

Bifrons ou équilibriste ? : analyse et critique du *Déserteur de Sedaine et de Monsigny*

LEE Choong-Hoon
(UNIV. HANYANG)

Résumé

Il y a toujours des critiques opiniâtres qui, surpris d'une novation hardie et insolite de l'esthétique, s'y opposent de manière inflexible en déclarant que la tradition est injustement négligée et indignement transgressée. Ils cherchent donc un ancien modèle grâce auquel les jeunes audacieux révoquent leur déviation et retournent à l'idéal proposé par les Anciens. Au milieu du XIXe siècle, les musicologues conservateurs présentent Monsigny au public comme un modèle à imiter. Ce compositeur du siècle dernier, pour eux, a incarné l'âme de la musique française : la simplicité, le naturel et l'ingénuité. Il n'était pas un musicien savant, mais son talent a dépassé aisément le défaut de son éducation musicale, avouent-ils.

Mais il nous est étrange que Diderot, toujours défenseur de l'opéra comique, persiste à garder le silence face à ce musicien. Il énumère tant de musiciens contemporains dans ses ouvrages, mais le nom de Monsigny n'y est jamais mentionné. Est-ce une simple omission ou une exclusion volontaire ? Par contre, il est certain que son ami Grimm le déteste. Dans ses nombreuses critiques musicales, celui-ci n'hésite pas à montrer son antipathie contre le musicien. D'après Grimm, à la musique de Monsigny, manque l'unité. Apparemment, sa musique donne au public une mélodie d'autant plus suave qu'elle ne connaît pas la vanité des musiciens savants qui veulent se vanter de leur harmonie inutilement compliquée. Mais pour Grimm, Monsigny ne comprend

rien dans les meilleurs livrets qu'il a reçus de son collaborateur Sedaine et les met en musique de manière fautive et médiocre.

Ne pouvons-nous suggérer l'opinion latente de Diderot envers la musique de Monsigny à l'aide des commentaires hostiles de Grimm ? En effet, au moins, sur les jugements sur la musique contemporaine, Diderot et Grimm partagent généralement les mêmes opinions, et ils critiquent toujours sévèrement les ouvrages contemporains dans lesquels les musiciens interprètent mal les textes de librettistes. Diderot a lancé un nouveau genre théâtral où le public va connaître les effets comique et tragique. Mais son idéal n'a rien à voir avec un simple mélange de deux genres traditionnels. Pour lui, le nouveau genre exige une grande habileté et une finesse extraordinaire des artistes qui ne se réduit point à une sorte de bigarrure. C'est la raison pour laquelle Diderot tait expressément le nom de Monsigny dans ses ouvrages et sa réticence montre donc son mépris envers le musicien médiocre et maladroit.

Introduction

1. Un musicien sans le savoir
2. « Une espèce de monstre dramatique à deux têtes... »
3. Analyse musicale du *Déserteur*

En guise de conclusion : Bifrons ou équilibriste?

Introduction

Dans son article publié pour la *Revue et gazette musicale de Paris* en 1847, Adrien de La Fage, compositeur et musicologue, réclame « un Sedaine et un Grétry » pour « répond[re] de la fortune du théâtre ». Regrettant les jeunes musiciens contemporains qui ne savent rien excepté « écri[re] très correctement, très élégamment et très longuement des choses insignifiantes », le critique se plonge dans des réminiscences de la musique du siècle dernier.

N'oublions pas que, « pour se naturaliser au boulevard, la musique devra être toujours simple et claire, fuir les développements exagérés, éviter la lenteur des mouvements, préférer le mot propre à la périphrase [...] ». En un mot, il faut « revenir à Monsigny, à Dalayrac, et même à Gaveaux, plutôt qu'à tel maître bien plus haut placé dans l'estime des artistes et de la postérité »¹⁾. La position révèle-t-elle son goût rétrograde et archaïque, au moment où un jeune compositeur d'outre-Rhin créa ses premiers chefs-d'œuvre : *Tannhäuser* en 1845 et *Lohengrin* toujours en chantier (achevé en 1848) et lança depuis longtemps son projet ambitieux de réformer l'opéra et d'inaugurer « l'art de l'avenir » ?

Est-ce un hasard si le chroniqueur musical choisit le nom de Monsigny parmi tant de compositeurs de l'opéra-comique du dernier siècle ? Quel mérite peut-on en tirer si ce compositeur et ses opéras, presque oubliés et rarement exécutés, sont convoqués de nouveau au milieu du XIX^e siècle ?

Un mois plus tard, toujours en 1847, on annonça la « résurrection »²⁾ de *Félix*, une des œuvres importantes de Monsigny et de Sedaine. Cette *comédie mêlée d'ariettes* est présentée au public par l'Opéra-National au mois de décembre de la même année. Cette fois-ci, Maurice Bourges, un des collaborateurs de la *Gazette*, écrivit avec plaisir le compte-rendu où est admiré « le fond du drame que Monsigny a revêtu d'une musique éminemment expressive, passionnée, toujours en scène ». Selon le critique, « C'est une musique qui part du cœur pour aller au cœur. Plus d'une mélodie rappelle

1) Adrien de La Fage, « Opéra-National. Ouverture et *Gastibelza*, opéra en 3 actes », *Revue et gazette musicale de Paris* (21, nov. 1847), n° 47.

2) Maurice Bourges, « Opéra-National. Félix ou l'enfant trouvé, paroles de Sedaine ; musique de Monsigny », *Revue et gazette musicale de Paris* (26, déc. 1847), n° 52.

involontairement à la pensée les Intérieurs de famille de Greuze »³⁾. La comparaison avec le célèbre peintre de genre au XVIII^e siècle n'est pourtant pas inédite : déjà 3 ans avant, Heinrich Heine a remarqué une grande affinité entre deux artistes : « L'opéra de Monsigny me rappela immédiatement les œuvres de son contemporain, le peintre Greuze »⁴⁾.

Dans quel contexte rapproche-t-on Monsigny de Greuze ? La vérité et le pathos, sans doute. Nous nous souvenons de l'éloge de Diderot sur Greuze dans les *Salons*. Les critiques d'art ont toujours été en faveur de ce grand peintre de genre : « tout est pathétique et vrai »⁵⁾, admire-t-il⁶⁾. Et nous avons aussi à considérer les genres « mineurs » pour lesquels ils font preuve de leur talent et de leur génie. A cette époque, la peinture de genre et l'opéra-comique sont inférieurs aux genres majeurs : la peinture d'histoire et la tragédie lyrique. Notamment, celle-ci est occupée par les comédiens et les musiciens privilégiés. Rappelons que la naissance de l'opéra-comique en France résulte des « obstructions »⁷⁾ des théâtres majeurs : la Comédie Française, l'Opéra et la Comédie italienne, qui ont tenté de freiner les succès

3) *Ibid.*

4) Heinrich Heine, *Lutèce. Lettres sur la vie poétique, artistique et sociale de la France*, le 1^{er} mai 1844, *Œuvres complètes* de Henri Heine, Paris, Michel Lévy frères, 1861, p. 414.

