

Méfiez-vous de vos divertissements !

Opéra et idéologie – l'exemple des *Indes Galantes* de Rameau et Fuzelier

Dans les opéras, l'on chante et si le chant a des effets affectifs aussi puissants sur le spectateur-auditeur, c'est grâce à la musique. Pour autant l'opéra et son chant ne sont pas sans paroles ! Il y a bien des paroles qui sont chantées et aussi supérieure que peut être la musique dans la tradition lyrique, il y a un livret qui n'est pas sans poids idéologique. Un opéra n'est pas, malgré son efficacité affective, "innocent" – neutre relativement à tout "discours". Il véhicule une idéologie et reflète en ce sens une société à un moment donné de son histoire dans ses croyances, ses valeurs, ses idées... Nous allons même nous employer à contester philosophiquement l'innocuité musicale apparente de l'opéra et engager à une profonde méfiance à l'égard du divertissement que procure l'opéra en prenant un exemple particulier : les *Indes Galantes* de Rameau et son librettiste Fuzelier. Le livret de l'opéra et le rôle de la musique de Rameau ne seront pas étudiés pour eux-mêmes mais pour la réflexion en termes d'idéologie qu'ils permettent d'induire.

Aussi étonnant que cela puisse sembler, la filiation philosophique pourrait d'abord être celle, ici, de Platon pour sa méfiance philosophique envers la poésie imitative. Au livre X de la *République*, il écrit que la poésie nourrit les passions : « alors qu'il faudrait les dessécher, elle les fait régner sur nous, alors que nous devrions régner sur elles pour devenir meilleurs et plus heureux, au lieu d'être plus vicieux et plus misérables. »¹ Ce que nous retenons ici de Platon, c'est cette pente qui fait que celui qui écoute de la poésie ne se tient pas « sur ses gardes »², empêchant une maîtrise de l'âme sur elle-même³. Le poète imitateur « flatte la partie de l'âme qui est privée de réflexion »⁴. L'opéra est aussi un genre poétique dont l'attrait est renforcé par la musique et ce qui suscite la critique philosophique pour nous, c'est le *discours* que le livret, les paroles contribuent à valider sans reprise critique chez le spectateur-auditeur (qui partage généralement ce discours) – préoccupation certes anachronique relativement à Platon. Edward W. Said et Tzvetan Todorov seront donc sur ce point notre référence majeure. La musique contribue à ce ça-va-de-soi idéologique, le naturalisant⁵ même par un puissant "arrosage". Mais jusqu'à quel point un opéra ou un spectacle lyrique peut-il se défaire d'une emprise idéologique souvent non consciente chez le spectateur-auditeur ? Pourrait-il, au contraire, cultiver chez le spectateur-auditeur une prise de conscience réflexive ou le ça-va-de-soi idéologique s'impose-t-il au contraire inévitablement par le spectacle ? Faut-il que la philosophie déclare l'opéra et les spectacles lyriques comme étant inévitablement contraire à l'intelligence critique ?

Présentation de l'œuvre

Les *Indes Galantes* ont été présentées à l'Académie Royale le 23 août 1735. Rameau, à la carrière lyrique tardive, avait peu auparavant fait jouer sa tragédie lyrique *Hyppolite et Aricie* (1733). Pour le livret Rameau s'associe alors à Fuzelier rencontré à la Foire⁶. Pas de tragédie lyrique ici mais un opéra-ballet sur un sujet exotique : les amours dans les Indes ("Indes" au sens de l'époque). Ce

¹ *La République*, Livre X, 606d.

² Livre X de la *République*.

³ Critiquée notamment au livre X de la *République*.

⁴ *La République*, livre X, 605b (trad. Georges Leroux).

⁵ Le rendant "naturel".

