



**HAL**  
open science

# Ut musica poesis : une formule impertinente et féconde pour penser l'opéra français des 17e et 18e siècles

Sarah Nancy

► **To cite this version:**

Sarah Nancy. Ut musica poesis : une formule impertinente et féconde pour penser l'opéra français des 17e et 18e siècles. *Etudes Epistémè: revue de littérature et de civilisation (XVIIe - XVIIIe siècles)*, 2010, 10.4000/episteme.649 . hal-03381145

**HAL Id: hal-03381145**

**<https://hal.science/hal-03381145>**

Submitted on 15 Oct 2021

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

## *Ut musica poesis* : une formule impertinente et féconde pour penser l'opéra français des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles

Sarah Nancy

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/episteme/649>

DOI : 10.4000/episteme.649

ISSN : 1634-0450

### Éditeur

Association Études Épistémè

Ce document vous est offert par Bibliothèque Sainte-Barbe - Université Sorbonne Nouvelle Paris 3



### Référence électronique

Sarah Nancy, « *Ut musica poesis* : une formule impertinente et féconde pour penser l'opéra français des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles », *Études Épistémè* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 octobre 2010, consulté le 14 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/649> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/episteme.649>

---

Ce document a été généré automatiquement le 14 octobre 2021.



*Études Épistémè* is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

---

# Ut musica poesis : une formule impertinente et féconde pour penser l'opéra français des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles

Sarah Nancy

---

- 1 L'intérêt qu'a présenté pour nous le thème de l'atelier est singulier et paradoxal : car si, de toute évidence, notre domaine de recherche, à savoir le premier grand genre opératique français, appelé tragédie en musique, né en 1673 de la collaboration de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault, se prête à une interrogation sur les rapports entre musique et poésie, il ne se laisse pourtant saisir d'aucune manière par la formule *Ut musica poesis* proposée à la réflexion. Que la poésie – la poésie dramatique, du moins – puisse avoir pour but d'atteindre l'ordre de la musique, que la musique puisse constituer l'horizon idéal du texte, ce n'est pas ce que fait entendre ce genre singulièrement peu lyrique, dont le souci premier semble bien être l'intelligibilité. La formule ne convient donc pas à ce genre poético-musical. D'ailleurs, plus largement, elle semble ne convenir à aucun genre français du 17<sup>e</sup> siècle. Un rapide recensement des travaux des trente dernières années se plaçant sous l'égide de l'*Ut musica poesis* fait en effet apparaître une sorte de contournement : la formule est utilisée pour analyser la lyrique profane des 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> siècles<sup>1</sup>, de très nombreux auteurs de la Renaissance, en particulier ceux de la Pléiade<sup>2</sup>, le mélodrame biblique au 18<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, la conception de la poésie entre 1760 et 1820<sup>4</sup>, la virtuosité romantique<sup>5</sup> ou l'ineffable chez Mallarmé<sup>6</sup> – mais jamais elle n'est employée pour les œuvres du 17<sup>e</sup> siècle.
- 2 La formule, on le sait, dialogue avec l'*Ut pictura poesis* d'Horace, du moins avec l'une de ses interprétations – fautive, en l'occurrence –, celle selon laquelle « il existe[rait] d'étroites correspondances entre littérature et peinture – celle-ci devant être comparée à celle-là, voire modelée sur elle »<sup>7</sup>. C'est donc *par distinction* avec une conception de la poésie ou de la création textuelle devant être ou faire comme la peinture, qu'elle suggère une conception de la poésie ou de la création textuelle devant être ou faire