5) Diderot, *Salon de 1761*, éd. Jacques Chouillet, Hermann, 1998, p. 158.

6) Peut-être une autre ressemblance : dans le *Salon de 1767*, en passant, Diderot parle de l'avidité de La Grenée à l'égard de Greuze : « La Grenée, plus avide d'argent que Greuze, et c'est beaucoup dire, et moins jaloux de gloire, s'en est chargé. Je m'en réjouis pour Greuze. Je vois que l'argent n'est pourtant pas la chose qu'il estime le plus ». (Diderot, *Salon de 1767*, éd. par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Hermann, 1995, p. 149) Il en est de même pour notre musicien. D'après Quatremère de Quincy, Monsigny « avoit tous les désintéressements d'un homme qui ne vouloit de son talent ni réputation ni argent » (Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Recueil de notices historiques*, Paris, Adrien Le Clere, 1834, pp. 89-90).

7) Philippe Vendrix, *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 43.

des troupes foraines parisiennes et de les museler.

Le Théâtre de la Foire [...] a commencé par des Farces que les Danseurs de corde mêloient à leurs exercices. On joua ensuite des fragmens de vieilles Pieces Italiennes. Les Comédiens François firent cesser ces représentations, qui attiroient déjà beaucoup de monde, & obtinrent des Arrêts qui faisoient défense aux Acteurs Forains de donner aucune Comédie par Dialogue ni par Monologue. Les Forains, ne pouvant plus parler, eurent recours aux Ecriteaux : c'est-à-dire, que chaque Acteur avoit son rôle écrit en gros caractere sur du carton qu'il présentoit aux yeux des Spectateurs. Ces inscriptions parurent d'abord en prose. Après cela on les mit en chansons, que l'Orchestre jouoit, & que les Assistans s'accoutumerent à chanter. [...] Les Forains, voyant que le Public goûtoit ce Spectacle en chansons, s'imaginèrent avec raison, que si les Acteurs chantoient eux-mêmes les Vaudevilles, ils plairoient encore davantage. Ils traiterent avec l'Opera, qui, en vertu de ses Patentes, leur accorda la permission de chanter. On composa aussi-tôt des Pieces purement en Vaudevilles ; & le Spectacle alors prit le nom d'OPERA COMIQUE. On mêla peu-à-peu de la prose avec les vers, pour mieux lier les couplets, ou pour se dispenser d'en trop faire de communs : de sorte qu'insensiblement les Pieces devinrent mixtes. Elles étoient telles, quand l'Opera Comique a enfin succombé sous l'effort de ses Ennemis, après en avoir toujours été persécuté.⁸⁾

L'origine de l'opéra-comique en France est paradoxale : faute de parler, les comédiens forains recourent aux chansons et aux pantomimes. Sans aucun moyen de rendre les intrigues multipliées à l'aide des paroles, ni de permettre les expressions équivoques, les pièces de l'opéra-comique doivent être simples et claires. Il faut s'adresser au cœur du spectateur plutôt qu'à ses oreilles ; la musique et les gestes servent à mieux préciser l'intrigue, à renforcer

8) Lesage et d'Orneval, « Préface », dans *Théâtre de la Foire ou l'Opéra comique*, t. I, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1722, sans pagination.

les sentiments que les acteurs produisent parmi les spectateurs. Voilà la simplicité et l'expressivité propres à l'opéra-comique français dès sa genèse.

Ses caractéristiques sont, certes, opposées à celles traditionnelles et officielles de l'Opéra. Le neveu de Rameau peint la situation de cette « crise » de l'opéra français après que les « maudits bouffons [...] en ont donné rudement dans le cul » et prévient que « dans quatre à cinq ans à dater du *Peintre amoureux de son modèle*, il [n'y aura aucun] chat à fesser dans le célèbre impasse »⁹⁾.

Le paysage musical parisien décrit dans le *Neveu de Rameau* nous paraît donc appartenir au début des années 1760. « J'ai été, dit Rameau à « Moi », entendre cette musique de Douni [sic.], et de nos autres jeunes faiseurs ; qui m'a achevé. » Et « Moi » lui répond : « Vous approuvez donc ce genre. [...] vous trouvez de la beauté dans ces nouveaux chants »¹⁰⁾.

Lui : Si j'y en trouve ; pardieu, je vous en répons. Comme cela est déclamé ! quelle vérité ! quelle expression. [...] plus le chant sera vrai ; et plus il sera beau. Et c'est ce qu'ont très bien senti nos jeunes musiciens.¹¹⁾

Rameau cite surtout Duni parmi les « jeunes musiciens » de cette époque ainsi que Philidor¹²⁾. Il est pourtant étrange que Diderot ne parle jamais

9) Diderot, *Le Neveu de Rameau*, dans *Contes et Romans* de Diderot, éd. Michel Delon, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 640.

10) *Ibid.*, p. 638.

11) *Ibid.*, pp. 638-639.

12) Tandis que Rameau mentionne beaucoup de pièces d'opéra-comique de Duni, celles de Philidor y apparaît une seule fois sans nommer le musicien. « Et cette petite fille qui sent palpiter son cœur, qui rougit, qui se trouble et qui supplie monseigneur de la laisser partir, s'exprimerait-elle autrement. [...] Allez, allez entendre le morceau où le jeune homme qui se

de Monsigny, leur musicien contemporain non seulement dans le *Neveu de Rameau* mais aussi dans d'autres ouvrages. Par contre, à propos de Duni et de Philidor, Diderot en parle avec chaleur dans une lettre adressée à Charles Burney, célèbre musicologue anglais. Pourquoi donc Diderot continue de taire le nom de Monsigny tandis qu'il porte Philidor aux nues : « c'est un nom qui ne peut être omis dans l'histoire de la musique »¹³⁾?

1. Un musicien sans le savoir

Une simple omission ou une exclusion volontaire ? En fait, le musicien est bien accueilli dans les mélomanes français et étrangers à la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Lors de son séjour viennois, Gluck a eu le plaisir d'adapter des opéras-comique de Monsigny et les exécuter. Mme de Genlis, fascinée par le *Devin du village* quand elle était jeune, avoue son bonheur d'avoir trouvé « une expression musicale parfaitement assortie aux paroles » et regrette qu'« on n'[ait] guère vue depuis à ce degré de vérité que dans les opéras comiques de Monsigny, et dans les grands opéras de Gluck »¹⁴⁾. Surtout n'oublions pas l'admiration consacrée à ce musicien amateur, comme le souligne Laurent Garcin :

sent mourir, s'écrie, Mon cœur s'en va. Ecoutez le chant ; écoutez la symphonie [...] » (*Ibid.*, p. 639). Ce sont chacun une ariette de Fanchette du *Jardinier et son seigneur* (1761) et une ariette de Colin (scène X) du *Maréchal-Férrant* (1761).

