que, dans un tout autre domaine, Panofsky a consacrée à la perspective

picturale, considérée précisément comme une forme symbolique, porteuse dans ses ultimes réquisits de toute une vision du monde, ou de ce qu'on pourrait appeler en général une philosophie : c'est ainsi que, pour les artistes italiens de la Renaissance, peindre, c'était aussi indissociablement penser, au sens le plus fort de ce terme, penser en peignant des tableaux qui eux-mêmes ne se laissent voir que par des yeux pleins de pensée, en ce sens qu'ils sont non seulement informés par une pensée préalable mais aussi porteurs et générateurs d'une pensée nouvelle dont ils suscitent le mouvement. Et ce rapprochement permettrait peut-être de répondre à la question posée par Catherine Kintzler dans les dernières lignes de son livre, lorsque, après avoir expliqué que le véritable objectif de son entreprise est d'élucider "les conditions philosophiques auxquelles une production esthétique est pensable", elle se demande si l'explication qu'elle propose à ce sujet "peut devenir une théorie : si sa fécondité peut être plus forte, et si sa validité peut s'étendre à d'autres objets que celui sur lequel on l'a mise en place et expérimentée" (p. 526). Faire de l'opéra classique français un système de formes symboliques, c'est bien, au-delà de sa réalité historique particulière, se donner les moyens d'une réflexion à caractère général sur les rapports de l'art et de la connaissance.

On pourrait à cette occasion formuler une première question, d'ordre très général. On sait que le concept de forme symbolique a été emprunté par Panofsky à Cassirer. Or la philosophie des formes symboliques de Cassirer se propose d'étendre à l'ensemble des fonctions de l'esprit, au nombre desquelles en premier lieu le langage, une hypothèse d'inspiration kantienne, celle du primat de la forme de l'activité spirituelle sur le contenu auquel elle s'applique en lui imposant son propre mode de structuration. Dans l'ouvrage de Catherine Kintzler la référence à Kant, - précisons : au Kant de la première Critique et non à celui de la troisième -, est constante : elle se propose en effet d'interroger un objet emprunté à l'histoire de la culture, l'opéra, sur ses conditions de possibilité, de manière à montrer comment ses diverses réalisations se règlent sur un modèle formel qui en détermine a priori la structure, à la manière d'un "transcendental". Il s'agit ainsi de délimiter un domaine d'intervention et de création, un champ esthétique soumis à un type donné de règles, qui fonctionne comme une sorte d'a priori historique, pour reprendre le terme de Foucault, dont l'entreprise s'inscrit aussi pour une part dans la postérité philosophique du kantisme de Cassirer. Pour formuler les orientations générales de sa démarche, Catherine Kintzler utilise le terme un peu étrange d'*esthémé*, qu'elle forge sur le modèle de l'*épistémé* de Foucault. On peut se demander s'il y a plus ou autre chose dans ce concept que dans celui de "forme symbolique", qui tente lui aussi, l'usage qu'en a fait Panofsky en témoigne exemplairement, d'effectuer la synthèse entre le point de vue de la structure et celui de l'histoire.

Cependant il ne faudrait pas croire que l'objet sur lequel travaille Catherine Kintzler, la forme de l'opéra classique français, constitue seulement un prétexte, une occasion pour développer cette réflexion philosophique à caractère général dont les conclusions pourraient être automatiquement étendues à d'autres domaines empiriques : car cette réflexion est dégagée d'une analyse détaillée des conditions dans lesquelles l'objet auquel elle s'applique au départ a été produit et réfléchi par ceux qui en ont été les initiateurs, et c'est une connaissance entre toutes précise et exigeante de cet objet, appréhendé dans sa spécificité, qui rend possible l'élucidation des rapports que des objets esthétiques entretiennent avec des modes de structuration qui ne sont pas fondamentalement différents de ceux qui ordonnent la connaissance. Il faut donc, pour maîtriser la signification des thèses proprement philosophiques qui viennent d'être évoquées, reprendre le parcours complexe suivi dans l'ensemble de l'ouvrage, pour en dégager les principales articulations.

