HAL
open science

Lodoïska, musique lyrique et idées morales en Révolution

Françoise Brunel, Jacques Guilhaumou

To cite this version:

Françoise Brunel, Jacques Guilhaumou. Lodoïska, musique lyrique et idées morales en Révolution. Guilhaumou, Jacques; Lambert, Karine; Montenach, Anne. Genre Révolution Transgression : études offertes à Martine Lapied, Presses universitaires de Provence, pp.71-82, 2015, Penser le genre. halshs-01167465

HAL Id: halshs-01167465

https://shs.hal.science/halshs-01167465v1

Submitted on 1 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lodoïska : musique lyrique et idées morales en Révolution

(*Genre. Révolution. Transgression. Études offertes à Martine Lapied*, sous la direction de Jacques Guilhaumou, Karine Lambert, Anne Montenach, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, p. 71-82).

Françoise Brunel et Jacques Guilhaumou

« *Opera Buffa et Théâtre François, rue Feydeau.* La première représentation de Lodoïska, opéra françois en trois actes » annoncent les rubriques « Spectacles » des journaux parisiens le lundi 18 juillet 1791[1]. Ainsi, au lendemain d'une journée particulièrement dramatique, dans un contexte d'extrêmes tensions politiques, l'engouement d'un public friand de nouveaux spectacles ne se dément pas, puisqu'il s'agit de la deuxième création française d'un jeune compositeur récemment installé à Paris, Luigi Cherubini. Soulignons, toutefois, que d'après le livret dû à la plume (assez faible) de Claude-François Fillette-Loraux[2], la distribution est particulièrement étincelante : Madame Scio, « belle voix » et actrice « digne d'éloges » venue du Théâtre de Molière[3] tient le rôle-titre et le déjà célèbre ténor Pierre Gaveaux, celui de son malheureux fiancé Floreski, les autres attributions allant à des acteurs habituels de l'opéra français du Théâtre Feydeau, la citoyenne Hedou-Verteuil, les citoyens Vallière, Martin, Georget, renforcés par la voix de « basse-taille » (basse-chantante) de Chateaufort, récemment recruté, dans le rôle ingrat de Dourlinski, le « châtelain polonais » qui détient Lodoïska. Ajoutons des chœurs « dont les dispositions annoncent qu'on peut en faire un jour de bons acteurs » et un orchestre de « vrais musiciens » : la distribution musicale enchanterait le plus exigeant mélomane[4]. Mais l'opéra-comique est d'abord représentation : la critique unanime jugea extraordinaires les décors des « célèbres frères » Degotti, « pensionnaires de toutes les cours d'Europe, qui arrivent de Naples »[5] et le travail du chef-machiniste Pierre Boullet, récemment débauché de l'Académie royale de musique, dont l'immense talent était indispensable à l'audace scénique du troisième acte (la bataille entre les

---

[1] Voir *Le Patriote françois*, n°708, du lundi 18 juillet 1791, p. 76 ; *Moniteur, réimpression*, t. IX, Paris, Plon, 1854, p. 156 qui donne simplement le nom de « Théâtre de la rue Feydeau ».

[2] *Lodoïska, comédie héroïque en trois actes, mêlée de chant*, par le citoyen Fillette-Loraux, Paris, Huet, 1791.

[3] Voir Alexandre Choron et François-Josph-Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants…*, Paris, 2 vol., Valade, 1810-1811, tome 2, p. 306.

[4] Voir le tableau très flatteur du Théâtre (encore dit) de Monsieur brossé par l'*Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces pour l'année 1791*, par une compagnie de gens de lettres et d'artistes (Louis-Abel Beffroy de Reigny, François-Marie Mayeur de Saint-Paul, César Ribié et Jacques-Thomas Mague de Saint-Aubin), Paris, Frouillé, 1791, pp. 49-73.

[5] *Almanach général de tous les spectacles… op. cit.*, p. 58. Voir deux projets de décors (actes 1 et 2) pour Lodoïska par Ignazio Degotti, Source gallica.BnF.fr./Bibliothèque nationale de France