comme la musique. En ce sens, il s'agit d'une formule critique, voire polémique, ce qui rend le problème particulièrement intéressant : car ce qu'il faut comprendre, c'est à la fois pourquoi, objectivement, elle ne fonctionne pas pour analyser les productions littéraires et/ou musicales françaises du 17<sup>e</sup> siècle, mais aussi quels sont les enjeux de cette marginalité de l'objet d'étude « 17<sup>e</sup> siècle français » au prisme de cette conception. Il s'agit, en somme, de réfléchir à ce premier opéra français en ce qu'il échappe à une attente critique qui semble propre à notre modernité – attente critique qui se caractériserait par une approbation de la capacité à s'émanciper du modèle horacien et, cela va de pair, par une conception de la musique comme art autonome, capable, en tant que tel, d'être posé comme devoir-être de la poésie, et plus généralement du texte littéraire. De fait, cette formule peut être rapportée à la revendication d'une « morale » et d'une « esthétique du langage » « modernes » dont Hélène Merlin-Kajman<sup>8</sup> a mis en évidence qu'elles s'étaient construites *contre* une certaine idée du classicisme : promouvoir le « signifiant pur, [sa] matérialité sonore et graphique, [l']écriture, [le] corps, [le] fantasme », c'était, dans un même geste, rejeter le « travail » et la « maîtrise de la langue » que l'on supposait avoir été au service d'une « communication à la fois belle et transparente »<sup>9</sup>. Une grande partie des interprétations de la tragédie en musique, depuis la redécouverte du genre dans les années 1970, semble d'ailleurs marquée par cette approche conflictuelle. Georges Snyders, par exemple, dans son étude de référence sur *Le goût musical en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* parle, pour le 17<sup>e</sup> siècle, de « la situation ambiguë et humiliée à quoi se trouve réduite la musique »<sup>10</sup>, tandis que Claude Jamain, dans une étude plus récente sur *L'Imaginaire de la musique au siècle des Lumières*, considère que « la pente naturelle du classicisme » est de « ramener le chant au texte parlé »<sup>11</sup>, avant d'affirmer : « Cette technique du chant s'approche extrêmement de l'éloquence [...] On est donc bien éloigné d'une sensibilité à la vibration vocalique, de la grâce du chant »<sup>12</sup>.

- 3 On trouve enfin la vision extrême d'une musique opprimée par le texte dans un ouvrage de Vincent Vivès consacré à la voix dans son rapport à la définition du sujet :
 

[I]l y a donc primauté du linguistique sur le musical, souveraineté de la prosodie sur le chant, de la diction sur la vocalité.<sup>13</sup>

La pauvre chanteuse [dans *Le Bourgeois gentilhomme* II, 4] qui tente d'interpréter son air devant le bourgeois tient bien peu d'importance face à la leçon de diction. Le chant subit la souveraineté comme le chanteur subit celle de l'acteur et du courtisan [...].<sup>14</sup>
- 4 Rhétorique mal placée, outrepassant ses droits, esthétique gênée aux entournures : au revers de ces critiques, qui pointent une emprise excessive de la poésie sur la musique, et, encore en amont, une emprise de l'art de bien parler sur la poésie, est posé le modèle d'une « sensibilité à la vibration vocalique » du texte. Par son impertinence, donc, la formule *Ut musica poesis* est féconde : elle peut aider à comprendre le premier grand genre opératique français dans le sens où il a pu devenir étranger, c'est-à-dire dans le sens où il pousse à interroger les présupposés critiques d'aujourd'hui, dérangeant, par là, une certaine conception moderne des effets de la littérature et de la musique.
- 5 Premier grand genre intégralement chanté en France, premier genre à dépasser l'alternance entre texte parlé et musique, la « tragédie en musique » rencontre tout de suite un succès retentissant. Pendant près d'un siècle, quatre-vingts ouvrages environ seront créés sur le modèle inauguré par Lully et Quinault. Pourtant, chose curieuse pour nous aujourd'hui, les témoignages contemporains ne mettent pas ce succès en

rapport avec la présence de la musique. Personne ne défend l'idée que la musique soit une chance pour le texte. Ce qui semble la clef du plaisir, au contraire, c'est la façon dont la musique manifeste son attachement à l'expression verbale. Pas de musique posée comme référence extérieure au texte, donc. Et, sur ce point, réflexions théoriques, écriture musicale et témoignages d'écoute convergent.

6 Si le cadre circonstanciel de la naissance de l'opéra français est l'opéra italien – dès 1645, plusieurs opéras italiens sont montés à la cour à l'instigation de Mazarin –, le cadre théorique de son élaboration est la tragédie grecque, modèle encombrant et inhibant s'il en est. Bénédicte Louvat<sup>15</sup> a montré, en effet, que les théoriciens sont loin de s'accorder sur la place que la tragédie antique réservait à la musique, et, en conséquence, loin d'encourager son retour dans le théâtre moderne. La *Poétique* d'Aristote est elle-même déjà excessivement ambiguë à ce sujet : la musique y est considérée, en tant qu'élément du spectacle, à la fois comme un critère fondamental de distinction du genre théâtral par rapport à l'épopée, et, tout en même temps, comme la dernière des parties de la tragédie, où rôdent les séductions faciles. Or, dans la période qui précède la tragédie en musique, cette ambiguïté est le plus souvent réduite au profit d'une insistance sur l'importance de la fable, jugée la plus apte à garantir la cohérence et la vraisemblance dont dépend la circulation des émotions<sup>16</sup>. Chez La Mesnardière, Chapelain, d'Aubignac et Corneille, domine ainsi, à des degrés divers, une suspicion à l'égard du rôle de la musique dans les effets de la tragédie<sup>17</sup>.