L'ouvrage de Catherine Kintzler est intitulé *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau* et non « Esthétique de l'Opéra français de Lully à Rameau ». Ce choix est guidé par une intention théorique, dont le premier effet est de déplacer le point d'application de la réflexion traditionnellement consacrée à des objets esthétiques ; et ce déplacement suppose lui-même une redéfinition du théâtre lyrique, et au-delà du cas particulier de celui-ci, de l'oeuvre d'art et de sa nature, qui amène à les penser autrement et à les situer sur un autre terrain que ne le fait l'esthétique au sens traditionnel, dont le concept, construit à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle à la suite de Baumgarten et de Kant, tend à soumettre les oeuvres d'art à un jugement de goût complètement indépendant des procédures propres à l'ordre de la connaissance.

Qu'est-ce en effet qu'une "poétique", démarche dont la tradition remonte à Aristote et a fait l'objet d'une étonnante résurrection à l'âge classique ? C'est la mise en place d'un système de normes rationnelles qui font qu'un auteur dramatique "travaille installé dans un système poétique qui quadrille le terrain et rend sa tâche claire à ses propres yeux" (p. 205) : c'est donc "un outil intellectuel rendant possible la production poétique, une forme de pensée régulatrice sur laquelle le poète prend ses mesures" (p. 206). Ce système ne se limite pas à la détermination d'un ensemble de règles techniques de fabrication, c'est-à-dire de recettes conventionnelles, mais il définit l'allure générale d'un programme concerté, dont la structure fait l'objet d'une construction préalable à sa mise en oeuvre et relativement indépendante de celle-ci. Dans le cas du théâtre, dramatique ou lyrique, cette poétique prend la forme d'une théorie raisonnée de la fiction : cette théorie fixe en général les conditions de ce qui peut être montré sur un théâtre, en rapport avec une norme générale qui est celle du vraisemblable.

Ainsi se noue un rapport entre représentation et vérité, qui ne se laisse pas interpréter à partir des seuls critères "esthétiques" du beau, puisqu'à travers le jeu de fictions il développe une réflexion de fond sur la nature des choses : dans le cas de la tragédie, cette vérité est celle des passions, vérité que le théâtre montre dans la mesure où précisément elle ne se laisse montrer que sur un théâtre. On peut dire qu'ainsi le théâtre exhibe le réel en le stylisant, c'est-à-dire en le présentant dans une forme qui révèle son être en l'altérant, littéralement en le déformant : "La fiction théâtrale a ici la double vertu de déréaliser et de renforcer, d'élaguer et de souligner. Confrontée par la fiction à des vérités qui lui seraient insupportables sans l'appareil de l'art, l'âme éprouve de l'agrément en reconnaissant le vrai, et elle jouit en outre de sa propre force à les surmonter : telle est la genèse de l'orgueilleux plaisir que se propose de produire la tragédie" (p. 129).

La poétique qui fait de la pratique du théâtre un art concerté et raisonné est ainsi, au-delà d'une réflexion à caractère pragmatique sur la bonne manière de répliquer le réel en le représentant, une pensée sur la nature essentielle du réel, pensée qui définit cette nature en la ramenant aux conditions propres à l'ordre du représentable : et là est la véritable signification de la théorie classique de l'imitation, qui consiste à faire apparaître que la vérité du réel consiste précisément dans cette propriété qu'il a de se replier sur lui-même en se redoublant, en s'imitant, selon un processus d'ordre ontologique et non seulement technique. On voit par là comment dans cette pratique du théâtre est d'emblée investie une philosophie, qui est précisément la philosophie de l'âge classique, telle que Foucault l'a par ailleurs analysée dans *LES MOTS ET LES CHOSES* en montrant qu'elle se ramène à une théorie de "la représentation redoublée". En expliquant que le théâtre lyrique français s'appuie en dernière instance sur une telle poétique, dont le modèle d'origine aristotélicienne a été réactualisé par Corneille, Catherine Kintzler, à contre-courant du discours contemporain sur le "baroque" dont elle dénonce implicitement le caractère confusionnel, restitue à cette forme artistique sa dimension constitutionnellement classique : celle d'un art raisonné fondé sur une doctrine cohérente de la représentation du réel qui est aussi une doctrine du réel comme représentation ou comme objet d'une représentation possible.