Tartares, menés par Titzikan, et les hommes de Dourlinski, l'incendie de son château et l'écroulement de la tour où il tenait Lodoïska captive). Malgré l'atmosphère pesante qui empoisonne la vie culturelle parisienne, « le silence des tombeaux règne jusque dans les cafés ; l'esprit public est tellement changé, que le Théâtre de la Nation, où les fiers accens de la liberté, sortis de la bouche de Brutus, avaient reçu tant d'applaudissemens, retentit maintenant des *bravos* serviles à la scène d'Athalie représentant le peuple juif à genoux aux pieds de son nouveau roi » peut-on lire dans les *Révolutions de Paris*[6], la Première est un très grand succès : « Lodoïska (…) a complètement réussi » écrit, le 21 juillet, le critique du *Moniteur*[7]. Le spectacle est repris douze fois du 20 juillet au 29 août, puis dix-sept fois de septembre à décembre 1791 et connaît un total de cent-dix-huit représentations parisiennes de juillet 1791 à septembre 1799[8]. On pourrait s'étonner, aujourd'hui, de ces réactions de l'époque : l'Opéra national de Paris et les scènes françaises ignorent *Lodoïska*[9] et font, en général, peu de cas de l'œuvre opératique de Luigi Cherubini. Une superbe reprise, toutefois, pour le bicentenaire en 1991, a été donnée à la Scala de Milan, dirigée par Riccardo Muti et mise en scène par Luca Ronconi[10]. Le compositeur souffre de son statut ultérieur de « vieux » directeur du Conservatoire et des railleries du jeune Berlioz, alors que sa contribution à l'opéra-comique signe la rencontre exceptionnelle de l'art lyrique français et de la tradition italienne et fait de lui le maillon essentiel de la transition vers l'opéra romantique. Mais, surtout, les historiens ont longtemps négligé, dans leur approche de la musique de la période révolutionnaire, les débats esthétiques lancés par Diderot, les Encyclopédistes ou Lacépède sur l'expérimentation musicale de « l'énergie », de « l'inquiétude », du « pathétique » ou du « sublime »[11]. C'est bien pourtant en ces termes que nous interrogerons la « comédie héroïque en trois actes » Lodoïska qui montre plus d'originalité que son appartenance au genre alors commun de la « pièce à sauvetage »[12].

Que faut-il donc pour assurer un tel succès à la création d'un spectacle lyrique, alors qu' « au mois de juillet 1791, le citadin paisible, sorti de sa maison à cinq heures, n'est pas sûr d'y rentrer à huit »[13] ? Sans conteste, une salle de représentation accueillante, l'espoir d'une nouveauté artistique et, enfin, une histoire « sensationnelle » qui parle à un public, certes averti, mais aussi friand d'émotions plus contemporaines que celles des récits mythologiques.

---

[6] *Révolutions de Paris*, n° 107, Du 23 au 30 juillet 1791, « Suite de la malheureuse journée du 17 ».
[7] *Moniteur, op. cit.*, t. IX, p. 180.
[8] Voir la base de données CESAR (*Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution)*, http://www.cesar.org.uk/cesar2:titles/titles
[9] Exception faite d'une représentation de concert (ce qui est dommageable) en 2010 au Théâtre des Champs-Élysées, assez fraichement accueillie.
[10] Enregistrement public Teatro alla Scala, Milano, Dischi Ricordi S.p.A./Sony Classical GmbH, 1991.
[11] Étienne de Lacépède, *La poétique de la musique par M. le Comte de Lacépède*, Paris, imprimerie de Monsieur, 1785.
[12] L'héroïne Lodoïska, prisonnière du tyran Dourlinski dans un sombre château, est sauvée par son amoureux Floreski, grâce à l'intervention extraordinaire d'une troupe de Tartares conduite par le sympathique Titzikan.
[13] *Révolutions de Paris…*, n° 106, du 16 au 23 juillet 1791, p. 79.

Un lieu de spectacles à la mode en 1791

L'Académie royale de Musique n'est pas, en 1789, aussi poussiéreuse et vieillissante qu'on le disait souvent et de récentes recherches ont montré combien le répertoire avait été renouvelé et diversifié dans la décennie 1780, en accord avec les choix esthétiques du public (*opera seria* en trois et non plus cinq actes, opéras comiques « camouflés » sous la dénomination de « comédies lyriques », introduction de nouveaux sujets issus de l'histoire ou conformes au « drame bourgeois » etc.)[14]. Mais l'institution souffre de deux maux : des problèmes financiers qui limitent les représentations « spectaculaires » dont raffolent les spectateurs et, surtout, une salle provisoire installée, depuis l'incendie de 1781, à la porte Saint-Martin. Quant à l'Opéra-Comique (la Comédie-Italienne), s'il bénéficie d'une salle nouvelle (la salle Favart) depuis 1783, il pâtit de n'offrir au public que des œuvres et des artistes français. Ces institutions lyriques officielles sont directement concurrencées, depuis janvier 1789, par un Spectacle « officieux » soutenu par la cour, le Théâtre de Monsieur, entreprise artistique autant que capitalistique montée par le coiffeur de la reine Léonard-Alexis Autié et le compositeur et violoniste Giovanni Battista Viotti, pour proposer un répertoire d'opéras et opéras comiques tant italiens (Paisiello, Sarti ou Cimarosa) que français[15]. Avant même la loi Le Chapelier sur la liberté théâtrale du 13 janvier 1791, le Théâtre de Monsieur offre au public parisien un vaste programme lyrique et dramatique qui fait de lui, selon l'*Almanach général de tous les spectacles… pour l'année 1791*, une scène qui « tient déjà un rang distingué parmi les premiers spectacles de l'Europe » et qui réunit « quatre genres » : « *l'Opéra Italien*, qu'on y joue dans la plus grande perfection ; *l'Opéra français*, qui s'améliore de jour en jour, la *Comédie française*, qu'on y soigne plus qu'aux *Français* même ; et enfin le *Vaudeville*, mais le Vaudeville à caractères, saisi d'une manière inconnue jusqu'ici »[16]. La nouvelle salle, d'une capacité de 2 200 spectateurs assis, même au parterre, est construite sur des terrains de l'hôtel Briçonnet, rue Feydeau, et inaugurée le 6 janvier 1791 : « elle forme un demi-cercle parfait, de sorte que l'acteur se trouvant au milieu de la scène, sera à une égale distance de tous les spectateurs, dont le plus éloigné ne sera pas à plus de trente-deux pieds de l'avant-scène », ses « issues sont vastes et commodes » et une galerie circulaire accueillant des boutiques entoure la nouvelle construction[17]. C'est donc avec enthousiasme que l'*Almanach général de tous les spectacles…* brosse le tableau très élogieux