⁶ C'est-à-dire au théâtre de la foire.

choix du genre est lié à une évolution des arts et de l'opéra en France à l'époque. Les arts au XVIII^e siècle « et en particulier l'opéra, se tournent vers le divertissement léger, désaffecté des thèmes tragiques. »⁷ écrit Danielle Cohen-Levinas. L'intérêt idéologique des *Indes Galantes* est déjà dans l'adoption du genre de l'opéra-ballet répondant davantage au goût d'une époque. Sylvie Bouissou écrit :

« Depuis la mort de Lully, la tragédie en musique s'essouffle et s'épuise, engluée trop souvent dans les niaiseries des livrets et embourbée dans les dédales d'une musique facile et truffée exagérément de danses. Parallèlement à cette tragédie en musique moribonde, naît l'opéra ballet, genre de demi-caractère, sorte de résurgence du ballet de cour dont les principales innovations résident d'une part dans le sujet de l'intrigue débarrassée de la mythologie et du Merveilleux au profit de l'exotisme ou de l'actualité, et d'autre part dans la structure en trois ou quatre actes autonomes liés entre eux par un thème général pour le moins lâche (...). »⁸

La convention de l'opéra est que les personnages chantent au lieu de parler. Etonnante convention témoignant par ailleurs de notre crédulité commune puisque nous en faisons fi. Dans les *Indes Galantes*, un pacha cherche à conquérir le cœur d'une esclave française Emilie, cela vainement puisqu'il est déjà pris par Valère (entrée du *Turc généreux*)... Ensuite, une princesse péruvienne est aimée d'un conquérant espagnol Carlos qui a pour rival Huascar le grand prêtre du soleil... Dans une autre entrée, l'on se trouve dans une forêt d'Amérique, où deux officiers, vainqueurs des « sauvages », cherchent à conquérir le cœur de Zima « sauvagesse » fidèle de son côté à son Adario « chef de la nation sauvage »⁹. S'agit-il d'intrigues innocentes donnant lieu à de galantes conversations esthétisées cela notamment par le récitatif ramiste ?

Les récitatifs comme les airs témoignent de ces amours – qui ne sont que temporairement contrariées, cela va de soi ! Cette innocence du lien privilégié du discours et de la musique n'est qu'apparente car un discours sur l'*autre* est également "tenu", un discours que le spectateur ne saisit pas, engagé dans un spectacle qui est le reflet de lui-même et de la collectivité à laquelle il appartient. Nous songeons ici à la manière dont Tzvetan Todorov définit l'idéologie : « Un discours est, certes, déterminé par ce sur quoi il porte ; mais à côté de ce contenu évident il en est un autre, parfois inconscient et presque toujours implicite qui lui vient de ses utilisateurs : auteurs et lecteurs, orateurs et public » : « ensemble de positions, d'attitudes et d'idées partagées par la collectivité à un moment de son histoire [...]. Cet ensemble, nous l'appelons aujourd'hui idéologie [...]. »¹⁰ Nous nous servons de cette définition qui nous permet de lire autrement le livret dont la musique renforce le « pouvoir de suggestion » et l'expressivité¹¹. L'idéal serait d'apprendre à écouter les opéras, aussi pour leurs paroles. Mais le spectacle même n'engage pas à cette défiance possible à l'égard du discours et, en ce sens, fait demeurer *dans la caverne* par l'absence de prise de conscience réflexive et critique. Le discours des *Indes* n'est pas qu'amoureux,

⁷ Danielle Cohen-Levinas, *Le présent de l'opéra au XX^e siècle. Chemin vers les nouvelles utopies. Pour une esthétique du palimpseste*, Villeurbanne, Art éd./Art entreprise, Collection « Musiques », 1994, p. 269.

⁸ Livret d'accompagnement de l'enregistrement CD des *Indes Galantes* par William Christie et les Arts Florissants chez Harmonia Mundi.

⁹ Revue L'avant-scène Opéra, numéro consacré aux *Indes Galantes* (n° 46), Paris, décembre 1982, p. 28.

¹⁰ Tzvetan Todorov, préface à l'édition française de *L'orientalisme* d'Edward W. Said.

