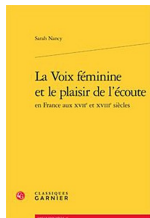


Voix féminine & plaisir d'auditeur dans la tragédie en musique aux XVII^e & XVIII^e siècles

Judith le Blanc



Sarah Nancy, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », série « Musique et littérature », 2012, 402 p., EAN 9782812406355.

fabula
LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE

The logo for fabula, featuring the word 'fabula' in a large, bold, green font. Below it, the text 'LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE' is written in a smaller, green, all-caps font. To the right of the text is a faint, light-colored illustration of a classical figure, similar to the one in the top left logo.

Pour citer cet article

Judith le Blanc, « Voix féminine & plaisir d'auditeur dans la tragédie en musique aux XVII^e & XVIII^e siècles », Acta fabula, vol. 14, n° 2, Notes de lecture, Février 2013, URL : <https://www.fabula.org/revue/document7538.php>, article mis en ligne le 02 Février 2013, consulté le 26 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.7538

Voix féminine & plaisir d'auditeur dans la tragédie en musique aux XVII^e & XVIII^e siècles

Judith le Blanc

Pourquoi le premier grand genre opératique français — la tragédie en musique, née en 1673 de la collaboration de Lully et Quinault — flatte-t-il si peu les voix lyriques, et surtout si peu les voix lyriques *féminines* ? Pourquoi, en somme, est-il un genre « sans diva » ? En interrogeant ce que l'histoire ultérieure du genre de l'opéra désigne comme un symptôme négatif, c'est-à-dire en soupçonnant l'évidence de l'objet esthétique « voix féminine », Sarah Nancy propose une approche originale de la tragédie en musique. Elle s'interroge sur « la profonde singularité de ce moment du plaisir d'écoute où la voix féminine ne fait pas référence » (p. 11) et part à la recherche de cette voix ou de son silence pour en faire « l'archéologie », en héritière de Michel Foucault. S'appuyant essentiellement sur les théories du chant des xvii^e et xviii^e siècles, S. Nancy entreprend d'en démêler les enjeux esthétiques, éthiques et politiques. Des débuts de la tragédie en musique jusqu'au déclin du genre auquel Rousseau portera d'une certaine manière le coup de grâce, elle montre l'émergence progressive d'une nouvelle conception de la voix dans la tragédie en musique et la naissance de nouvelles valeurs liées au chant féminin et à la revalorisation de la « chanteuse » au siècle des Lumières.

L'ouvrage, après une introduction lumineuse et dense, comprend cinq chapitres, une brève conclusion, une bibliographie très complète (62 pages), ainsi qu'un CD enregistré par l'auteure elle-même¹, commenté en annexe et qui offre des airs représentatifs des tragédies en musique dont plusieurs inédits.

Un genre sans diva mais pas sans plaisir

S. Nancy considère — dans le sillage des travaux de Catherine Kintzler — la tragédie en musique comme un « hyper-théâtre » :

C'est cette nouvelle ambition de la voix chantée à jouer sa part dans la signification et dans la représentation, qui, parce qu'elle réactive des enjeux de la dépendance

1

problématique du *logos* à la *phôné*, complexifie la question du plaisir pris au chant. (p. 42)

La part de la musique est en général « minimisée » par les théoriciens de l'époque, on réduit souvent sa capacité à engendrer le plaisir par sa soumission au texte, les interprètes sont peu mentionnées dans les compte rendus du *Mercur*, et rarement pour leurs simples capacités vocales, tant est valorisée la dimension purement théâtrale du genre lyrique. Si l'on prend du plaisir à la représentation de l'opéra, c'est n'est pas à la voix chantée qu'on le doit, mais avant tout parce que celui-ci est un théâtre. Le poème lyrique semble confirmer la soumission de la musique au texte, sa conception comme « prolongement ou expansion de la voix parlée » (p. 87), ainsi que celle du chant comme trouble, l'opéra semblant « relié à toute la tradition de condamnation du "chant" dans l'éloquence » (p. 95).