[14] Voir Solveig Serre, *L'Opéra de Paris 1749-1790. Politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, CNRS Éditions, 2011, en particulier p. 228-233 sur « la révolution de Gluck ».
[15] Voir, sur le répertoire italien de l'*opera buffa* et son succès au Théâtre de Monsieur, Alessandro Di Profio, *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris, CNRS Éditions, 2003.
[16] *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces pour l'année 1791, op. cit.*, p. 49.
[17] *Almanach général…, op. cit.,* p. 70-71.

de ce récent Théâtre parisien et justifie un appui marqué : « quand un spectacle est nouveau, il est utile d'insister sur tous les avantages qu'il possède, pour encourager ses efforts, pour échauffer le zèle des sujets, pour payer le tribut d'éloges dû aux talens qu'ils déployent, pour rendre justice au mérite en tout genre, et pour déterminer l'opinion de cette partie du public, qui ne le connaît pas encore »[18]. Déjà donc fort à la mode durant la Saison 1790, le succès du Théâtre de Monsieur ne se démentit pas au premier semestre 1791, comme en témoigne, par exemple, l'excellent accueil du public et de la critique à la nouvelle pièce de Collot d'Herbois, *Les Portefeuilles*, créée en février 1791[19]. Le changement de nom est rapidement opéré le 24 juin 1791, après l'émigration du comte de Provence, et ne suscite aucun trouble particulier : le Théâtre français et Opera Buffa de le rue Feydeau n'est pas encore le lieu d'agitation politique hostile à la Révolution qu'il devient dès 1792. Mais le succès de *Lodoïska* ne tient pas seulement aux qualités de la salle de la rue Feydeau, même si cette scène accueille toutes les créations lyriques (jusqu'en 1800) d'un jeune compositeur qui s'impose comme l'un des plus novateurs d'un « genre alors à son zénith », l'opéra-comique[20].

Un jeune compositeur déjà reconnu, une « histoire » extraordinaire mais familière

Il n'est nullement fortuit que les très avisés propriétaires du Théâtre de la rue Feydeau aient « commandé » à leur « compositeur résident » un opéra sur un thème « polonais » : en dépit des préoccupations intérieures, le public parisien n'ignore pas les événements qui agitent à nouveau le royaume de Stanislas-Auguste et l'adoption, le 3 mai 1791, de la première constitution de l'Europe continentale : on peut souligner, d'ailleurs, que le *Moniteur* qui donne, le 21 juillet, une excellente critique de la création cherubinienne, consacre aussi une place importante, en première page, aux affaires de Pologne[21].

Luigi Cherubini a alors 31 ans. Né à Florence, il a étudié à Bologne et Milan avec Giuseppe Sarti et s'est exercé à la composition. Après des créations lyriques à Londres et Turin, il s'installe à Paris et, bénéficiant de l'actif soutien de Viotti, obtient, en décembre 1788, la création d'un opéra, *Demophoon* (livret de Jean-François Marmontel) à l'Académie royale de Musique. Le même Viotti lui confie la direction musicale de son nouveau théâtre et,

[18] *Almanach général… op. cit.*, p. 73

[19] Voir Michel Biard, « Abandonner le théâtre pour la politique… », *AHRF*, avril-juin 2003, p. 171-176.

[20] Voir Patrick Taïeb, « Dix scènes d'opéra-comique sous la Révolution. Quelques éléments pour une histoire culturelle du théâtre lyrique français », *Histoire, économie et société*, n° 2, 2003, p. 239-260 (p. 240 pour la citation). Cette opinion d'un apogée « révolutionnaire » de l'opéra-comique, quand l'opéra vit une décennie d'apathie, se trouve chez Jean Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme*, Paris, Flammarion, 1986.