Avant d'aller plus loin, il est possible de poser à ce propos une nouvelle question. La doctrine raisonnée du théâtre qui, de Corneille à Rousseau, fonde un certain rapport de l'art à la vérité, se laisse appréhender à travers le discours réflexif qui lui est consacré dans le cadre d'une littérature spécifique spécialisée dans le commentaire et la discussion des règles de la pratique du théâtre, commentaire et discussion proposés au fur et à mesure que cette pratique se déroule : "Pour atteindre et reconstituer ce moment intellectuel, il ne suffit pas d'examiner l'histoire du théâtre, celle des représentations, ni de s'en tenir à l'histoire comparée des textes poétiques. Il faut encore examiner les textes théoriques et les commentaires qui jalonnent cette histoire et éclairent les structures issues de l'analyse comparée. C'est en effet dans ces textes que se révèlent les constructions et le fonctionnement des idées poétiques sur lesquelles se règlent les auteurs et les spectateurs" (p. 206). Mais le problème n'est-il pas justement de savoir si ces textes théoriques révèlent directement, sans l'interpréter de manière biaisée, le contenu intellectuel dont ils sont indiscutablement les symptômes ? Que l'âge classique ait élaboré une certaine théorie de la représentation reflétant la conscience de l'ordre intellectuel qui soutient et organise sa vision du monde n'implique pas qu'il y ait totale adéquation entre ces idées telles qu'elles s'exposent dans

des textes à caractère réflexif et la manière dont elles ont fonctionné en pratique, investies dans des objets, les représentations proprement dites, dont elles ont très bien pu déformer la réalité en la réfléchissant. Est-il légitime de lire l'histoire du théâtre et de l'opéra classique uniquement, ou principalement, à travers le prisme de ses critiques, de ses commentateurs, de ses théoriciens, de ses apologistes et de ses détracteurs, en tenant pour strictement équivalents la réalité du théâtre et l'opéra classiques appréhendés dans leur nature essentielle et les discours qui ont été tenus à leur sujet ? Ne faudrait-il pas dire au contraire que ce discours qui prétend fonder ontologiquement et éthiquement l'entreprise d'une représentation du monde développe ainsi une idéologie de la représentation qui n'est pas, du moins entièrement, conforme nécessairement à la nature effective de l'objet dont elle construit une image en élaborant les critères de sa légitimation d'une façon qui reste jusqu'à un certain point décalée par rapport à cette nature ?

Les réflexions qui viennent d'être proposées autour du thème général de la poétique ont placé sur un même plan les problèmes du théâtre et ceux de l'opéra, en ne faisant aucune différence entre représentation parlée et représentation chantée (et aussi, dans certains cas, dansée). Il s'agit à présent de comprendre comment, dans le cadre d'une poétique élaborée dans la perspective du théâtre proprement dit, ont été introduits ces éléments nouveaux, la musique et la danse, qui, à la fois, en ont exploité certaines possibilités et en ont perturbé l'économie globale, en même temps que la tragédie devenait tragédie lyrique, suivant le mouvement d'une évolution qui, comme le montre Catherine Kintzler, est propre à l'histoire française de l'opéra. Cette évolution est celle qui, dans un système réservé à la représentation du vraisemblable a introduit la référence à ce qui, en première apparence, se situe en opposition aux règles de la vraisemblance : l'ordre du merveilleux, dont le concept définit centralement le monde enchanté de l'opéra classique. Or, selon Catherine Kintzler, le paradoxe de l'histoire française de cette forme esthétique singulière qu'est l'opéra est que, contre toute attente, cette introduction s'est effectuée dans la forme non d'une rupture mais d'une continuité : le merveilleux est lui-même devenu objet de représentation en se soumettant à des critères qui sont ceux du vraisemblable, tels qu'ils avaient été mis au point en vue des situations propres au théâtre parlé et en se glissant dans le modèle formel élaboré spécifiquement à leur intention; et c'est précisément pour rendre possible ce passage continu qu'a été inventée la forme intermédiaire, particulièrement développée par l'opéra français, du récitatif, qui superpose des modèles d'éloquence proprement musicale et lyrique à la rhétorique du discours tragique, à mi-chemin de la parole et du chant.