¹¹ Philippe Beaussant, insistant sur l'importance du récitatif dans l'opéra français, en vient à parler de l'art du chant chez Rameau : « C'est le « récit » qui doit, à chaque instant, s'arrêter et souligner les différents sentiments, ou idées, ou symboles, indiqués par le texte, C'est ainsi que l'art de Rameau, en dix mesures doit traduire quantité de notations opposées ; il saute de l'une à l'autre, et le chanteur, d'instant en instant, doit changer de couleur vocale, d'intensité, de rythme, de tempo, tandis que l'accompagnement lui-même se fait complexe à chaque instant, lui aussi, suggestif. »

galant, il porte aussi sur l'*autre* sur lequel on s'est informé, sur lequel on n'est pas complètement ignorant mais par rapport auquel on est supérieur.

De manière générale, nous défendons l'ancrage social de l'opéra. L'opéra n'est pas une excroissance en dehors du social. Il n'est pas un divertissement hors-sol en ce sens. L'opéra – dans notre exemple des *Indes Galantes* – donne lieu à un spectacle reflétant la société française avec ses attitudes, ses valeurs, l'appréciation (haute) qu'elle a d'elle-même. Une société s'y retrouve et l'*autre* pourrait bien n'y apparaître que comme un détour pour revenir à soi ou que comme *un moyen au profit de soi*. Il y a bien chez le librettiste Fuzelier la volonté manifeste de donner lieu à un texte poétique qui emprunte à des connaissances indirectes des Indes. Le poète choisit son objet dans les « climats les plus reculés »¹², prend connaissance de modèles réels pour son faire-œuvre : le pacha Osman a pour original le « grand-Visir Topal Osman »¹³. Ce n'est pas une pure imagination qui produit ex nihilo ses personnages. L'imagination se donne un objet mais n'est pas complètement libre quant à l'attitude française qu'on peut avoir quant aux Turcs à l'époque. Pour l'entrée du Pérou, Fuzelier lit Garcilaso de la Vega « Inca, Historien du Pérou »¹⁴ et se montre assez informé de la Conquête de l'Amérique... Dans l'opéra lui-même, le librettiste imagine des Européens dialoguant avec les habitants de contrées exotiques mais y aboutit-on à une authentique rencontre de l'*autre* ?

Malgré la volonté du librettiste de tenir compte de la *différence*, le bilan pourrait bien être plus que décevant et l'exotisme du livret pourrait bien se révéler de pacotille. Dans le "discours" de Fuzelier, la passion amoureuse est une et « l'Univers est sa patrie »¹⁵, il y a seulement de la différence dans « le langage qui les exprime »¹⁶ écrit le librettiste. L'universalisme dissimule en fait un européocentrisme et une manière de voir l'*autre* à partir de sa seule grille de référence. Les personnages disent l'amour d'une manière bien française au total. Dans l'entrée qui se passe chez les sauvages de l'Amérique du nord, qu Français Damon qui croit que les "sauvages" pourraient être inconstants en amour, Zima rappelle une différence que nous qualifierions de culturelle relativement à la manière d'aimer :

« DAMON

L'inconstance n'est point un crime.

ZIMA

Non, mais vous oubliez, ou vous ne savez pas
Dans quel temps l'inconstance est pour nous légitime.

Le chœur change à son gré dans cet heureux séjour;
Parmi nos amants, c'est l'usage
De ne pas contraindre l'amour;
Mais dès que l'hymen nous engage,
Le chœur ne change plus dans cet heureux séjour.

¹² Préface de Louis Fuzelier aux *Indes Galantes*. On peut la lire dans la revue L'avant-scène Opéra dans le numéro consacré aux *Indes Galantes*, n° 46, Paris, décembre 1982, p. 33-34.

¹³ Préface de Louis Fuzelier aux *Indes Galantes*.

¹⁴ Préface de Louis Fuzelier aux *Indes Galantes*.

¹⁵ Préface de Louis Fuzelier aux *Indes Galantes*.

¹⁶ Préface de Louis Fuzelier aux *Indes Galantes*.

Il y a comme une sensibilité à tenir compte de coutumes autres. Mais qui ne sent pas que cette aimable querelle dans les manières d'aimer et d'exprimer les sentiments amoureux n'est qu'une exportation européenne ? Les coutumes des « sauvages » sont saisies par des notions très européennes en fait. Zima, une « sauvageonne » discutant de l'inconstance amoureuse ! Philosophiquement, c'est l'inaptitude du sujet à se détacher de soi-même et de ses influences collectives, de son emprise idéologique en ce sens, qui nous paraît illustrée ici.