13) Diderot, Lettre à Ch. Burney, le 15 mai 1771, *Correspondance*, éd. Georges Roth, t. XI, Eds. de Minuit, pp. 37-38.

14) *Mémoires* de Mme de Genlis, Paris, Firmin Didot Frères, 1857, p. 96.

[C'est] un amateur que sa modeste obstination à se tenir caché, n'a point privé des succès qu'il moissonne au Théâtre, & de la célébrité qui suit toujours les talents chéris du Public. [...] Sous l'apparence de la simplicité dans le sujet & dans les tableaux, le regard fin des Connoisseurs a bien démêlé les semences de cet intérêt, qui, dans la Pièce du *Déserteur*, devoit faire un jour verser tant de larmes. [...] M. de Monsigny n'étoit pas fait pour les vaincre tout récemment dans la pièce du *Roi & le Fermier* : pièce immortelle, qui ne pourra être surpassée que par de grands efforts, & qui a scellé pour jamais, dans le Temple des Arts, l'union de la Poésie & de la Musique¹⁵).

Diderot a lu le traité de Garcin qui s'oppose au chevalier de Chastellux et a fait paraître sa critique en faveur de ce dernier dans le *Mercure de France* en 1771. Diderot n'ignore donc pas le nom de Monsigny ni sa musique. Grand admirateur du poète Sedaine, Diderot cite son nom comme auteur du « *Philosophie sans le savoir*, du *Déserteur* et de *Paris sauvé* » dans son *Paradoxe sur le comédien*, mais pas de Monsigny, collaborateur du poète depuis 1761. Se méfie-t-il de Monsigny ? Nous n'en savons rien. Mais il est certain que son ami Grimm le déteste. Plusieurs de ses articles insérés dans *Correspondance littéraire* relèvent une grande hostilité envers le musicien.

[Monsigny] ne sait pas écrire, il vous fatigue l'oreille par des solécismes et des effets d'harmonie placés sans jugement ; il ne connaît pas l'art de moduler, ni ces routes par lesquelles un grand maître sait conduire son chant avec le plus grand goût à travers la plus profonde science ; il n'a point de style ; il ne sait ni phraser, ni ponctuer en musique ; il n'y a que Paris dans le monde entier où M. Monsigny puisse

15) Laurent Garcin, *Traité du Mélodrame, ou Réflexions sur la musique dramatique*, Paris, Vallat-La-Chapelle, 1772, pp. 230-232.

passer pour un musicien¹⁶⁾.

La critique sévère et même impitoyable de Grimm envers Monsigny se résume ainsi : l'art de la musique lui manque. En effet, Monsigny n'a pas eu assez d'éducation musicale. Il arrive à Paris pour chercher un travail et il a eu une place de maître d'hôtel auprès du duc d'Orléans. Son éducation musicale est donc tardive et insuffisante. « Cinq mois de leçons » données par Gianotti, selon la biographie faite par Fétis, mais elles « suffirent à Monsigny pour apprendre ce qui lui semblait nécessaire pour écrire les accompagnemens d'un air d'opéra »¹⁷⁾. Il n'avait que « les premiers notions d'harmonie, d'instrumentation »¹⁸⁾. Mais son instinct et ses talents musicaux ont-ils compensé largement le défaut de son éducation musicale ? C'est sur ce point que divergent les critiques concernant Monsigny. Ses défenseurs prétendent que son génie musical dépasse le déficit des notions harmoniques comme si Rousseau avait bien réussi dans son opéra, *le Devin du village*.

16) Compte rendu de Grimm(1^{er} avril 1769) dans *Correspondance littéraire, philosophique et critique* de Grimm et de Diderot, t. VI, Paris, Furne,1829, p. 208. « M. de Monsigny n'est pas musicien de profession, et il n'y a rien qui n'y paraisse. Sa composition est remplie de solécisme ; ses partitions sont pleines de fautes de toute espèce. Il ne connaît pas les effets ni la magie de l'harmonie ; il ne sait pas même arranger les différentes parties de son orchestre et assigner à chacune ce qui lui appartient : ses basses sont presque toujours détestables, parce qu'il ne connaît pas la véritable basse du chant qu'il a trouvé, et qu'il met ordinairement dans la basse ce qui devrait être dans les parties intermédiaires. Aussi, toute oreille un peu exercée est bientôt excédée de cette foule de barbarismes ; et en Italie, M. de Monsigny serait renvoyé du théâtre à l'école, pour étudier les premiers élémens de son art, et expier ses fautes sous la férule ; mais en France, le public n'est pas si difficile, et quelques chants agréables mis en partition comme il plaît à Dieu, des romances surtout, genre de musique national, pour lequel le parterre est singulièrement passionné, ont valu à ce compositeur les succès les plus flatteurs et les plus éclatans. On le regardait même comme l'homme le plus propre à opérer une révolution sur le théâtre de l'opéra [...] » (*Correspondance inédite de Grimm et de Diderot*, le 15 mai 1766, pp. 219-220)

17) François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, t. VI, Bruxelles, 1840, p. 444.

18) *Ibid.*, p. 443.

« Monsigny avait, s'entousiasme le musicien Arthur Pougin, une imagination si fertile, un tel sentiment de la scène, l'inspiration se produit chez lui d'une façon si touchante, si expressive, parfois si profondément pathétique, qu'il reste un grand artiste, et souvent admirable, en dépit des lacunes de son savoir »¹⁹). C'est pourquoi Pougin s'exaspère contre les savants qui ne trouvent pas de beauté dans la musique de Monsigny : « rien ne trouve grâce devant ce pédant insupportable, devant ce juge toujours venimeux, envieux, grincheux et jaloux »²⁰).

Nous ne dirons pas ici qui a tort. Mais le jugement sur la musique de Monsigny nous paraît avoir de l'importance pour comprendre l'opinion musicale dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Une série de critiques contre Monsigny dans les *Correspondances littéraires* sont symptomatiques car elles ne relèvent point d'une musique défavorisée, mais elles approchent du problème crucial de l'unité des paroles et de la musique, débattu de façon orageuse tout au long du siècle. Il faut nous demander s'il est vrai que, nourri de son « pédantisme », Grimm a négligé la simplicité et la vérité auxquelles on peut goûter dans la musique de Monsigny. Notons que l'ami de Diderot avoue : « je préfère ce mot simple, ce mot vrai, ce mot énergique, ce mot, qui, au gré du poète [Sedaine], remue mon ame, la trouble, l'attendrit, la console, la remplit de terreur, à toutes les tirades de nos faiseurs de vers et de phrases qui ne me remplissent que d'ennui »²¹). Grimm ne découvre donc aucune « simplicité » dont tant d'admirateurs

19) Arthur Pougin, *Monsigny et son temps*, Paris, Fischbacher, 1908, p. 38.

20) *Ibid.*, p. 120.

21) *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot*, t. VI, *op. cit.*, p. 219.

félicitent le musicien. En outre, son observation rigoureuse redouble de violence à tel point qu'il qualifie son opéra de « monstrueux » ! Voilà la raison pour laquelle Grimm critique la musique de Monsigny à l'égard des musiciens contemporains de l'opéra-comique.