[21] *Moniteur, réimpression*, tome IX, *op. cit.*, 21 juillet 1791, p. 173, indique l'arrivée en Pologne de Descorches, ministre plénipotentiaire de la France et publie des « extraits d'une lettre de Varsovie » sollicitant clairement l'appui français à la cause de la « révolution » polonaise.

en 1791, Cherubini bénéficie d'une réelle notoriété : « M. Cherubini, écrit encore l'*Almanach général de tous les spectacles*, déjà si célèbre avant l'âge où l'on songe à le devenir, a refait plusieurs morceaux de musique dans la plupart des pièces italiennes que nous venons de citer (…). Il a fait plusieurs morceaux dans *l'Italiana in Londra*, tels que de l'aveu de tout le monde, on n'en a jamais entendu sur aucun théâtre de l'Europe »[22]. Avec *Lodoïska*, une « comédie héroïque » qui, par cette dénomination, indique une rupture avec la classique « tragédie lyrique », le compositeur ouvre la voie à une nouvelle esthétique dégagée des normes imposées à l'opéra-comique, en particulier par la minceur des dialogues parlés entre les morceaux musicaux. Ce renouvellement a frappé – et sans doute séduit – les contemporains et, en 1810, les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* peuvent écrire sans flagornerie : « en 1791, M. Cherubini donna, au théâtre Feydeau, son grand opéra de Lodoïska. Cet ouvrage est une époque dans la vie de M. Cherubini et dans l'histoire de l'art. Il fit connaître un nouveau genre, dans lequel toutes les richesses instrumentales sont unies à des chants larges et majestueux »[23]. Il ressort, en effet, que la composition musicale de *Lodoïska* offre des structurations rares à l'époque, comme le « Finale en chaîne » de l'acte deux : « Cherubini parvient de cette manière à organiser plus d'un quart d'heure de musique sans interrompre le cours de l'action »[24]. Cette musique, très symphonique dans l'ensemble, particulièrement à l'acte deux et à l'approche du Finale de l'acte trois (la bataille, l'incendie et la destruction du château), fut perçue comme « sublime » par les contemporains, à tel point que le public « lors des représentations, se levait à chaque morceau pour applaudir son immortel auteur »[25]. « Sublime », « trop belle » écrit le critique du *Moniteur* : « tous les morceaux travaillés avec un soin infini, et tous également travaillés, ne laissent pas à l'auditeur le temps de respirer. À force d'admirer on finit par se fatiguer de cette beauté trop continue. On voudrait de temps en temps des choses plus simples, sur lesquelles on pût se reposer »[26]. Cherubini semble prendre à son compte les préceptes de Lacépède sur un livret que tous les contemporains jugent d' « un style particulièrement faible » : « lorsque le dialogue ne tiendra pas du poëte la marche rapide qu'il doit avoir, que le musicien écarte tout ce qui pourroit empêcher ses peintures de se suivre avec vitesse… », qu'il « supplée au

[22] *Almanach général…, op. cit.,*, p. 61. Il s'agit de l'opéra alors très en vogue de Domenico Cimarosa, créé en 1778 et qui connut un immense succès européen. Représenté en 1790 au Théâtre de Monsieur, Cherubini y a adjoint (usage courant à l'époque) deux arias et un trio. « La musique en est sublime ; les acteurs y sont étonnans ; et la foule se porte au spectacle, quand on la (*sic)* joue », *Almanach général… op. cit*., p. 60.

[23] *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs…, op. cit.,* tome 1, p. 136.

[24] Patrick Taïeb, « Dix scènes d'opéra-comique sous la Révolution… » *op. cit.*, p. 252. Dans ce Finale de l'acte deux, Floreski et Varbel, dans le château de Dourlinski, déjouent le piège du vin mêlé de « liqueur soporitive », mais sont arrêtés par « le tyran et ses hommes ».

[25] *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, par une société de gens de lettres (Babault, Ménégault et autres), Paris, Babault, tome 5, 1810, p. 385.

[26] *Moniteur*, *réimpression*, 21 juillet 1791, *op. cit.*, p. 180.

poëte »[27]. On peut ainsi en juger par l'ajout manifeste de la fameuse « Polonaise » de la scène VII de l'acte un : le texte ne figure que dans les *Errata et Additions* au livret imprimé par Huet en 1791[28] : ce duo Floreski-Varbel qui, pour le musicologue Michel Noiray, revêt une forte charge symbolique « comme si le compositeur avait voulu y traduire par une seule musique (…) l'idéal de fraternité qui devait unir maîtres et serviteurs, à la vie comme au théâtre ? »[29]. L'hypothèse mérite d'être avancée, car si le livret de Claude-François Fillette-Loraux est faible, il s'inspire d'un récent roman connu, relatant aussi des faits vieux de moins de vingt ans et immédiatement intelligibles aux spectateurs du Théâtre Feydeau, « sélectionnés » par leur fortune et donc leur information (les places coûtent, dans la nouvelle salle, entre une livre quatre sous et six livres) et nous avons souligné l'actualité d'un drame « polonais » dans le contexte de l'été 1791.