Dans l'entrée des Incas du Pérou, Huascar, le grand-prêtre du Soleil, aurait peut-être un discours de décalage culturel. Il démystifie en effet les intentions des conquérants espagnols et dénonce leur cupidité devant Phani, la princesse péruvienne :

PHANI

Redoutez le Dieu qui les guide.

HUASCAR

C'est l'or qu'avec empressement,

Sans jamais s'assouvir, ces Barbares dévorent,

L'or qui ne nos Autel ne fait que l'ornement,

Est le seul Dieu que nos Tyrans adorent.

Mais quel est ce discours tenu sur l'*autre* ? Les habitants de l'Amérique du nord sont qualifiés de « sauvages » et, à les entendre, leurs vainqueurs européens leur « rendent la paix » – on prête à l'*autre* son discours, ses valeurs. L'*autre* est le support de la valorisation de soi. Huascar symbolise les pouvoirs de la superstition. Phani a besoin, aux dires du librettiste dans sa préface, d'être « désabusée des erreurs de son culte »¹⁷ et a pris la religion de Carlos. Son futur mariage – chrétien bien entendu – nous semble présager aussi le marasme de la civilisation inca dont les « heureux Conquérants de l'Amérique »¹⁸ seront la cause. Ils sont selon le librettiste « ces Vainqueurs couverts des lauriers les plus dorés qu'on ait jamais cueillis sur le pas de Bellone. »¹⁹ Souvent l'ouverture à l'altérité est tellement manquée que le librettiste en revient au *propre* de références à la mythologie grecque (Bellone mais aussi, on l'a vu, Hymen).

La fabrication du personnage, au total, n'est pas sans enjeux – intéressant la conscience philosophique : les habitants des Indes témoignent davantage de *ce qu'ils devraient être* que de *ce qu'ils sont*²⁰. Et le devoir être est produit par le regard du poète en tant qu'il est inscrit dans sa société. La *représentation* qui a lieu par des personnages d'ailleurs témoigne d'une construction à valeur sociale plus que d'une fidélité à la réalité.

¹⁷ Préface de Louis Fuzelier aux *Indes Galantes*.

¹⁸ Préface de Louis Fuzelier aux *Indes Galantes*.

¹⁹ Préface de Louis Fuzelier aux *Indes Galantes*.

²⁰ Distinction d'Edward W. Said dans *L'orientalisme*, Editions du Seuil, Paris, 2005, p. 84.

Quand l'"*autre*" est valorisé n'est-ce pas implicitement à son détriment ? Si l'on revient à l'entrée concernant les sauvages de l'Amérique du nord, les dits « sauvages » chantent les forêts qu'ils habitent. Quelles aimables mœurs que les leurs plus proches de la nature que les nôtres Européens ! La valorisation de l'autre peut très bien aller de pair avec la supériorité de celui qui valorise.

CHŒUR DES SAUVAGES

Forêts paisibles,

Jamais un vain désir ne trouve ici nos cœurs :

S'ils sont sensibles,

Fortune, ce n'est pas au prix de tes faveurs.

Est-on certain de cette proximité naturelle ? Est-elle fidèle à des mœurs dont l'altérité n'est guère saisie ? En fait c'est d'avantage une manière de reprendre les idées des philosophes du XVIIIe siècle qu'une tentative de décentrement culturel: comme l'écrit Nathalie Lecomte « Fuzelier reprend à son compte les théories du « bon sauvage » et de « la bonne et vertueuse nature chères aux philosophes »²¹.