Notre choix pour cette étude est le chef-d'œuvre de Monsigny et de Sedaine, le *Déserteur* « où son talent atteint sa plus haute portée »²²⁾ - au moins, tous les critiques soit favorables, soit défavorables, sont d'accord avec cette appréciation. Nous examinerons la poétique de l'opéra-comique incarnée dans l'ouvrage et la pratique musicale dont la maladresse est atrocement reprochée par Grimm.

2. « une espèce de monstre dramatique à deux têtes... »²³⁾

La première représentation du *Déserteur* eut lieu à la Comédie Italienne le 6 mars 1769. Il ne donna que quatre représentations. Dix jours après la première représentation, Grimm fit une petite remarque pour *Correspondance littéraire*, puis trois semaines après, il rédigea un assez long compte-rendu qui commença par mentionner les « avis [...] extrêmement partagés »²⁴⁾. Selon Grimm, des critiques jugent cet opéra-comique comme une « espèce de monstre dramatique » et lui reprochent le « mélange du tragique et du comique »²⁵⁾.

22) François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, t. VI, Bruxelles, 1840, p. 444.

23) *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot*, t. VI, op. cit., p. 210.

24) *Ibid.*, p. 207.

[...] mais je ne déciderai pas aussi vite qu'eux une question aussi importante. Et d'abord, à ne consulter que le grand modèle, la nature, je vois qu'elle fait toujours comme Sedaine dans son *Déserteur*, qu'elle mêle constamment la tragédie avec la comédie, qu'elle offre rarement une scène pathétique ou terrible sans mettre à côté quelque chose de risible. Rien n'est plus naturel : ce sont les grands mouvements, les grands intérêts qui font sortir les caractères, et ce sont les caractères qui font sortir les ridicules. [...] Mais le bon goût permet-il au poète et au peintre de nous montrer toutes les choses comiques qui peuvent arriver dans une scène de tragédie ? Non, sans doute : l'art du poète consiste dans le choix, et ce choix demande le tact le plus exquis et le plus exercé 26).

La position de Grimm est ici équivoque. Est-il pour ou contre ce genre mixte ou hybride ? Avant de répondre à cette question, il vaut mieux recourir à Diderot. L'idée du genre nouveau nous rappelle immédiatement la théorie du « genre sérieux » que Diderot a avancée dans les *Entretiens sur le Fils naturel* déjà douze ans auparavant. Il est intéressant de voir que Dorval dit presque la même chose : « l'homme n'est pas toujours dans la douleur ou dans la joie. Il y a donc un point qui sépare la distance du genre comique au genre tragique »²⁷⁾.

Il ne s'agit pourtant pas d'entremêler indifféremment « deux genres extrêmes », mais toujours de rester fidèle à l'« unité ». Dorval se méfie donc de la « tragi-comédie » qui n'est « qu'un mauvais genre » :

25) *Ibid.*, p. 213.

26) *Ibid.*

27) Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, troisième entretien, dans *Œuvres complètes*, éd. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, t. X, Paris, Hermann, 1980, p. 129.

[...] parce qu'on y confond deux genres éloignés et séparés par une barrière naturelle. On n'y passe point par des nuances imperceptibles. On tombe à chaque pas dans les contrastes, et l'unité disparaît²⁸⁾.

Diderot défend un nouveau genre qu'il situe volontiers entre la comédie et la tragédie, traditionnellement distinctes et naturellement barrées. L'objectif de ce nouveau genre n'est pas de grouper dans une pièce théâtrale tous les effets des genres éloignés. Le problème est de reconnaître que le genre sérieux a sa propre poétique et que « cette poétique serait aussi étendue »²⁹⁾. Diderot laisse cette « poétique » dans un état mis en chantier, non seulement parce qu'elle n'est pas encore tout à fait achevée, mais aussi parce que le genre pourrait être plus élargi et mieux étudié par l'un des génies du théâtre. Le nouveau genre ne consiste pas à étaler des éléments tirés des genres majeurs traditionnels. Il importe à un écrivain de genre dramatique de savoir disposer de façon convenable à l'intrigue de la pièce et à sa composition les éléments plaisants et pathétiques, et réaliser leurs effets forts et touchants dans la totalité théâtrale.

Contrastes ou unité ? Se peut-il qu'un auteur puisse offrir aux spectateurs à la fois des effets comiques et tragiques, et les fondre dans un même creuset ? Le nouveau genre que Diderot a conçu n'a rien à voir avec la bigarrure de mots ou d'actions comiques et tragiques. Sans aucune chose comique ni tragique, le génie d'un auteur, rendant la pièce unie et simple, pourrait donner à sa pièce dramatique plus d'intérêt et plus d'émotion que nulle autre comédie ni tragédie ne puisse produire. Qui permet donc ces

28) *Ibid.*, p. 131.

29) *Ibid.*, p. 132.

effets admirables et surprenants ? Ce sont le sujet que l'auteur mène bien dans sa pièce théâtrale et les caractères des personnages inventés et disposés par lui : « Les nuances empruntés du genre comique, dit Diderot, sont-elles trop fortes ? L'ouvrage fera rire et pleurer ; et il n'y aura plus ni unité d'intérêt, ni unité de coloris. [...] Il serait dangereux d'emprunter dans une même composition des nuances du genre comique et du genre tragique. Connaissez bien la pente de votre sujet et de vos caractères [...] »³⁰). A propos de sujet, Grimm nous cite un « rêve » intéressant dont il prétend que Diderot lui a parlé et qui mérite notre attention.

[...] pendant la procession de la Fête-Dieu, un homme de la procession se trouve mal (ce que je vous dis là, mon ami Diderot l'a rêvé mot pour mot), [...] il [est] secouru par ceux qui sont autour de lui, [...] il expire, [...] cet accident [met] le trouble et la confusion dans la procession, [...] le maître des cérémonies accourt tout essoufflé d'une extrémité pour voir ce qui met sa procession en désordre, et [...] lorsqu'il apprend l'accident qui vient d'arriver, il s'écrie avec humeur : « J'avais bien besoin que cet homme-là vînt exprès mourir ici pour me déranger la plus belle procession que j'aie jamais ordonnée. » Voilà certainement un rêve de très-bon goût, et je félicite notre philosophe de rêver des choses si originales.³¹)

L'histoire ne contient ni comique ni tragique en elle-même. Les effets théâtraux dépendent du changement des « circonstances » où le poète place deux personnages, un pauvre homme de la procession et son maître et des

30) *Ibid.*, pp. 132-133.

31) *Correspondance littéraire*, t. VI, op. cit., p. 214. Nous mettons en doute le fait que ce compte rendu soit vraiment rédigé par Grimm. Nous avons de bonnes raisons de le trouver écrit de main de Diderot ou, au moins, collaboré avec lui.