7 Lorsque le cap de l'insertion musicale *en continu* est franchi, les théoriciens continuent d'exprimer leurs réserves, selon un argumentaire semblable. Certains se lancent dans une condamnation sans nuance, comme André Dacier, qui, dans les remarques qui accompagnent sa traduction de la *Poétique* d'Aristote, insiste sur l'exclusion de la musique des parties de la tragédie pour stigmatiser les ouvrages contemporains qui recourent à son insertion :

La première chose qu'on doit remarquer dans ce passage, c'est qu'Aristote met la musique & les vers parmi les parties de la Tragedie, qui ne sont pas absolument nécessaires. C'est-à-dire, qu'au jugement de ce grand homme, une Tragedie peut subsister sans vers & sans aucun chant, & cela est indubitable. Il est certain même que la Tragedie n'a pas été appelée *un Poëme*, à cause des vers, mais seulement à cause de la fable [...] Si la Tragedie peut subsister sans vers, elle le peut encore plus sans musique. Il faut même avouer que nous ne comprenons pas bien comment la musique a jamais pu être considérée, comme faisant en quelque sorte partie de la Tragedie, car s'il n'y a rien au monde qui paroisse étranger & contraire même à une action tragique, c'est le chant. N'en déplaise aux Inventeurs des Tragedies en musique, Poëmes aussi ridicules que nouveaux.<sup>18</sup>

8 D'autres, bien sûr, se montrent plus bienveillants – mais une idée persiste : le théâtre en musique ne serait pas capable de provoquer autre chose qu'un plaisir des sens superficiel, comme l'affirme ici Samuel Chappuzeau, dans son *Théâtre français* :

[...] Ces beaux spectacles ne sont que pour les yeux & pour les oreilles, ils ne touchent pas le fond de l'ame, & l'on peut dire au retour que l'on a vu & ouï, mais non pas que l'on a esté instruit.<sup>19</sup>

9 Mais surtout, il semble admis que ce plaisir de qualité déjà inférieure ne peut avoir lieu qu'à condition que la musique soit maintenue dans un rôle discret et accessoire. C'est ce qui ressort notamment des critiques à l'encontre du nouveau genre, qui dénoncent la confusion et le déséquilibre produits par l'accumulation des moyens artistiques. Dans une épître en vers non dénuée de nostalgie et adressée à Pierre de Nyert, célèbre

interprète des airs de la première moitié du siècle, La Fontaine confie ainsi ses préventions :

Ces beautés [la pièce, les ballets, les concerts], néanmoins, toutes trois séparées,  
Si tu veux l'avouer, seraient mieux savourées.  
[...] Le bon comédien ne doit jamais chanter.  
Le ballet fut toujours une action muette.<sup>20</sup>

10 Chaque chose à sa place, semble dire La Fontaine ; mais en aucun cas la musique ne doit imposer sa loi, attirer l'attention pour elle-même. Dans la suite de l'épître, il accuse d'ailleurs la musique d'opéra d'assourdir<sup>21</sup> et de priver du plaisir simple d'entendre chanter un texte tendre.

11 On trouve la même idée chez Boileau, dans son *Prologue* d'opéra, où les allégories de la Musique et de la Poésie dialoguent de leurs capacités respectives :

La Musique  
Je sçay l'art d'embellir vos plus rares merveilles.  
La Poésie  
On ne veut plus alors entendre vostre voix.<sup>22</sup>

12 « [E]mbellir » ce qui est déjà beau dans la poésie : telle serait la plus haute ambition pour la musique, dont la principale qualité consisterait alors à être indiscernable, à ne pas faire « entendre [sa] voix ». Et la raison de cette nécessaire infériorité est présentée clairement par Boileau :

[Racine] estoit plusieurs fois convenu avec moi, qu'on ne peut jamais faire un bon Opera : parce que la Musique ne sçauroit narrer. Que les passions ne s'y peuvent estre peintes dans toute l'estenduë qu'elles demandent. Que d'ailleurs elle ne sçauroit souvent mettre en chant les expressions vrayment sublimes et courageuses.<sup>23</sup>