« Le sujet est tiré d'un épisode du roman de Faublas »[30] dont l'auteur, Louvet, n'a nul besoin d'être cité, alors qu'il vient de publier, en 1790, le dernier volet du triptyque des aventures du chevalier de Faublas et la deuxième édition du premier roman dont est extrait « l'événement » qui fournit le matériau du livret[31]. Dès 1787, la première partie de l'œuvre a suscité d'élogieuses critiques dans les gazettes et « commencé » ce que l'auteur appelle sa « petite fortune »[32]. Surtout, l'épisode « polonais » - l'autobiographie de M. du Portail, *alias* le comte Lovzinski – a particulièrement retenu l'attention. Rien étonnant à cet intérêt du public, puisque cette histoire se confond avec l'histoire récente de la « malheureuse Pologne », celle de la guerre entre la Confédération de Bar et le nouveau roi Stanislas-Auguste Poniatowski (1768-1772) qui se clôt par le premier partage du royaume : « le récit des malheurs du père de Sophie, un des confédérés de Pologne, épisode où l'on fait entrer l'histoire singulière de l'enlèvement du roi à Varsovie, une expédition de Tartares et d'autres aventures également étrangères à nos mœurs, pour être fort romanesque, n'en forment pas moins un contraste assez piquant avec toutes les scènes de boudoir qui occupent la plus grande partie de ce nouveau

---

[27] Étienne de Lacépède, *La poétique de la musique.. ., op. cit.*, t. 1, p. 135.

[28] *Lodoïska…, op. cit., Errata et Additions à cet ouvrage*, p. 2-3.

[29] Michel Noiray, « L'opéra de la Révolution, un tapage de chien ? », dans *La Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste sous la Révolution*, sous dir. Jean-Claude Bonnet, Paris, A. Colin, 1988, p. 377-378.

[30] Voir *Moniteur, réimpression*, t. 9, *op. cit.*, p. 180 ; voir aussi *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres…, op. cit.*, p. 382.

[31] *Une année de la vie du chevalier de Faublas*, Londres et Paris, 1787, 5 vol. ; *Six semaines de la vie du chevalier de Faublas, pour servir de suite à sa première année*, Londres et Paris, 2 vol. ; *La Fin des amours du chevalier de Faublas*, Londres et Paris, 1790, 4 vol. ; *Une année de la vie du chevalier de Faublas*, 2e édition, Londres et Paris, 1790, 5 vol. Nous avons utilisé les éditions critiques contemporaines, *Les amours du chevalier de Faublas*, *Romanciers du XVIIIe siècle*, dir. Étiemble, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1965 ; Louvet de Couvray, *Les amours du chevalier de Faublas*, édition Michel Delon, Paris, Gallimard, Folio classique, 1996.

[32] Jean-Baptiste Louvet, *Quelques notices pour l'histoire et le récit de mes périls depuis le 31 mai 1793*, Paris, an III, réédition Michel Vovelle, Paris, Desjonquères, 1988, *Mémoires de Jean-Baptiste Louvet*, p. 15 : le Conventionnel proscrit écrit « des grottes de Saint-Émilion, dans la Gironde, aux premiers jours de novembre 1793 ». De son *Faublas* il dit : « à propos de ce petit livre, j'espère que tout homme impartial me rendra la justice de convenir qu'au milieu des légèretés dont il est rempli, on trouve au moins (…) un grand amour de la philosophie et surtout des principes de républicanisme assez rares encore à l'époque où j'écrivais », p. 16.

roman »[33]. Ces événements ont alors mobilisé l'opinion éclairée des salons et les talents des philosophes, Voltaire défendant aveuglément la « tolérance » religieuse du roi soutenu par les armées de Catherine II, Mably et Rousseau répondant aux sollicitations de Michel Wielhorski, émissaire des Confédérés « protégé » par Choiseul, pour établir des projets de « réformation » des institutions archaïques du royaume de Pologne[34]. Le premier partage de 1772 n'a pas éteint l'engouement du public cultivé pour « l'anarchie polonaise »[35], renouvelé depuis 1788 alors que le vieux, lointain et exotique royaume, profitant d'un nouveau conflit entre la Russie et l'Empire ottoman, tente de retrouver une véritable souveraineté[36]. Le librettiste Fillette-Loraux exploite donc la double veine d'un roman à la mode et d'une histoire très contemporaine qui réactive des événements vieux de seulement vingt ans (en ce sens, l'intervention des Tartares n'a rien de fortuit). Toutefois, comme le note François Rosset, il en modifie l'intrigue de façon signifiante, gommant les références très précises à la Confédération de Bar puisque le père de Lodoïska, Pulauski (dénommé le prince Altanno) est donné pour mort[37], « Lovzinski se voit appelé Floreski, nom assurément plus chantant et plus chantable », tout comme son fidèle valet Boleslas est renommé Varbel[38]. Le lieu, toutefois, est conservé : « La scène est en Pologne, sur les confins de la Russie, dans la forêt d'Ostropol, et dans le château de Dourlinski » indique Fillette-Loraux, là où Louvet précisait : « les Tartares du Budziac et de la Crimée faisaient de fréquentes incursions dans la Volhynie, où je me trouvais (…) ; quatre de ces brigands nous attaquèrent à la sortie d'un bois, près d'Ostropol »[39]. Notons que le dépaysement de la lointaine « Pologne » (en fait l'Ukraine), la forêt et le sombre château de Dourlinski ont été conservés comme éléments essentiels du décor que Degatto a su si bien représenter[40].