« rapports » entre eux.³²⁾ Grimm nous propose de « changer les circonstances et les rapports » de ce tableau « comique ». Celui-ci devient « douloureux » si cet homme est « un père de famille nécessaire aux siens, que sa femme et ses enfants accourent, et cherchent inutilement à le rappeler à la vie » ; ce tableau devient aussi « touchant » si cet homme qui expire est « un jeune homme [...] que sa maîtresse, accourant à ce spectacle funeste, tombe elle-même sans connaissance »³³⁾. Le genre sérieux ne consiste point dans l'introduction des ingrédients qui font tantôt rire tantôt pleurer les spectateurs. Sa position « entre le genre comique et le genre tragique » n'indique aucun mélange de genres entièrement différents d'où l'on ne regarde que des incidents épisodiques sans intérêt ni unité.

Chez certains critiques en faveur de Monsigny, il n'est donc pas singulier qu'ils soulignent cette « alliance » ou « alternance » du comique et du tragique dans le *Déserteur*. C'est surtout l'opinion d'Arthur Pougin qui s'indigne de Grimm, cet ennemi abominable de la musique française.

Ce qu'il faut apprécier, [...] dans le *Déserteur*, c'est l'alliance ou, pour mieux dire, l'alternance d'un sentiment comique parfois irrésistible et poussé à sa plus haute puissance, comme au second acte, dans la scène de Bertrand et de Montauciel, avec des accents empreints non seulement d'une émotion profonde, mais d'un pathétique parfois déchirant comme dans le trio si dramatique du même acte : O ciel ! quoi tu vas mourir ? et dans l'air si douloureux d'Alexis prêt à marcher au supplice : Mes yeux vont se fermer sans avoir vu Louise. Mais c'est ici qu'il faut en rabattre un peu de la profonde ignorance attribuée à Monsigny [...]³⁴⁾.

32) Art. « Beau », ENC., t. II, p. 177.

33) *Correspondance littéraire*, t. VI, op. cit., p. 214.

Cette « profonde ignorance » de Grimm, d'après Arthur Pougin, procède de la négligence du mariage « heureux » des sentiments comique et pathétique que Monsigny a su combiner de manière superbe. Cependant, c'est bien là où Grimm se plaint du « mélange monstrueux » des sentiments disparates. *Le Déserteur* « alterne » scènes comiques et scènes pathétiques en effet. Comme Pougin l'a dit, les présences de Montauciel, en tant que personnage burlesque et stéréotypé de la *Commedia dell'arte*, font rire les spectateurs qui pleurent sur le désespoir amoureux d'Alexis et son destin qui lui est désormais réservé. Il faut juger de l'efficacité ou de l'inutilité de la fréquence de ce personnage sur la suite de scènes pitoyables. Aux effets comiques, suffisent les personnages Jean-Louis, beau-père d'Alexis, Bertrand, son cousin, Jeannette, jeune paysanne. La scène 2 du 1^{er} acte où la famille de Louise avec Jeannette conspirent une petite mystification à l'égard de leur futur beau-fils, et la scène 3 du même acte, comprenant une jolie ariette de Jeannette sont déjà très charmants et fascinent les spectateurs. Voici un extrait de l'ariette de Jeannette dans la scène 3 du 1^{er} acte :



[악보1]

34) Arthur Pougin, *Monsigny et son temps*, op. cit., p. 140.

C'est l'ariette d'une petite paysanne, naïve et simple, qui attend une historiette d'amour dans sa vie. Elle chante les vers : « Un peu d'amour, un peu de soin, mènent souvent un cœur bien loin »³⁵). L'ariette, ne manquant pas d'érotisme, exprime de façon légère et desinvolte la naïveté du personnage et son désir latent amoureux. Son caractère mignard, espiègle et sans apprêt se sent par la réitération d'« un peu » du vers : « un peu d'amour, un peu de soin ». Cette scène est magnifiquement organisée et les vers de Sedaine sont très bien mis en musique. Et la forme de l'ariette à la ritoumelle convient au sujet de la scène et au caractère du personnage grâce à ce petit air qui présente « un mouvement pour l'ordinaire assez gai & marqué »³⁶).

Cependant, l'entrée du personnage de Montauciel dans les deuxième et dernière actes ne peut pas être considérée autrement que par la volonté du poète et du musicien d'atténuer l'ambiance tragique entre Alexis et Louise. Quand le rire et les pleurs se croisent fréquemment même dans une scène, font-ils plus d'effets ? D'après Grimm, même Sedaine ne peut pas être dispensé de ce défaut qui consiste à abandonner l'unité juste pour avoir des effets médiocres.

[...] on peut rire et pleurer en même temps, et il ne s'agit plus que de savoir jusqu'à quel point le poète peut user ou abuser de notre facilité à cet égard. Je crois que lorsqu'un effet nuit à l'autre, lorsque l'effet subordonné efface ou étouffe l'effet principal, le poète a manqué son coup, et peut être justement blâmé. S'il est vrai que Montauciel fait plus d'effet qu'Alexis, M. Sedaine a tort et un tort d'autant plus grand que ce

35) Sedaine, *Le Déserteur*, Act. I, scène 3, dans *Œuvres choisies de Sedaine*, Paris, Hachette, 1865, p. 134.

36) Rousseau, art. « Ariette », *Dictionnaire de musique*, dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

personnage est étranger à la pièce ; mais, pour juger ce procès, il faudrait que le compositeur eût répondu à l'attente du poète ; si la musique que Monsigny donne à chanter à Alexis était digne de la situation où il se trouve, il nous aurait mis en état de juger avec certitude si le rôle comique de Montauciel nuit en effet au rôle tragique d'Alexis. Quant à moi, je me garderai bien de décider cette question [...]37).

Après la première représentation du *Philosophe sans le savoir* avec lequel Sedaine a connu un grand succès, Grimm et Diderot applaudissent le poète pour la vertu de « simplicité » de cet ouvrage : « le mérite incroyable de la pièce [...], ce qui me fait tomber les bras, me décourage, me dispense d'écrire de ma vie, et m'excusera solidement au jugement dernier, c'est ce naturel sans aucun apprêt, l'éloquence la plus vigoureuse sans l'ombre d'effort ni de rhétorique »38). N'est-ce pas le compliment le plus élogieux et le plus honorable qu'un auteur ne puisse obtenir de Diderot ? Sedaine du *Déserteur* les décevrait d'autant plus fort qu'ils s'attendaient à voir le génie du poète. A la fin du compte rendu concernant *Le Philosophe sans le savoir*, Grimm laisse parler Diderot des effets comiques de la pièce : « Molière, avec le même sujet, nous aurait fait mourir de rire. Si vous en doutez, je vous demanderai si le sujet du *Tartuffe* est bien comique? On y rit pourtant depuis le commencement jusqu'à la fin, quoique la pente du sujet soit tournée à l'horreur, et même à la terreur »39).

37) *Correspondance littéraire*, t. VI, *op. cit.*, pp. 214-215.

38) Compte rendu de Grimm (1^{er} novembre 1768) dans *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot*, t. VI, *op. cit.*, p. 61.