Le chant féminin paraît plus particulièrement suspect en France. Contrairement à ce à quoi on pourrait s'attendre, le rejet des castrats ne donne pas lieu à l'émergence de voix féminines virtuoses. S. Nancy constate le peu de variété des voix de femmes, leur ambitus restreint ainsi que la méfiance devant le registre de tête, très éloigné de la voix parlée ; elle étudie le fait que le timbre de la voix féminine « ne peut être associé à rien d'autre qu'au genre féminin » (p. 112) et interdit les travestissements à l'exception de quelques personnages merveilleux. Voix sexuée, elle ne peut rivaliser avec les voix d'hommes, en particulier celle de haute-contre, caractéristique d'une « charge d'universelle neutralité propre à la voix masculine » (p. 117). En effet, « une belle voix, idéalement, est celle qui n'a rien à voir avec le féminin en tant qu'agent du désir sexuel » (p. 119). Les voix les plus prisées sont celles qui se rapprochent le plus de la voix parlée. Le féminin est également déconsidéré en tant que vecteur d'immoralité, menace de dérèglement et de folie. La musique, comme les « filles de l'opéra », diffuse une « morale lubrique » (Boileau) et des « passions vicieuses » susceptibles de perturber l'efficacité du *logos*. S. Nancy interroge ensuite les modalités de cette dimension menaçante et féminisante de la voix. Le personnage de Méduse lui permet de montrer l'imaginaire du rapport aux voix ; il indique « les écueils des voix, c'est-à-dire du langage saisi par le désir » (p. 165). Mais sa présence sur scène prouve également que les voix féminines ne sont pas chassées de l'opéra :

S'il est certain que la voix et le féminin ne sont pas des valeurs pleines et positives, elles ne font pourtant pas l'objet, en tant que telles, d'un bannissement ; et c'est plutôt comme des lieux par défaut, constamment en jeu comme point de basculement du plaisir au non plaisir, qu'il faut les considérer. (p. 174)

Les conditions du plaisir de l'écoute

Le chapitre intitulé « Solutions de plaisir » s'intéresse aux « règles qui permettent d'étayer le désir sur le langage de façon non dangereuse » (p. 177). La construction du plaisir de l'écoute s'appuie en effet, selon S. Nancy, sur deux « lieux stratégiques » : le corps chantant et la langue française. Les paragraphes suivants permettent de montrer « ce que l'art du chant sollicite du corps de l'interprète » : valorisation de l'engagement dramatique, « sollicitation ordinaire du souffle » (p. 184), désinvestissement technique, « responsabilité passionnelle de l'acteur-chanteur », liberté interprétative (par exemple dans la maîtrise des agréments propres au chant français). Ces modalités permettent de canaliser le jeu vocal, de dompter le corps, de donner à écouter une « dynamique de retenue » qui doit s'entendre et se voir — le contrôle des expressions de visage et de la bouche sont alors essentiels. On attend des chanteuses qu'elles chantent sans grimacer.

L'opéra offre donc un plaisir de théâtre et non de voix pure — de théâtre, c'est-à-dire de représentation, de jeu. Le spectateur/auditeur profite des passions du personnage *dans la distance*, sans risquer, pour sa part, d'être consumé par elle. (p. 198)

Les Français promeuvent l'intelligibilité de leur langue face à la menace de la voix pure et leur plaisir est suspendu à « cet impératif de compréhension » (p. 204). Ce plaisir spécifique doit en outre pouvoir se « dire » et se « partager » ; les effets du chant concernent en effet « le langage comme outil du vivre-ensemble » (p. 213) et c'est ici que le sujet de plaisir rencontre le sujet politique. Le plaisir d'opéra offre ainsi la possibilité de participer à une expérience esthétique commune, c'est-à-dire d'appartenir à un *public*.

L'émergence de la voix féminine comme objet esthétique

Les deux derniers chapitres (« Le chant a besoin des femmes » et « à l'écoute d'un chant féminin ») explorent les métamorphoses que le siècle des Lumières fait subir au chant féminin dans la tragédie en musique. Cahusac, quelque quatre-vingts ans après la création de la tragédie en musique, considère que le genre a été mal nommé et que l'opéra, terme qu'il défend, a souffert des comparaisons avec son homologue déclamée. S. Nancy montre ainsi « l'émergence d'un culte du chant » (p. 218) par inversion des valeurs clés : l'opéra n'apparaît plus comme un hyperthéâtre, le poème devient prétexte et non plus caution, le chant, vecteur de

vérité « préféré à la déclamation » (p. 223), est perçu comme l'« accomplissement idéal de la parole » (p. 231). Le plaisir de l'écoute s'en trouve redéfini : il est alors possible d'éprouver un plaisir pris au chant et non plus simplement un plaisir dramatique. La voix chantée est même « en passe de conquérir le statut de référence pour la voix parlée » (p. 224). Le récitatif perd du terrain dans l'équilibre général des œuvres, au profit des « chants brillants », airs et ariettes, tandis que les monologues féminins se développent. Les personnages féminins et leurs interprètes, reconnus dans leur singularité, trouvent donc une place nouvelle, un rôle moteur :