La connaissance acquise par le librettiste sur les territoires qu'il *représente*, que signifie-t-elle ? Il y a un ton de Fuzelier dans sa préface aux *Indes Galantes* qui témoigne d'une possession, très assurée d'elle-même, de la vérité des peuples notamment du nouveau continent. C'est peut-être Edward W. Said qui peut nous aider à nouveau. Avec *L'orientalisme* notamment, il a permis la prise de conscience que la connaissance *sur* est aussi puissance *sur*. Posséder une vérité sur l'*autre*, apposer sur lui des concepts, c'est s'assurer une maîtrise sur lui. Et la représentation des Indes, aussi galantes soient-elles, n'est pas sans pouvoir être reliée à la colonisation menée à l'époque par l'Europe.

L'exotisme ici ne vaut pas pour lui-même, il est un instrument au service du ressourcement de l'opéra, une manière de lui donner un souffle. Le voyage, qui n'a pas d'utilité de décentrement, permet à l'opéra de trouver un renouveau quand l'opéra héritier de la tragédie lyrique, est menacé d'épuisement. Les Indes n'ont pas de valeur en elles-mêmes, elles servent pour leur capacité de donner une impulsion rénovatrice à l'opéra. La vague orientaliste du XVIIIe siècle est ainsi résumée dans son ensemble par Nathalie Lecomte :

Le XVIIIe siècle se fait oriental [...] tout ce qui vient d'Orient est le bien venu et fait naître dans les esprits des visions captivantes. Les artistes, reflétant les sentiments de leurs contemporains, s'emparent habilement de ce goût, et romanciers, auteurs dramatiques, peintres s'emploient à pimenter leurs œuvres d'exotisme. Bientôt, une conception factice et incomplète de l'Orient se dégage et s'impose [...].²²

²¹ Nathalie Lecomte, « Les Indes galantes, reflet de la vogue exotique du XVIIIe siècle », article de la revue L'avant-scène Opéra, numéro consacré aux *Indes Galantes* (n° 46), Paris, décembre 1982, p. 33-34.

²² Nathalie Lecomte, « Les Indes galantes, reflet de la vogue exotique du XVIIIe siècle », *op. cit.*, p. 76.

Un premier bilan. Réflexion sur l'art induite par l'exemple des *Indes Galantes*

Les *Indes Galantes* sont donc susceptibles d'une lecture en termes d'idéologie. Elles témoignent en particulier d'un discours sur l'*autre* – en fait non saisi dans son altérité culturelle – qui dépasse d'ailleurs le XVIII^e siècle. L'histoire de ce discours (sur l'*autre*) « est accablante » écrit en ce sens Tzvetan Todorov. « De tous temps les hommes ont cru qu'ils étaient mieux que leurs voisins »²³ poursuit-il. Edward W. Said écrit de son côté : « les sociétés humaines les plus avancées, ont rarement proposé à l'individu autre chose que l'impérialisme, le racisme et l'ethnocentrisme pour ses rapports avec des cultures "autres". »²⁴ L'art ne serait que prétendument innocent et l'originalité d'une œuvre ne la préserverait pas de contraintes et de pressions de la part de la société²⁵. Dans les *Indes Galantes*, comme dans la plupart des opéras, le spectateur-auditeur est d'abord *engagé* ou *immérgé* au sens où il participe à un spectacle qui ne fait que véhiculer des positions, des attitudes dans lesquelles il se rencontre ; cette rencontre allant tellement de soi, il ne songe guère à la questionner. Le spectateur-auditeur, dans ce sens, *se* rencontre lui-même dans le spectacle ! Il n'y a pas, chez l'auditeur-spectateur, de mise à distance, de distanciation de soi par soi relativement à l'idéologie véhiculée. *Ses willères lui sont constitutives*. Le chant, la musique arrosant les passions, le discours est naturalisé – rendu naturel – comme on l'a dit. Impossible pour l'âme, en termes platoniciens, de se retirer de « tous les points du corps »²⁶ et de la circulation sensible des opinions non établies sur un socle ferme. D'ailleurs, dans la psychologie platonicienne – celle du *Phédon* en particulier – l'audition est perturbatrice du raisonnement, de la réflexion²⁷... Par notre propre réflexion, nous enjoignons ici à une méfiance à l'égard de nos divertissements lyriques pour les redoutables chaînes de l'esprit qui le soumettent subrepticement... C'est à même désespérer qu'un spectacle – lyrique en particulier – puisse être rendu compatible avec la réflexion et la reprise réflexive de soi...