39) *Correspondance littéraire*, t. IV, *op. cit.*, pp. 462-463.

3. Analyse musicale du *Déserteur*

Malgré la déception de Grimm et de Diderot devant le *Déserteur*, Sedaine, « que la nature avait créé auteur dramatique »⁴⁰⁾ – selon l’expression de la baronne de Bawr – est considéré comme le Molière ou le Shakespeare du XVIII^e siècle par les philosophes. Le parallèle entre Sedaine et Shakespeare vient de Grimm : « le génie de Sedaine est infiniment analogue à celui du tragique anglais [...] l’âme de Skakspeare [sic.] est venue habiter le corps de Sedaine »⁴¹⁾.

Le pire, c’est donc la musique de Monsigny. Grimm critique sans cesse « celui-ci [d’avoir fait au poète] une infidélité en faisant la musique de *cette plate bouffonnerie* »⁴²⁾. Personne ne nie l’insuffisance de l’harmonie dans la musique de Monsigny. Mais la plupart des critiques ne l’ont-ils pas accueillie « en dépit des lacunes de son savoir » ? N’est-ce qu’un pédantisme « insupportable », si l’on persiste à dire que la mélodie sentimentale et charmante ne suffit pas et qu’une bonne connaissance de l’harmonie est indispensable ? Faut-il dire que seul le talent de la mélodie ne suffit pas à la beauté que conduit la savante harmonie ?

Mais la critique de Grimm n’a rien à voir avec son opinion négative de la force mélodique ni avec la nécessité du savoir-faire des effets harmoniques. Et l’opinion de Diderot, prétendons-nous, n’en est pas du tout différente

40) Alexandrine Sophie Goudry de Champgrand (dit Madame la baronne de Bawr), *Mes Mémoires*, Paris, Passard, 1853, p. 33.

41) *Correspondance littéraire*, t. VI, *op. cit.*, p. 209.

42) Compte rendu de Grimm (15 décembre 1765) dans *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot*, t. IV, *op. cit.*, p. 460. Nous soulignons.

non plus. En un mot, pour eux, la simplicité dont jouissaient avec fascination de nombreux auditeurs contemporains ainsi que postérieurs, soit professionnels, soit amateurs dans la musique de Monsigny est fautive, et pire, elle est « au préjudice de nos plaisirs et de l'opéra comique du nouveau genre dont [Sedaine] est le créateur, à ne vouloir travailler qu'avec Monsigny »⁴³). Pourquoi donc ? Nous commençons les analyses musicales du *Déserteur* par une ariette d'Alexis à la scène 7 du 1^{er} acte. Voici un extrait des vers de Sedaine :

Ariette

Infidèle, que t'ai-je fait?

Dis-moi, dis quel est le sujet

Qui te fait m'arracher la vie?

Réponds, réponds, toujours chérie...

Dans mon coeur... ah quel trouble affreux...

Réponds, réponds, toujours chérie..

Tu fais bien de baisser les yeux.

Est-il quelqu'un plus malheureux?

J'accours à sa voix, oui c'est elle,

C'est ma Louise qui m'appelle :

Et pourquoi? Pour fraper mes yeux,

Pour me rendre témoin... ah, dieux!

Fuyons ce lieu que je déteste ;

Il fut si beau, non, non, reprends,

Reprends cette lettre funeste ;

Je te la rends, je te la rends [...]⁴⁴)

43) Compte rendu de Grimm (1er novembre 1768) dans *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot*, t. VI, *op. cit.*, p. 61.

Selon le livret de Sedaine, ce monologue est destiné à une ariette ; mais Monsigny en a fait un « recitativo obligato ». En effet, l'ariette est « un type musical exploit[é] le plus fréquemment »⁴⁵⁾ par le musicien. En tout cas, l'idée du musicien est bonne, car ces vers comprennent diverses passions qu'Alexis éprouve face au soupçon de l'infidélité de Louise et au désespoir d'un disgrâcié. La plainte, la douleur, le souvenir de l'amour, le dépit, la fureur : tout est là. Le sens des vers alternativement a tant de variété que le sujet convient au récitatif obligé, et non à l'ariette. Monsigny a donc raison d'avoir accompagné les vers de Sedaine de l'orchestre (les violons, Haubois, Cors en sol, Alto et Bassons).



[악보2]

A mesure de la fureur d'Alexis apaisée, il se rappelle son ancien amour : « toujours chérie, toujours chérie ». Une transition brutale intervient donc dans son récitatif. Mais le ton reste toujours dans le ton *ré* mineur et les

44) Sedaine, *Le Déserteur*, Act. I, scène VII, dans *Œuvres choisies de Sedaine*, Paris, Hachette, 1865, p. 138.

45) Philippe Vendrix, *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 128.

« silences » entourent la parole. Le musicien souligne « m'arracher la vie » en modulant du *mi* mineur au *ré* mineur quoiqu'aucun changement du sens ne se ressent. L'ajout des signes accidentaux est là simplement pour renforcer sa fureur au lieu d'indiquer les mouvements de l'âme d'Alexis. Le vers « toujours chérie... » nous paraît donc une parenthèse, reprise deux fois, ce qui ne montre pas efficacement l'hésitation qu'un amant trahi éprouve naturellement en lui-même, mais un repos absolu qui interrompt inutilement ce récitatif pathétique. Voici la suite :

[악보3]

Nous nous rendons compte que le musicien a une bonne notion du « récitatif obligé » que le génie du musicien permet de rendre plus pathétique, plus efficace. Sont aussi plus variés les mouvements de l'âme du personnage à l'aide de l'accompagnement symphonique. C'est ainsi qu'il a modulé de

façon différente le récitatif où l'acteur aurait exprimé vivement et énergiquement son ahurissement, sa détresse et son dernier espoir. Cependant ses modulations sont déplacées et inadéquates ; le déroulement ainsi suspendu du récitatif paraît froid. Par ailleurs, « quel trouble affreux » s'accompagne des instruments à cordes afin de faire valoir la fureur et l'agitation d'Alexis, tandis que, pour « toujours chérie... », seuls poursuivent les instruments à vent sans aucun accompagnement de la partie de basse continue. Monsigny se sert souvent de ce genre d'art qui permet à l'auditeur de tressailler par les sons brutaux faisant des effets de tonnerre, foudre et orage⁴⁶). On attendrait toutefois le contraire. L'indignation du héros s'exprime de façon à ce que l'acteur déclame avec les accents exacerbés qui n'ont alors pas besoin d'un accompagnement instrumental exécuté de manière forte d'autant qu'il vient couvrir la voix et l'affaiblit. En revanche, il est nécessaire au vers « toujours chérie ... » d'être accompagné d'une basse qui sert à montrer de façon naturelle la transition des tons, ce qui permettrait de rendre ce récitatif plus pathétique et plus émouvant.