13 La série de négations est éloquent et montre comment la réflexion sur la moralité de la musique, inspirée par la distinction platonicienne entre modes dynamiques et modes éthiques, s'est nourrie de la conception aristotélicienne de la *mimesis*<sup>24</sup> ; pour l'auteur de *l'Art poétique*, c'est parce que la musique ne « peint » pas avec suffisamment de précision qu'elle est incapable de faire accéder à la vertu, laquelle s'exprime, quant à elle, dans les paroles « sublimes et courageuses » des « Heros & [d]es Dieux »<sup>25</sup>. Défaut mimétique et défaut éthique se combinent donc, assignant, dans le meilleur des cas, la musique à un rôle non négatif auprès de la poésie. Que ces tentatives de rabattre l'orgueil de la musique soient aussi dirigées vers la personne de Lully, dont les collaborations tant avec La Fontaine qu'avec Boileau ont été un échec<sup>26</sup>, on ne peut l'ignorer. Pourtant, ce serait une erreur de penser que ces circonstances entament la cohérence de cet idéal esthétique fondé sur le refus du coup de force musical.

14 En effet, nul ne défend cette démesure que les partisans du style ancien perçoivent chez Lully. Et lui-même, dans sa musique, s'illustre par le soin tout particulier qu'il a de préserver la forme linguistique – ce qui lui vaudra, au début du 18<sup>e</sup> siècle, l'appellation de « Cicéron de la musique française »<sup>27</sup>. Une célèbre anecdote, d'ailleurs, le met en scène prenant sous sa dictée la déclamation de la Champmeslé<sup>28</sup>, la comédienne fétiche de Racine, afin de composer ce fameux « récitatif » dont il est l'inventeur. À défaut d'être attestée, l'anecdote est un témoignage suggestif de la façon dont on pense le rapport idéal entre texte et musique : l'audace et le génie musical sont reconnus, certes, mais à condition que ceux-ci se nourrissent de la langue, de sa forme, de ses cadres. Ce n'est qu'à cette condition que la musique peut faire ce qu'on souhaite d'elle, à savoir

rendre les passions intelligibles, comme le montre cet éloge de Lully, ici opposé aux compositeurs italiens :

On diroit que, comme un sçavant Peintre, [Lully] a sçu, avec ses sons, peindre, pour ainsi dire, les mouvemens de toutes les passions. A-t'il eu recours pour cela à tous ces faux brillans, & aux ornemens déplacez de la Musique Italienne ?<sup>29</sup>

- 15 « Peindre », c'est servir la clarté, l'évidence de la représentation. Par contraste avec la virtuosité désordonnée et gratuite des Italiens, la musique de Lully donnerait donc accès à des figures reconnaissables. C'est d'ailleurs ce que souligne Le Cerf de la Viéville, enthousiaste défenseur du genre lyrique français : le compositeur aurait mis au point un procédé consistant à associer aux différents « sentimens » et aux différents « termes » du poème des tournures de chant spécifiques<sup>30</sup>. À la musique, on fixe donc le même but qu'à la poésie : représenter, comme l'expose encore Le Cerf :

Maintenant quelle est la beauté de la Musique des Opera ? C'est d'achever de rendre la Poésie de ces Opera ; une peinture vraiment parlante. C'est, pour ainsi dire, de la retoucher, de lui donner les dernières couleurs. [...] Pourvû que ces accords ne soient point défectueux, & ne défigurent point la beauté de l'expression, l'Auditeur n'en veut pas davantage.<sup>31</sup>

- 16 La référence à Horace est cette fois encore plus nette : c'est en vertu de l'*Ut pictura poesis* que la musique est considérée comme un ingrédient auquel on demande en priorité de ne pas nuire – ne pas « défigure[r] la beauté de l'expression » –, avant d'en espérer quelque bénéfique. La musique, bien loin de jouer le rôle de comparant pour l'expression verbale, est ainsi considérée comme devant aider à faire voir ce que porte le texte, et elle ne peut remplir cette tâche qu'en se subordonnant à l'intelligibilité de la poésie, comme le souligne son association à la couleur, considérée à l'époque comme un ornement devant se soumettre à la structure du dessin<sup>32</sup>.
- 17 Quels sont alors les moyens mis en œuvre pour que le texte conserve sa capacité représentative, pour que la musique ne déborde jamais les mots ? C'est dans le récitatif qu'ils se repèrent le mieux. La scène finale d'*Achille et Polyxène* (Campistron, Lully et Collasse, 1685) en donne un exemple frappant.