Pour le dire simplement, l'opéra a soumis à des règles de vérité des contenus qui, par nature, sont en eux-mêmes de l'ordre du non vrai: les fables des bergers et des pastourelles, les légendes des dieux et des démons, qui relèvent indiscutablement de l'ordre de la pure fiction, d'une surnaturalité frivole, sans aucuns corrélats dans le réel, et cependant susceptible d'une représentation réglée et concertée, soumise aux mêmes normes que celles qui, dans la tragédie proprement dite, commandent la représentation du réel ou supposé tel, car à notre point de vue la Cléopâtre de Corneille n'est pas davantage réelle que la Cybèle de Quinault mise en musique par Lully. De là une antinomie, qui est ainsi formulée à propos de l'examen consacré par Perrault à l'*Alceste* de Quinault et de Lully : "percevoir l'opéra à la fois comme absolument indépendant du théâtre et lié aux lois du théâtre" (p. 254). Dans ces conditions, on comprend quel problème est spécifiquement posé au compositeur d'opéra : comment faire remplir à la musique un rôle dramatique, c'est-à-dire réaliser un théâtre de musique ou une musique de théâtre qui ne soit pas seulement de la musique au théâtre ou une musique jouée sur un théâtre ? "Il faut trouver le moyen d'incorporer les ingrédients de l'opéra à la structure même de l'oeuvre théâtrale, de leur donner une fonction poétique à part entière" (p. 189). "Cela revient à dire que la fonction poétique de la musique se pense dans son rapport à la langue. C'est dans sa manière de traiter la langue et de se présenter comme une langue que la musique peut conquérir la fonction poétique dont l'opéra a besoin" (p. 191).

Ouvrons ici une parenthèse : le problème qui vient d'être soulevé a sans doute été posé antérieurement à l'expérience du théâtre lyrique français, à la fin du XVIème siècle, en Italie, au moment où a été défini dans des cercles florentins le nouveau "style représentatif" qui a conduit un musicien comme Monteverdi de repenser sur de nouvelles bases la pratique du madrigal ; la

question était alors de savoir comment s'y prendre pour mettre en musique des paroles de telle manière qu'elles continuent, une fois mises en musique, à être comprises comme des paroles, ce que les perfectionnements de la polyphonie à la fin du Moyen-Age et de la Renaissance avaient précisément rendu impossible. Et ce, même problème a traversé les siècles, puisqu'on le retrouve encore, présenté dans des termes comparables, dans des oeuvres très proches de nous comme *Capriccio* de Strauss ou *Moïse et Aaron* de Schoenberg, où l'alternative de la parole et de la musique est traitée comme thème principal, le sujet d'une action dramatique et opératique. Ce problème est certainement au centre de l'entreprise wagnérienne en vue de réaliser "l'oeuvre d'art totale", sur laquelle il est intéressant de s'arrêter un peu : celle-ci effectue la combinaison de la musique et de la parole à partir de l'hypothèse que la musique est elle-même une langue, une autre langue, qui s'insinue dans les lacunes de la parole, dont elle exprime en quelque sorte les non-dits, à la manière d'un langage de l'inconscient qui double en les démentant les propos avoués de la conscience. Ainsi, dans la perspective de Wagner, qui serait finalement assez proche de celle de Brecht, la parole et la musique, plutôt qu'elles ne se complètent harmonieusement, sont en permanence en conflit, et l'opéra n'est lui-même rien d'autre que le théâtre de ce conflit, qui s'inscrit dans la perspective d'une esthétique de la distanciation et de la rupture.

Ce petit détour n'était pas tout à fait inutile, car il permet de comprendre ce qui fait la spécificité de la forme de l'opéra classique français : celle-ci articule le langage parlé et le langage chanté ou dansé selon un ordre qui n'est celui de la complémentarité de la distance et de la rupture, mais celui de la proximité et de la continuité. Ceci suppose que tous ces langages disent au fond la même chose, leur accord étant précisément fondé sur la communauté de leur contenu représentatif, tel qu'il est déterminé par les critères généraux de la vraisemblance, qui fondent leur prétention à exprimer une réalité dans les traits essentiels qui la constituent en profondeur. Pour reprendre les catégories qui viennent d'être utilisées en vue de caractériser l'entreprise wagnérienne dans ce qu'elle a précisément d'opposé à l'esprit du classicisme, disons que le modèle classique exclut et efface toute référence à un non-dit, le propre de l'expression tragique ou lyrique consistant dans sa faculté de tout dire, et de dire le tout de son objet en le représentant selon la forme qui le constitue en objet de représentation.