C'est bien la voix féminine, et la voix féminine naturelle, qui fait le chant idéal — le verbe « parler » ne renvoyant plus, ici, à l'exigence que le chant soit entendu comme parole, mais bien au présupposé selon lequel la parole des femmes est déjà chant. (p. 250)

À l'heure où le chant, en tant qu'il est plus immédiat que la parole, devient un objet autonome de plaisir, les femmes en deviennent les « interprètes idéales » : non seulement leur corps ne fait pas obstacle à la vérité du chant mais bien plus il en est le « dépositaire » (p. 256). Selon S. Nancy c'est donc au xviii^e siècle que « la "chanteuse" est née et, en elle, culminent les nouvelles valeurs du chant » (p. 259), valeurs qui sont par essence considérées comme féminines.

La promotion des héroïnes et des chanteuses va de pair avec un infléchissement des intrigues d'opéras comme en témoigne l'importance de la « voix du sang » mise en musique (voir par exemple *Médus, roi des Mèdes*, de Lagrange-Chancel, Bertin et Bouvard, 1702, page 12 du CD). Cette évolution s'accompagne aussi d'une recherche de la « singularité » : « c'est un *individu qui chante* » (p. 276) et bientôt le « culte de la vedette » prend son essor, alors que l'intérêt pour l'œuvre passe au second plan. C'est bien l'art original de M^{lle} Fel, de Jélyotte, de M^{lle} Dun ou de M^{lle} Chevalier qui est vanté par les commentaires de l'époque.

Le « chant féminin » renvoie à un univers maternel, à la sensibilité, à la sincérité et à un « nouvel idéal relationnel » (p. 280) — ce que le roman de l'époque traduit dans les scènes qu'il consacre à la voix chantée. La voix féminine révèle l'intimité et fédère le public en apportant un plaisir universel et moral dans le cadre d'une « esthétique du touchant ». Les pages brillantes — et sensibles — consacrées à Rousseau montrent cette nouvelle approche et cette « promotion des valeurs féminines du chant », caractéristique d'une nouvelle expérience d'écoute qui « valide une dimension naturellement féconde de l'expression [...], sollicite la sensibilité et invite, en retour, à réfléchir sur les fondements universels de cette sensibilité » (p. 301). La voix féminine peut alors être envisagée comme un objet esthétique qui tord le cou au modèle rhétorique.

Dans une brève conclusion, S. Nancy s'interroge sur le « mouvement d'écoute » (p. 304), au regard des évolutions qu'elle a mises en évidence, mouvement fondé à l'origine sur un refus de la jouissance dans le cadre de la tragédie en musique, « mais d'un refus qui est lui-même source de plaisir » (p. 308). Pour rendre compte de cet apparent paradoxe, S. Nancy emprunte à Hélène Merlin-Kajman le terme de « classico-baroque » pour tenter de définir cette voix, le plaisir qui lui est consubstantiel et les systèmes de valeurs qui y sont attachés.

Ce que l'on suit à travers les productions du xviii^e siècle et les textes qui les accompagnent, c'est finalement moins l'évolution d'un genre, que celle du désir des auditeurs qui le fait résonner — en témoigne la récurrence des références à Lully par les théoriciens au service de démonstrations très différentes tout au long de la période, et notamment à *Armide* jusque sous la plume de Saint-Mard. Explorer la tragédie en musique de sa création jusqu'à son déclin, c'est finalement rencontrer deux modalités très différentes du plaisir d'écoute : aux détours complexes d'un refus de la fascination succède un mouvement de fuite et d'abandon au-delà du langage utile et efficace, vers les forces vives du chant. Il s'agit en fait de deux modes d'articulation du sujet de désir et du sujet parlant. Et si l'un se rapporte très clairement à ce que la psychanalyse a pu définir comme *jouissance* — concept qui constitue aujourd'hui la *doxa* en matière d'interprétation de l'expérience d'écoute du chant —, l'autre suppose de reconsidérer pleinement la notion de *plaisir*.