Si donc, selon les théories esthétiques des Lumières, les « passions sociales » sont « naturellement musicales », le livret de Fillette-Loraux, qui exalte la bienveillance, l'humanité, la pitié, la générosité, fournit à une musique « sublime » apte à susciter la

---

[33] *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc….*, avril 1787, édition Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1881, tome 15, p. 37. Sur les critiques du roman, voir Michel Delon, *Les amours du chevalier de Faublas, op. cit.*, 1114-1116.

[34] Sur l'élaboration « en miroir » des rélexions de Mably, *Du gouvernement et des loix de la Pologne* et des *Considérations sur le gouvernement de Pologne et sur sa réformation projettée* de Rousseau, voir l'étude magistrale de Jean Fabre *in* Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964.

[35] Voir Marc Belissa, « Les Lumières, le premier partage de la Pologne et le « système politique » de l'Europe », *AHRF*, n° 356, avril-juin 2009, p. 57-92.

[36] Voir Daniel Beauvois, *La Pologne. Histoire, société, culture*, Paris, Éditions de La Martinière, 2004, p. 186-190.

[37] Pulauski, père de Lodoïska dans le roman de Louvet, a pour modèle l'un des chefs des Confédérés, Casimir Pulaski, qui trouve ensuite la mort aux côtés des Insurgents américains.

[38] François Rosset, *L'arbre de Cracovie. Le mythe polonais dans la littérature française*, Paris, Imago, 1996, p. 161.

[39] Jean-Baptiste Louvet, *Une année de la vie du chevalier de Faublas, op. cit.*, édition Michel Delon, p. 144.

[40] Voir illustration, page suivante.

« sympathie », la clef d'un grand succès en 1791[41]. Car ce texte, apparemment insignifiant fournit, de fait, une approche généalogique des affections et des idées morales en révolution.

Ignazio Degatto, projet de maquette pour l'acte premier de Lodoïska (1791)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Un traité d'éducation morale sous forme de « comédie héroïque »

Nous pourrions nous en tenir à une étude structurale du discours du livret, c'est-à-dire à la caractérisation lexicale et morale des principales notions, en interrogeant leur relation aux langages de la Révolution française. Ce travail est nécessaire, mais requiert, pour en évaluer la portée sémiotique, de le faire précéder d'une approche de la généalogie des affections et idées morales telles qu'elles se mettent en place tout au long de l'intrigue. Telle manière d'aborder le vocabulaire des sentiments moraux, son expérimentation révolutionnaire procède très largement de la découverte de l'importance de l'empirisme, voire du réalisme au sein de la genèse des connaissances et des sentiments au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

[41] Voir Marc Parmentier, « Adam Smith et les passions musicales », *Methodos* [En ligne], 12 | 2012, mis en ligne le 03 octobre 2012. URL : http://methodos.revues.org/2905

André Charrak est le maître d'œuvre de cette découverte, d'autant plus que son dernier livre est consacré à Rousseau et sa méditation sur les affections morales de l'homme à la fois sensible et intelligent[42].

Une hypothèse s'impose à la lecture et relecture du livret. Nous constatons, en effet, que ce texte sur les passions humaines relève d'une approche généalogique des sentiments moraux, où l'ordre de leur présentation, du début à la fin de l'intrigue, est essentiel pour comprendre la signification de l'ensemble. C'est un tel ordre généalogique, donc systématique, que nous souhaitons d'abord décrire, la description du système structural des notions-clés ne venant qu'en second lieu, d'autant que cette approche va permettre de les hiérarchiser dans un ordre sémiotique précis. Comment se construit cet ordre généalogique de facture rousseauiste ? Il convient d'attirer d'emblée l'attention sur la signification de la rencontre en deux temps entre Floreski et le Tartare Titzikan. Dans un premier temps, une rencontre conflictuelle met en place l'expérience d'un « sentiment de pitié » qui suscite l'estime de l'autre, le chef tartare. Ainsi est introduite la distinction fondamentale entre l'amour de soi comme sentiment passif d'auto-conservation et l'amour de soi comme principe actif dans la relation active qu'il instaure à son semblable. Au demeurant, cette distinction fait clivage en permanence entre Floreski et Varbel - ce dernier plutôt soucieux de protéger son maître et lui-même par ricochet, ce qui induit une certaine passivité de sa part -, et ajoute à son importance.