Des spectacles lyriques émancipateurs sont-ils envisageables ?

Ce qui reste en suspens, c'est la question philosophique d'un possible détachement à l'égard de ce discours, de tout discours... Si l'idéologie véhiculée par les opéras, les œuvres d'art en général (voire les travaux scientifiques pour Said dans une contribution qui ne scinde pas l'*épistémologique* et l'*esthétique*) est aussi *mienne*, constitutive de mon être – de par mon éducation, de par les institutions contraignantes par lesquelles je suis passé, dont l'école, qui stabilisent durablement

²³ Tzvetan Todorov, préface à l'édition française de *L'orientalisme* d'Edward W. Said. *L'orientalisme* peut être lu aux Editions du Seuil, Paris, 2005.

²⁴ W. Said, Edward, *L'orientalisme*, Editions du Seuil, Paris, 2005, p. 232.

²⁵ Edward W. Said écrit : « les domaines scientifiques, tout autant que les œuvres de l'artiste, même la plus originale subissent des contraintes et des pressions de la part de la société, des traditions culturelles, les circonstances extérieures et des influences stabilisatrices : écoles, bibliothèques, gouvernements ; en outre les écrits, qu'ils soient érudits ou de fiction, ne sont jamais libres, mais sont limités dans leur jeu d'images, leur présupposés et leurs intentions [...]. » W. Said, Edward, *L'orientalisme*, Editions du Seuil, Paris, 2005, p. 232. On note que pas même la science n'est coupée de ce *concoure idéologique*.

²⁶ *Phédon*, 67c. (trad. Monique Dixsaut).

²⁷ Socrate formule la supposition suivante : « [...] l'âme raisonne le plus parfaitement quand ne viennent la perturber ni audition, ni vision, ni douleur, ni plaisir aucun ; quand au contraire elle se concentre le plus possible en elle-même et envoie poliment promener le corps ; quand, rompant autant qu'elle en est capable toute association comme tout contact avec lui, elle aspire à ce qui est ? », *Phédon*, 65c. La réflexion est une pratique de *déliasion* d'avec le corps et de ses perceptions corporelles parmi lesquelles l'audition. Pour qu'il y ait *perception* des essences, les *perceptions* qui « ont le corps pour instrument » doivent être écartées – la réflexion est en même temps purification de l'âme d'avec le corps.

des influences dans la perception même que j'ai du réel et dans son appréciation²⁸ – comment peut-elle être rendue consciente, ou au moins explicite ? Comment s'engager ou être engagé dans une *prise de conscience* puisque l'idéologie va tellement de soi ?

C'est peut-être le mérite de la philosophie, au moins dans son *idéal*, que de permettre cette haute conscience. Il faudrait d'ailleurs qu'elle regarde aussi, de nos jours, du côté des études postcoloniales pour leur apport dans le sens d'une prise de conscience qui explicite nos discours sur l'*autre*... En tout cas, c'est la *représentation* même qui doit faire philosophiquement l'objet d'un questionnement. Et c'est peut-être notre modernité que d'interroger la représentation et d'en arriver à la soumettre au soupçon. Une représentation quelconque est *produite* et ne rend pas le réel dans une sorte de maîtrise absolue et de neutralité, elle témoigne aussi d'une *construction* qui dit davantage l'appartenance sociale du constructeur – dans le cas de l'artiste – et de la pression sociale largement inconsciente qui s'exerce sur lui et son faire-œuvre. La représentation artistique, en ce sens, est surexposée quand la pensée philosophique tente, elle, de manière exigeante le désengagement idéologique du sujet.