Passons au 2^e acte. Les scènes 8 et 9 du 2^e acte représentent le malentendu du couple et sa dissipation. Alexis blâme Louise infidèle et celle-ci le supplie de lui dire juste un mot grâce auquel son outrage, son désespoir se calmeront.

46) Nous nous en tenons ici à un duo entre Richard et Jenny dans le 1^{er} acte du *Roi et le fermier*. Ce duo est entrecoupé par l'orage. Sur l'analyse musicale de cette scène, voir Philippe Vendrix, *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 127.



[악보4]

Alexis

Oh ! ciel ! puis-je ici te voir ?
 Ta présence est un outrage ;
 Viens-tu redoubler ma rage,
 Augmenter mon désespoir ?
 Ta présence est un outrage [...]
 Comment puis-je ici te voir ?

Louise

Alexis, Alexis ! pourquoi ce désespoir ?
 Ah ! je ne croyois pas, en accourant te voir,
 M'exposer au chagrin de te faire un outrage :
 Alexis, Alexis, écoute un mot ; je gage
 Que je vais d'un seul mot calmer ton désespoir. [...]
 Un mot, un mot, écoute-moi : je gage [...] ⁴⁷⁾

47) Sedaine, *Le Déserteur*, scène VI, *op. cit.*, p. 142.

Le duo est toujours dans le ton de *sol* mineur. Alexis, furieux, reproche à sa maîtresse d'oser se présenter devant lui, prisonnier de désertion. Il répète si violemment deux fois chaque vers : « O ciel, puis-je ici te voir, ta présence est un outrage », qu'au début du duo, la visiteuse n'a aucune chance d'intervenir. Elle n'a donc plus qu'à lui demander d'« écouter un mot » et Alexis s'entête à ne plus entendre sa maîtresse. Cette expression « un mot », reprise sans cesse, comme pour « un peu » de l'ariette de Jeannette dans le 1^{er} acte, heurte le refus « Infidelle ! » d'Alexis. Notons que Monsigny a mis sur la note de « mot » une dièse à l'aide de laquelle il essaie de faire valoir la grande impatience de l'héroïne. C'est le chromatisme (entre *sol* et *fa* dièse). Il est vrai que ce *fa* dièse qui appartient à la dominante du ton *sol* mineur produit un effet véhément en se confrontant avec la tonique (*sol*, *si b*, *ré*) chanté par Alexis.

Après le duo dans lequel se font face de manière aigüe la haine aveugle du héros et la persuasion insistante de l'héroïne, Alexis se rend compte de son erreur et de la fidélité de Louise. Hélas ! La faute est commise. Le constat de la fidélité de sa maîtresse ne le rendra pas à son ancien état, où il était libre. C'est ici qu'Alexis « tombe sur un escabeau, les mains étendues sur la table » en s'écriant : « Qu'un jeu ! »

Nous en sommes à la scène 8 du 2^e acte. Reconnaisant à nouveau le désespoir de son amant, Louise chante une ariette charmante et non moins pathétique. Elle n'avait pas encore eu connaissance de l'état de son amant. Elle l'intrigue avec son trouble d'où il ne sort pas malgré la dissolution du malentendu et avec ses peines plutôt redoublées. N'est-ce pas alors qu'apparaîtrait la naïveté de l'héroïne ? Elle tente de le consoler mais elle

ne cache pas son inquiétude sur le tourment accru et aggravé d'Alexis.
Elle chante alors :

Mais ta peine redouble
Et semble s'augmenter ;
Que veut dire ce trouble ?
Qui peut te tourmenter ? [...]
Toi, me croire infidèle !
Louise, Louise, infidèle !
Méchant, méchant, pouvois-tu le penser ?⁴⁸⁾



[악보5]

L'ariette est charmante. Monsigny fait répéter les mêmes vers sur les mêmes mélodies. Elle demande à son amant de lui dire si elle est vraiment infidèle comme il vient de le lui reprocher. Vous êtes méchant ! le réprimande-t-elle sans qu'elle ne se fâche trop. En effet, cette ariette ne parle que d'une chose : je t'aime et je t'aimerai pour toujours ; un malentendu imprévu ne rompra pas leur amour. Elle croit que tout pourrait retourner à sa place. En musique, les bécarres sur *infidelle*, *pouvois-tu*, *penser* nous

48) Sedaine, *Le Déserteur*, scène VIII, p. 144.

paraissent retourner au *do* majeur en effaçant tour à tour les dièses et les appoggiatures successives qui agrémentent cette ariette. Cela souligne la minauderie de l'héroïne.



[악보6]

C'est pourtant ici que se fait une modulation ressentie : du *La* majeur au *la* mineur. La tonique du *la* mineur (*la do mi*) passe à la dominante (*mi sol # si*). Le *sol* dièse sur « Pour moi » renforce le serment de Louise et sa fidélité. Mais à quoi sert cette modulation ? Le sens des vers que fait ici Sedaine ne nous fait éprouver ni changement, ni évolution. Je crois que Monsigny voudrait bien embellir l'amour éternel de Louise avec les « appoggiatures, triolets et trilles ». Ces moyens-ci, en effet, « brodent sur une ligne mélodique attentive à la déclamation »⁴⁹⁾ et ce type de style constitue le « secret »⁵⁰⁾ qui permet à l'auditeur d'entendre une musique plus sentimentale et plus charmante. En bref, cette modulation ne sert point à avertir un malheur qu'on va rencontrer dans les scènes suivantes, car

49) Philippe Vendrix, *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 124.

50) Georges Cucuel, *Les créateurs de l'opéra-comique français*, Paris, Félix Alcan, 1914, p. 137.

cette ariette, reprenant bientôt le ton original du *La* majeur par un signe da capo, nous fait oublier la détresse d’Alexis.



[악보기]

De plus, dans les deux premières mesures de l’extrait où Louise chante deux fois « [le serment] n’ajoutera rien [à ma fidélité] », le musicien ajoute à nouveau un *sol* dièse dans la part de la basse continue. Il aurait dû prévoir la monotonie et l’ennui de la répétition du même vers ; ce deuxième « rien » lui paraîtrait donc nécessaire à souligner de quelle manière on peut s’y prendre. Toutefois, ces embellissements dans ce morceau de déclaration d’amour ne restent que dans une sorte de coquetterie ainsi exprimée exprès. Le musicien, lui-même enivré par la beauté indubitable de la mélodie de l’ariette de Louise, oublie enfin l’état de son héros et son malheur imminent.

C’est là qu’on devine la « magie » médiocre qui ensorcelle nombre de mélomanes rappelant un exemple de musique simple et charmante du *Devin du village*. Mais Grimm et Diderot n’y voient qu’une vaine simplicité apparente et fleurie. Monsigny s’en tient à embellir de façon à ajouter incessamment de petits agréments à ces ariettes : bien loin de convenir aux caractéristiques du nouveau genre de l’opéra-comique français, cette musique chargée

d'ornementations est, aux yeux de nos philosophes, « très-préjudiciable aux progrès de l'art »⁵¹).

En guise de conclusion : Bifrons ou équilibriste ?