Ainsi l'amour de soi, s'il se réduit, à un souci d'auto-conservation, est passif (l'amour de soi-même) et ne devient principe actif qu'en faisant appel à l'expérience empirique de la *pitié*. Et la pitié enclenche le mouvement propre de la vie passionnelle qui est le ressort même de l'intrigue. Par ailleurs, le fait que Floreski se présente d'emblée comme un homme bon en épargnant Titzikan au nom de la pitié, fait que l'intrigue ne se réduit pas à la confrontation entre un homme au plus proche du principe de la bonté humaine et le « méchant » Dourlinski qualifié de « tyran » et qui l'est devenu par corruption de ses passions, en particulier par un usage immoral de sa puissance d'esprit. La gradation des sentiments moraux des différents personnages s'avère ainsi complexe, d'autant plus que chacun des principaux protagonistes dispose d'un(e) confident(e) dont l'intervention sensible varie d'un personnage à l'autre. Remarquons également que l'expression « sentiment de pitié » apparaît au début de l'acte un et celle de « sentiment d'humanité » à la fin de l'acte trois. C'est bien à un processus de généralisation des sentiments moraux que nous confronte cette intrigue, processus que l'on désigne usuellement comme l'invention de la vertu morale. Nous ne sommes donc pas ici dans un univers de sensations représentatives en lien avec une continuité de l'intrigue. Nous sommes plutôt dans un univers de rapports qui donnent une portée sémiotique forte aux expressions révolutionnaires employées, avec une rupture discursive marquée par l'absence du

[42] André Charrak, *Rousseau – de l'empirisme à l'expérience*, Paris, Vrin, 2013. Notre étude lui doit beaucoup.

terme *vertu*, nous y reviendrons. Rappelons cependant que, dans une perspective rousseauiste, le sentiment de pitié est un sentiment naturel qui relève de la répugnance à voir souffrir son semblable. Il est, par ce fait de la reconnaissance de l'autre, le prélude à une activité imaginative liée à l'expérience et au rapport au monde personnels au sein d'une communauté de pensée, ici entre Floreski et Titzikan. Et il ne s'agit en rien du seul développement de la sensibilité. Floreski, s'il prend des risques, ne se laisse pas aller à une passion aveugle, contrairement aux craintes de Varbel, il procède d'idées de plus en plus complexes dans sa manière de gérer sa relation avec Dourlinski en l'obligeant à reconnaître son infériorité morale, donc l'échec de sa « puissance » d'esprit, même si ce dernier, ayant échoué par la ruse, l'emporte provisoirement par les armes. L'intervention finale des Tartares mène le processus à son terme par l'émergence du « sentiment d'humanité », forme la plus élevée de généralisation de l'amour de soi en société. Le contenu imaginatif de ce livret, sa progression en termes d'affections et d'idées morales en fait donc une sorte de *traité éducatif de droit naturel*, sur le modèle de l'*Émile* de Rousseau. Examinons maintenant les notions de la morale révolutionnaire présentes dans le corpus, en tenant compte de ce processus généalogique.

Diverses notions des Lumières et de la Révolution française sont présentes, sans être nombreuses, dans le lexique du livret, surtout aux actes un et trois. À vrai dire nulle surprise dans l'emploi des termes moraux : on retrouve les notions de base, énoncées d'emblée, *justice, courage, humanité, patrie, générosité*, etc., à l'exception notable du terme de *vertu*. Il convient donc de s'interroger plutôt sur l'usage ordonné de telle ou telle notion, sa valeur propre dans un événement précis, ce que l'un des personnages appelle « le train des grandes aventures ».

A contrario, notre première interrogation porte sur l'absence de *vertu*. Nous y voyons la trace lexicale du fait que ce texte ne se présente par comme « un traité du mal »[43], pourtant attendu dans le fort contraste entre la bonté du héros et la noirceur du tyran tout au long de l'intrigue. Mais le malheur du premier, seulement dénoué à la fin de l'intrigue, n'en fait pas un traité du malheur. Certes la qualification de « malheureux » est présente mais seulement au début et à la fin de l'intrigue : au début pour désigner Floreski comme un « homme malheureux », séparé de Lodoïska, elle aussi « malheureuse », et à la fin pour qualifier Dourlinski d' « amant malheureux », faute d'avoir pu convaincre Lodoïska de l'épouser. Nous retrouvons ici une des conditions du processus de généralisation, le passage d'une singularité sensible passive, propre au héros, à une donnée mentale, la puissance d'esprit du tyran mise en échec. Chez Rousseau la vertu est d'abord l'apanage de l'homme libre et vertueux qui se suffit à lui-même et suppose l'inégalité entre les hommes. Dans l'intrigue, la prééminence de l'amour de soi ne permet pas, du fait de la reconnaissance d'autrui qu'il suscite, l'émergence d'une telle puissance sur soi-même. La puissance n'est que l'apanage du tyran et s'exerce sur

[43] Voir Alexis Philonenko, *La philosophie du malheur*, tome 2, Concepts et idée, Paris, Vrin, 1999.

les esprits d'égaux en droit, deux nobles polonais, Lodoïska et Floreski. Elle ne relève donc pas d'une généalogie du mal, ce qui peut expliquer l'absence de référence à la vertu.