Du côté de l'art, notamment des arts du verbe, est-ce à désespérer ? Pourrait-on être tenté par une large condamnation, de type platonicien, de l'art ? Cela au regard de l'imitation non consciente d'elle-même, au regard du double éloignement sensible relativement aux essences que l'art produit²⁹. Peut-être pourrait-on souhaiter un *art didactique* ou au moins un art à *dimension didactique* envers lequel Platon semble s'ouvrir. En effet, la condamnation platonicienne de l'art n'est pas définitive. Dans la *République*, la poésie est certes bannie de la cité mais c'est celle qui se soumet à la « Muse voluptueuse »³⁰ ; non celle qui, au contraire, contribue à la tempérance, conduit à une maîtrise des passions sur nous et non l'inverse. Socrate, porte-parole de Platon, semble prêt à en accepter la présence partielle : « en fait de poésie il ne faut admettre dans la cité que les hymnes en l'honneur des dieux et les éloges des gens de bien »³¹. La poésie qui mérite de demeurer dans la cité est celle qui *édifie*. Le *Phédon* de Platon témoigne étonnamment d'un Socrate qui, avant de recevoir la ciguë, fait des poèmes comme le lui commande le rêve³² ? Un Socrate consacré au faire-œuvre de l'art ! ? Oui. La philosophie ne pouvait-elle pas être alors « l'œuvre d'art la plus haute »³³ ? Non. Socrate dit : « j'ai d'abord composé en l'honneur du dieu dont c'était alors la fête [...] »³⁴. Ce sont ensuite les fables d'Esopé que Socrate connaît par cœur – et qui ne doivent pas être sans leçon morale – qui servent de matière à ses compositions. Ce faire-œuvre

²⁸ Dans la *valeur* qui lui est donnée.

²⁹ Comme Platon le fait remarquer dans la *République* l'imitation artistique ne représente pas la réalité. La peinture, par exemple n'imité pas le charpentier dans sa réalité. Elle ne fait qu'imiter l'apparence sensible du charpentier qui est également imitation de l'Idée (de charpentier). L'artiste d'ailleurs ignore tout ce qu'il en est relativement au travail du charpentier. La représentation dans cette supercherie ne se fait pas reconnaître communément comme telle et seul le philosophe est capable de la dénoncer.

³⁰ *La République*, X, 607a. Georges Leroux, de son côté, traduit par « la Muse séduisante ».

³¹ *La République* X, 607a.

³² Socrate parle ainsi : « j'avais fait des rêves dont je tenais à comprendre le sens – et aussi, d'ailleurs, par scrupule religieux [...]. Voici ce qu'il en était : souvent tout au long de ma vie, le même rêve m'a visité ; ce que je voyais dans mon rêve pouvait varier d'une fois à l'autre mais ce qu'il disait, c'était toujours la même chose : « *Socrate*, disait-il, *fais une œuvre d'art, travaille.* » » *Phédon*, 60e.

³³ *Phédon*, 61a.

³⁴ *Phédon*, 61b.

semble ainsi réaliser les intentions du Socrate de la *République* concernant la place de la poésie dans la cité³⁵. Une poésie acceptable philosophiquement...

Cette référence à Platon peut sembler anachronique pour notre réflexion sur l'emprise idéologique qui semble plutôt avoir été introduite, en les termes, par Marx. Cependant, Platon n'avait-il pas pensé à un danger au moins comparable : la reprise d'opinions qu'on ne questionne pas... Pour ce qui regarde plus précisément notre sujet – le danger de l'emprise idéologique par l'opéra – peut-être pourrait-on songer à des spectacles lyriques, à des spectacles où le chant et la musique joueraient un rôle de premier plan tout en intégrant une conscientisation. Nous qui écrivons ces lignes avons personnellement proposé la pièce *Rideau !* qui cultive l'entre-culturel et dénonce aussi, dans nos paroles, la pression sociale souvent non consciente, qu'elles peuvent recevoir. *Eros adouci*, le spectacle, illustre cet art didactique par une invitation du spectateur-auditeur à la réflexion sur l'amour et le désir érotique : la séduction de la musique et du chant tentant de s'associer à la méditation philosophique de haute conscience... Le charme du spectacle et de la musique tentent la déprise du spectateur par la réflexion... *Orphée démembré* comporte un tableau central où Dionysos et Apollon discutent de la musique et de la direction qu'elle doit connaître – dans une querelle esthétique à prendre pour sa valeur de sens, pas pour un faire-valoir de personnages dont ce tableau approfondirait leur "psychologie". Ce drame avec musique est aussi une réflexion sur l'éducation – puisque le chant d'Orphée y est présenté comme civilisateur... Au total, c'est une manière de faire des spectacles lyriques – au sens où ça y chante – qui ne se dégage pas de tout cheminement de nature intellectuel en y *invitant*³⁶ le spectateur-auditeur.