Cette solution classique au problème du rapport entre parole, musique et danse a été élaborée, explique Catherine Kintzler, entre 1659 et 1765. C'est au cours de cette période de près d'un siècle qu'a été défini, en pratique et en théorie, un modèle de représentation opératique cohérent, dont la cohérence n'exclut pas toutefois la diversité : disons qu'il s'agit d'une forme à géométrie variable, ouvrant la possibilité de solutions différentes, voire même contradictoires, à un problème identifié et formulé une fois pour toutes à partir de la théorie de la vraisemblance et des règles que celle-ci impose. Pour mettre en évidence la variété de ces solutions, limitons-nous aux exemples de Lully et de Rameau, dont la confrontation a donné lieu à un célèbre et véhément débat au cours du XVIIIe siècle. Ce débat est intéressant en particulier parce qu'il évoque très directement celui qui, à une autre époque, et dans un tout autre domaine de la production artistique, a opposé les tenants de l'art figuratif et ceux de l'art abstrait.

Lully est dans le domaine de l'opéra le représentant par excellence d'une esthétique figurative, au point de vue de laquelle le langage de l'art se ramène à un système de signes évoquant directement ou indirectement un référent, que cette évocation procède d'une reproduction ou d'une symbolisation conventionnelle : et ainsi la mise au point de cette forme expressive suppose que "la production de sens est l'effet d'une sorte de correspondance bi-univoque entre son et signification" (p. 396), donc entre musique et parole. Or la tentative de Rameau s'explique par la remise en question de ce présumé : elle introduit ainsi dans la forme de l'opéra classique une dimension nouvelle, celle d'une expression qu'on peut dire abstraite, dont les signes ne renvoient qu'à eux-mêmes et obéissent à une logique interne dont la cohérence est indépendante de tout rapport à un contenu extérieur ; cette cohérence est celle de l'harmonie musicale dont il a complètement repensé le système. "Rameau est le premier à affirmer et à soutenir dans toutes ses conséquences que la musique existe à titre d'objet autonome. Il n'est nul besoin pour la définir de passer par une référence qui la subordonnerait à autre chose qu'elle-même : elle contient en elle sa raison d'être, sa raison d'être connue et sa raison d'être entendue. Ce qui dans la catégorisation de l'âge classique

doit se traduire par la thèse: la musique est nature” (p. 404). La musique est nature: entendons qu’elle est une nature en soi, dont les traits immanents définissent, non tel ou tel contenu particulier qu’elle “signifierait”, mais la nature même des choses dont elle constitue l’étoffe. De ce point de vue l’entreprise de Rameau est à la musique un peu ce que celle de Mondrian est à la peinture, le choix d’une expression non-figurative, chez l’un comme chez l’autre, exprimant l’idée que l’art doit, plutôt que représenter des choses en particulier, dire l’essence du monde, en tant qu’elle est en profondeur picturale ou musicale. Il est tout à fait intéressant de voir que Rameau, à la fin de sa vie, est allé jusqu’au bout de cette idée, qu’il a développée dans la forme d’une véritable philosophie de la nature, en posant que les rapports de l’harmonie musicale sont constitutifs de l’ordre réel des choses dont ils donnent la véritable connaissance.

Ceci permet du même coup de comprendre comment la forme de l’opéra classique s’est dé faite : non pas sous le coup d’attaques extérieures à sa pratique, mais suivant la logique interne de son développement. En substituant à la conception lullyste d’une figuration musicale propre à la tragédie lyrique celle d’une musicalité pure détachée de tout souci de signification extérieure à son ordre, Rameau préparait la remise en question radicale de la forme de l’opéra qui a été effectuée par Rousseau. Cette remise en question procède sur le fond d’une réflexion sur le langage et sur ce que celui-ci a à dire: non pas du tout la nature des choses en tant que celle-ci est une nature objective, susceptible comme telle d’être représentée, mais la réalité offusquée par la culture d’un monde intérieur vrai, dont l’étoffe purement mentale est directement accessible par la musique, sans passer par les intermédiaires de la représentation. C’est ainsi que, selon Catherine Kintzler, “Rousseau, en voulant penser la musique, montre comment le classicisme est philosophiquement construit. Par là il se propose de le détruire et il le fait” (p. 430). Alors le moment est venu pour que se déploie une nouvelle forme de l’esthétique, qui serait celle de l’art romantique, fondé sur de tout autres présupposés philosophiques que ceux de l’art classique. On aimerait, et ce serait la dernière question qu’on pourrait lui poser, que Catherine Kintzler en dise plus sur ces nouveaux présupposés, et en particulier qu’elle explique s’ils sont ou non raisonnés et structurés, comme le sont, même si c’est d’une autre manière, ceux propres à l’âge classique.