Venons-en maintenant à l'analyse de la portée sémiotique des notions positives. En premier lieu qu'en est-il de la référence première à la patrie ? Elle n'est pas si principielle que l'on pourrait le croire. En effet l'énoncé de la patrie peut procéder d'un amour de soi limité à l'amour-propre. Il convient donc de situer la patrie à l'horizon d'une donnée plus universelle, de facture à la fois sensible et idéelle, l'humanité générique. Qu'en est-il, ensuite, de la référence au sentiment de pitié, attesté à deux reprises ? Elle permet l'émergence de la moralité révolutionnaire dans l'univers sensible des sentiments par la reconnaissance d'autrui pour lui-même au cours de l'expérience empirique des personnes et des objets qui entourent l'homme. Qu'en est-il alors de la référence à l'estime en tant que « foi d'autrui » et de soi-même ? Dans les deux cas, il s'agir d'affirmer la moralité de ses actions par rapport à autrui, et d'éviter ainsi de parjurer son « honneur » et sa « noblesse » d'esprit, comme le dit d'emblée le Tartare Titzikan.

Qu'en est-il, en troisième lieu, de la référence à l'imagination ? Nécessaire à la compréhension du monde, elle n'accède à la connaissance des objets qu'au moment où s'instaure le rapport à autrui, la pitié donc ; elle permet alors d'indexer la réalité, de la lier à la raison, donc de lui conférer un ordre. On le voit dans l'événement suivant : Floreski, au pied de la tour, voit une pierre tomber ; le valet Varbel n'y voit qu'un danger physique, alors que Floreski imagine que cet objet joue un rôle plus complexe et son examen lui donne raison, la pierre étant envoyée par Lodoïska enfermée dans la tour. Saisi par l'amour de soi au sens le plus extensif, Floreski peut énoncer des possibles, sous la forme du pressentiment.

En quatrième lieu, qu'en est-il de la référence à la puissance, essentiellement dans la bouche du tyran Dourlinski ? Pris d'un fort sentiment pour l'héroïne qui aime Floreski, il la reconnaît comme « inhumaine ». Il essaie, en exerçant sur elle sa « puissance », de faire céder sa « résistance », mais sans succès. On pourrait n'y voir qu'une manifestation de force. Mais le déroulement de l'intrigue montre plus de complexité dans la manière dont se nouent les rapports entre Floreski et Dourlinski en matière de puissance, une fois le premier tombé entre les mains du second. La réitération du terme « tyran » au dernier acte, surtout dans le Finale, montre une tentative désespérée de Dourlinski d'exercer, en vain, sa puissance d'esprit sur Lodoïska. L'échec du « tyran » ne tient pas seulement au fait qu'il a en sa puissance et Floreski et Lodoïska, réunis et prêts à mourir. Mais la manifestation chez l'héroïne de la piété filiale à l'annonce *in extremis* (acte trois, scène III) par Dourlinski de la mort de son père, nous renvoie au modèle de la famille vertueuse, très prégnant sous la Révolution, et lui permet de « resémantiser » son amour de soi centré sur son amant.

Que peut-on dire, enfin, de la référence insistante à l'observation, par exemple dans la formule « *observons tout, il faut tout voir.* » ? Nous sommes ici dans le champ de la

conscience empiriste où il convient d'expliciter un cheminement vers la généralité, mais dans des conditions bien précises. La description du trajet des passions est mise au service de la conscience, de la dynamique de l'esprit, avec pour horizon, la construction d'un ordre social. À l'encontre de tout système, il s'agit alors, sur le modèle de Rousseau, de construire une théorie des affections morales en Révolution sur la base d'un jugement esthétique, donc dans l'ordre du sens commun. Une telle œuvre esthétique nous interroge donc sur le statut de la réflexion révolutionnaire, où la généralité des notions est certes omniprésente, mais en exhibant toujours leur origine sensible, sous la forme de leur constante inflexion morale.

Telle apparaît donc la fonction pratique de cette « comédie héroïque en trois actes », qui éclaire mieux en ces temps politiques dramatiquement intenses, le très grand succès révolutionnaire de cet opéra-comique dont les innovations musicales sont, par ailleurs extraordinairement multiples. Dans cet « art d'imitation » par excellence qu'est la musique lyrique, *Lodoïska* de Cherubini et Fillette-Loraux est un *topos* de la création opératique selon les canons des Lumières et du public parisien de la Révolution française. Les passions sociales y sont scénographiées de façon exemplaire, suscitant une intense « sympathie » des spectateurs que traduisent toutes les critiques, encore à l'aube du XIXe siècle. Ainsi, ce chef d'œuvre cherubinien, loin d'avoir un vague arrière-plan historique plus ou moins vraisemblable, comme le laisse entendre l'éditeur contemporain du livret[44], serait très profondément inscrit dans les sensibilités esthétiques révolutionnaires, ce qui peut *a contrario* expliquer l'injuste désintérêt dans lequel il se trouve aujourd'hui.

[44] Dans l'introduction à *Lodoïska…*, , Lorenzo Tozzi évoque « une invraisemblable Pologne du XVIIe siècle », alors qu'évidemment le public de 1791 connaît l'histoire contemporaine tragique du royaume qui sera rayé de la carte européenne en 1795, Dischi Ricordi…, 1991, *op. cit.*, p. 18.