Dans son compte-rendu du *Déserteur*, Grimm revient sans cesse à la question : « à quel point le bon goût peut admettre et autoriser ce mélange de tragique et de comique, ce passage continu du pathétique au ridicule et du ridicule au pathétique dont cette pièce offre un exemple frappant » ? Pour lui, s'il est possible de nous faire rire et pleurer alternativement dans une pièce théâtrale, ce serait l'ouvrage d'un enchanteur. Dans ce sens, Grimm compare le poète de génie avec « un danseur de corde qui fait peur par ses tours »⁵²), image empruntée à l'*Épître* d'Horace.

Ille per extantum mihi posse videtur
Ire poera, meum qui pectus inaniter angit,
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet,
Ut magus, et modò me Thebis, modò ponit Athenis (Liv. II, ép. I, vers 210-213).

[le poète] me paraît capable de courir sur une corde tendue,
par de vaines illusions, il jette le trouble dans mon ame ;
il m'irrite, m'appaise, ou m'alarme, à son gré, comme un enchanteur puissant,
et me transporte tour à tour dans Thèbes et dans Athènes.⁵³)

51) Compte rendu de Grimm (1^{er} novembre 1768) dans *Correspondance littéraire*, t. VI, *op. cit.*, p. 61

52) Compte rendu de Grimm (1^{er} avril 1769) dans *Correspondance littéraire*, t. VI, *op. cit.*, p. 212.

53) La traduction empruntée des *Œuvres d'Horace*, trad. Campenon et Després, t. II, Paris, 1821, p. 411.

Cette métaphore de l'équilibriste est significative. Comme un acrobate joue sur une corde tendue, le poète est obligé de prendre des risques. S'il chancelle, le spectateur aussi ; s'il réussit, il nous rassure ; si jamais il tombe, il nous frappe de stupéfaction. Cependant, son habitude et son talent finissent par nous faire connaître la finesse de son jeu, et par nous satisfaire. Mais, poètes, faites attention ! Vous ferez un faux pas là-haut, si vous voulez faire parade de votre dextérité maladroite, imparfaite, inhabituelle ! Etre équilibriste, c'est jouer sans la moindre erreur et risquer sa vie. S'il y a une aide, celle-ci sert à une prise de conscience, non à précipiter en danger. Grimm voit donc le couple Sedaine et Monsigny chanceler sur une corde et risquer sa vie. Cette question de Grimm : « faire rire et pleurer alternativement » n'est pas impossible. Molière et Shakespeare, d'excellents équilibristes, ne nous ont-ils pas offert le meilleur modèle à imiter et Sedaine mérite-il d'avoir leur nom ? Mais Grimm reproche à Monsigny d'empêcher l'épanouissement du talent de Sedaine et le progrès de l'opéra-comique français, et d'avoir produit « un monstre à deux têtes », bigarré de comique et de tragique, mêlé fait de simplicité et de fioritures.

□ Bibliographie

Cucuel, Georges, *Les créateurs de l'opéra-comique français*, Paris, Félix Alcan, 1914.

Diderot, Denis, *Œuvres complètes*, éd. H. Dieckmann, J. Proust et J. Varloot, Hermann, 33 volumes parus.

Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruxelles, 1840.

Grimm, Friedrich-Melchior von, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris, Furne, 1829, 16 volumes.

Heine, Heinrich, *Lutèce. Lettres sur la vie poétique, artistique et social de la France*, *Œuvres complètes de Henri Heine*, Paris, Michel Lévy frères, 1861.

Lesage et d'Orneval, *Théâtre de la Foire ou l'Opéra comique*, Amsterdam, Zacharie Chagelain, 1722.

Pougin, Arthur, *Monsigny et son temps*, Paris, Fischbacher, 1908.

Sedaine, Michel-Jean, *Œuvres choisies de Sedaine*, Paris, Hachette, 1865.

Vendrix, Philippe, *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992.

야누스와 곡예사 : 몽시니의 <탈영병>의 음악적 분석

이 충 훈

지금은 거의 잊혔지만 18세기 후반 프랑스 오페라 코미크 작곡가 피에르 알렉상드르 몽시니는 극작가 미셸 장 스텐과 공동으로 작업하여 큰 성공을 거뒀다. 19세기 내내 현대 음악의 놀라운 혁신이 불만스러웠던 보수적인 음악평론가들은 잊힌 과거 음악의 목록에서 몽시니를 복원하여 그의 음악을 프랑스 음악의 정수이자 따라야 할 모범으로 치켜세웠다.

그런데 18세기 오페라 코미크 장르의 옹호자였던 드니 디드로의 저작에서 몽시니의 이름이 전혀 등장하지 않는다는 것은 이상한 일이다. 디드로는 동시대 여러 오페라 코미크 작곡가들의 이름을 자주 거명하면서도 몽시니만은 단 한 번도 언급한 적이 없다. 본 논문은 디드로의 이 침묵이 단순한 누락인지 아니면 의도적인 것인지에 대한 연구이다. 디드로의 이상한 침묵과는 반대로 그의 친구였던 그림은 『문예통신』의 여러 음악평에서 몽시니를 언급한다. 그렇지만 그림은 몽시니의 음악에 전혀 동의하지 않았으며 희극과 비극을 뒤섞은 ‘일종의 괴물 같은 드라마’로 끊임없이 혹평을 가했다.

디드로의 연극 혁신의 이상이 잘 드러난 드라마 이론 및 새로운 프랑스 음악의 가능성을 타진한 여러 작품들을 몽시니에 대한 그림의 혹평과 비교해본다면 디드로의 침묵 속에서 그가 이 오페라 코미크 작곡가에 대해 품었던 불만의 정도와 의미를 추측해보기란 어렵지 않다. ‘음악과

대본의 행복한 결합'과 '희극적이고 비극적인 장면의 놀라운 교차'라는 점에서 동시대는 물론 다음 세기의 음악비평가들이 몽시니를 주목했지만, 디드로와 그림은 능숙함과 섬세함을 결합한 몽시니의 작품이 그저 상반된 두 요소를 궁색하게 뒤섞어 놓은 것에 불과하다고 보았다. 디드로에게 훌륭한 작품이란 일견 완전히 다른 성격을 지닌 요소들을 무작위로 혼합하는 것이 아니라, 그 두 사이를 위태롭지만 능숙하게 건너가는 곡예사의 묘기와 같으며, 그런 점에서 디드로가 제시한 극과 음악의 새로운 장르 이론은 바로 이런 예술가의 노력과 천재에 보내는 찬사와도 같다.

주제어 : 피에르 알렉상드르 몽시니(Pierre-Alexandre Monsigny), 드니 디드로 (Denis Diderot), 프리드리히 멜키오르 그림(Friedrich-Melchior von Grimm), 미셸 장 스텐(Michel-Jean Sedaine), 오페라 코미크 (Opéra-comique)

논문투고일 : 2020년 10월 26일

논문심사일 : 2020년 11월 14일

게재확정일 : 2020년 11월 16일