Pour revenir aux "Indes", qu'elles soient galantes comme dans notre exemple ici ou réelles, peut-être faudrait-il pour la scène, faire chanter une princesse Inca en lui donnant un texte qui témoignerait, non de *notre* regard sur le monde, mais du sien propre ? Inventer un discours que nous prêterions à *l'autre* mais qui entreprendrait d'être fidèle à *son* propre regard, à *ses* croyances ? Ce serait tenter un décentrement par le faire-œuvre de l'art dans le sens d'un le défi. Une proposition de spectacle relevant de l'art mais qui s'engagerait dans *une représentation qui se méfie de la représentation* – en direction d'un *spectateur émancipé*...

Dans tous les cas, si l'on demande à l'art, et à des spectacles lyriques plus particulièrement, de contribuer à l'émancipation de son spectateur, au sens notamment d'un détachement idéologique en lui – de la subjectivité donc, dans une invitation à une reprise critique du ça-va-de-soi en soi-même – *l'idéal d'émancipation serait toujours à y relancer*. L'artiste n'est pas suffisamment au-dessus de la mêlée pour éviter les charmes du divertissement lyrique, les séductions sensibles de la musique et du spectacle, l'inévitable illustration d'attitudes, de positions – méritant distance critique – qu'il partage avec sa société. L'art introduit inévitablement des références qui risquent de devenir les références propres du spectateur, et c'est tout un défi pour le spectacle que de contribuer à leur mise en question par le spectateur. Il est triste de devoir conclure par des doutes : quand bien même le spectateur aurait devant lui un spectacle aidant à la *dé-prise* idéologique, il faudrait qu'il se fasse *par après* complètement philosophe en revenant, par la pensée exigeante, sur ses références

³⁵ Cependant, nous n'avons pas trouvé chez Platon, l'idée que cette poésie *civique* – au service de la cité – conduirait à contempler les *essences*. Elle contribue seulement à l'édification morale de ceux qui l'écoutent et à faire d'eux de bons citoyens.

³⁶ *L'invitation* contre le risque du dogmatisme.

pour en discuter les fondements. Ces réflexions seraient probablement à reprendre ailleurs pour les développer mais ce à quoi l'on arrive ici, c'est au moins à la prise de conscience d'une difficulté dans la contribution du *faire-œuvre* de l'art à la *pensée* qui, pour se développer, accomplir sa nature même, doit nécessairement s'affranchir de toute emprise idéologique que l'art écarte d'elle difficilement.

Bogota, 2019.

Enregistrements audio et audio-visuels

Les Indes Galantes de Rameau. 1991. Les Arts Florissants, dir. William Christie. CD. Arles. Harmonia Mundi France.

Les Indes galantes. 2005. DVD. Thomas Grimm, réal. ; Jean-Philippe Rameau, comp. Andrei Serban, mise en scène ; Blanca Li, chorégr. ; les Arts florissants, orch., choeur ; William Christie, dir.. Opus Arte.

Bibliographie

Marx, Karl, et Engels, Friedrich, *L'idéologie allemande*, Paris, Éditions Sociales, 1976.

Pena-Ruiz, Henri, *Qu'est-ce que l'école ?*, Paris, Gallimard, collection « Folio actuel », 2005. [On aura dans cet ouvrage l'exemple d'un *idéal* d'émancipation qui consiste à devenir capable d'une « pensée critique authentique » (p. 71) dans la référence à un *universel* opposé aux particularismes exclusifs (p. 72). L'école, suivant ses finalités propres, doit permettre à cette pensée d'advenir chez le futur citoyen. Mieux : le citoyen ne peut advenir que par cette pensée].

Salazar, Philippe-José, *Idéologie de l'opéra*, Paris, PUF, 1980.