Si cet essai est avant tout un essai de littérature, il se singularise par sa dimension pluridisciplinaire et emprunte avec brio au domaine de la philosophie, de la musicologie et de la psychanalyse. D'une haute exigence scientifique, l'ouvrage s'adresse donc à un public de spécialistes, mais concerne aussi un public plus large : celui des musiciens, des mélomanes et des chanteurs et tous ceux qu'intéresse le débat éminemment actuel sur l'inscription de la différence sexuelle dans le langage et notamment sur l'autorité de la parole féminine. En abordant la tragédie en musique par le biais de la voix féminine ou de son absence, en la confrontant aux concepts modernes de la psychanalyse ou du politique, Sarah Nancy renouvelle totalement l'intérêt pour un corpus abordé jusqu'à présent à travers le prisme de l'histoire, de la poétique, de la dramaturgie ou de la librettologie.

Comme tous les ouvrages pionniers et qui osent des prises de position, celui de S. Nancy dont la démonstration s'appuie sur un appareil de notes dense et toujours utile, un style limpide et souvent brillant, invite à la discussion et donne à penser autant qu'à écouter. Certains propos sur la tragédie lullyste pourraient être plus nuancés. Il est difficile de dire que celle-ci ne comporte que des « petits airs » (p. 227) et il convient de relativiser l'impression de « fondu » ou d'indécision entre récitatif et airs dans les œuvres de Lully. La variété des airs présents dans l'opéra lullyste ne pourrait-elle pas conforter en outre l'appellation de

« classico-baroque » choisie pour définir le plaisir de l'écoute ? Mais cette variété des airs ne rend-elle pas aussi compte de la variété *des* plaisirs de l'écoute à l'œuvre dans la tragédie en musique ? Dès la naissance du genre, les divertissements (et les prologues), ne sont-ils pas des moments qui relèvent d'une forme de vocalité spécifique, où la musique prend déjà le pas sur le texte et la déclamation ? Rappelons que l'un des plaisirs importants pris à la tragédie en musique est tout simplement le plaisir de chanter pour le public (et surtout pour le public féminin), c'est-à-dire le plaisir de répéter les airs, ce qui a pour effet de renforcer le lien social évoqué par l'auteure. À l'inverse, ce qui inquiète les premiers auditeurs de Rameau, c'est la difficulté qu'ils rencontrent à en chanter les airs ; ce qui les frustre d'un plaisir d'un côté, augmente-t-il de l'autre le plaisir de l'ouïe ? L'auditeur sera ainsi peut-être frustré de ne pas entendre les ariettes brillantes et virtuoses évoquées dans l'ouvrage ou quelque brunette légère ; la couleur tragique domine en effet très largement dans le choix des extraits musicaux du CD. Le cas d'*Armide*, surnommé l'« opéra des femmes » (Lecerf de La Viéville), s'il invite à relativiser le déficit initial de monologues féminins (Armide en chante quatre), ne montre-t-il pas que les valeurs féminines de la musique et du chant sont déjà à l'œuvre dans cette ultime tragédie en musique de Lully et Quinault ? Le titre, alléchant, apparaît légèrement trompeur puisque l'essai se cantonne avec raison dans le cadre strict de la tragédie en musique et laisse de côté la voix féminine dans les autres genres lyriques de l'époque (à l'exception des chansons évoquées par Rousseau, p. 296-297). Ces questions, loin de diminuer l'intérêt de l'ouvrage, témoignent au contraire de sa richesse et de sa capacité à stimuler la curiosité du lecteur-auditeur.

Rares sont les livres qui parviennent à modifier la perception de leurs lecteurs et leur rapport au monde. Celui de S. Nancy, par la singularité de sa voix, y parvient. Car ce n'est pas seulement l'opéra que l'on écoute différemment après avoir lu S. Nancy, c'est toutes les voix féminines — parlées ou chantées — dans lesquelles vacille, tremble, surgit et s'évanouit la différence sexuelle.

PLAN

- Un genre sans diva mais pas sans plaisir
- Les conditions du plaisir de l'écoute
- L'émergence de la voix féminine comme objet esthétique

AUTEUR

Judith le Blanc

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : judithelene@hotmail.com