Extrait 1 : Scène finale d'*Achille et Polyxène* (Campistron, Lully et Collasse, 1685)

[Cliquer ici pour écouter](#)

- 18 Ce monologue ardent, d'une longueur remarquable – quarante vers, cent cinq mesures – ne comporte aucune vocalité superflue : pas le moindre petit air, pas la moindre formule répétée, mais un style déclamatoire ample, avec d'incessants changements de mesure qui permettent de rester au plus près du débit de la parole. La ligne mélodique procède par intervalles réduits, le plus souvent conjoints, à l'exception des exclamations (« Quelle horreur ! quel effroy ! ») ; et, ce n'est pas sans rapport, elle sollicite une tessiture limitée (ici, du mi 3 au sol 4). Elle semble ainsi portée par la courbe de la parole. La cohérence syntaxique, enfin, est perceptible, et cela parce que la longueur des phrases musicales, ajustée à celle de la phrase verbale ou de ses principaux groupes, est réduite, ce qui permet de les chanter sans avoir à reprendre d'inspiration<sup>33</sup>. Avec le récitatif, donc, l'intelligibilité est à l'honneur. Or le récitatif occupe les deux-tiers d'une tragédie en musique. Et si l'on se penche, à l'opposé, sur ce que le genre réserve de plus lyrique pour la voix seule, à savoir les « petits airs », on ne trouve pas autre chose. L'air de Talestris, dans *Marthésie, première reine des amazones* (La Motte et Destouches, 1699) est caractéristique : soigneusement enchâssé dans une scène en récit dialoguée, ce petit air de structure binaire (AABB') refuse toute virtuosité. Le

rythme et la mélodie sont simples et l'ambitus restreint. Tout concourt à préserver la perception des groupes syntaxiques et la compréhension des termes.

Extrait 2 : Air de Talestris, dans *Marthésie, première reine des amazones* (La Motte et Destouches, 1699)

Cliquer ici pour écouter

- 19 On le voit : si le but de ce soin apporté aux mots, de cette intelligibilité, peut être compris en termes visuels, ce n'est donc pas au sens où il s'agirait de satisfaire un appétit du regard. C'est, plus largement, *le théâtre comme monde dont un point de vue assure la cohérence*, qui est visé, et cela passe par l'investissement de l'intrigue, portée par les mots. Il ne s'agit pas, autrement dit, de brimer l'écoute, mais de servir la visibilité de ce qui s'entend afin de répondre à une profonde attente dans le théâtre. L'impertinence de *Ut musica poesis*, en cela, fait écho aux analyses fondamentales de Catherine Kintzler sur la poétique de l'opéra à l'âge « classique » : si la musique ne peut pas être fixée comme modèle pour le langage, c'est que, malgré l'hétérogénéité de ses éléments, malgré le merveilleux, l'opéra est bien un « hyper-théâtre »<sup>34</sup>.
- 20 Cette prégnance du modèle théâtral éclaire, du côté des auditeurs, une discrétion qui peut aujourd'hui surprendre : dans les commentaires de performances, dans les témoignages d'écoute, la musique et la voix chantée sont presque passées sous silence, comme si elles n'étaient jamais distinguées pour elles-mêmes. Au contraire, tout indique que l'écoute de la musique est intégrée à l'appréhension plus large d'un univers fictionnel. Le commentaire que fait Madame de Sévigné sur la représentation d'*Atys*, à laquelle elle a assisté peu de temps après la création, est exemplaire :
- J'ai été hier à l'opéra avec Mme de Coulanges et Mme d'Heudicourt, M. de Coulanges, l'abbé de Grignan et Corbinelli ; il y a des choses admirables. Les décorations passent tout ce que vous avez vu, les habits sont magnifiques et galants. Il y a des endroits d'une extrême beauté ; il y a un Sommeil et des Songes dont l'invention surprend. La symphonie est toute de basses et de tons si assoupissants qu'on admire Baptiste sur de nouveaux frais, mais *Atys* est ce petit drôle qui faisait la Furie et la Nourrice ; de sorte que nous voyons toujours ces ridicules personnages au travers d'*Atys*.<sup>35</sup>
- 21 Si les éléments visuels du spectacle sont appréciés avec précision, les impressions sonores, quant à elles, ne sont évoquées qu'à travers les passages instrumentaux d'exception. Mais surtout, rien n'indique que la voix de l'interprète d'*Atys* – il s'agissait de la taille Bernard Clédière – ait fait l'objet d'une perception musicale, et le verbe « voir », que Mme de Sévigné emploie pour décrire le « parasitage » du rôle héroïque par les précédents rôles burlesques de l'interprète, ne laisse même pas la possibilité de penser que c'est l'incarnation *vocale* de ces autres rôles qui vient perturber l'adhésion à la fiction.
- 22 Les comptes rendus du *Mercur Galant* confirment cette tendance à ne saisir la musique et le chant que depuis un univers de représentation verbale et donc visuel. Dans le périodique, les commentaires sur la création des tragédies en musique ne portent jamais sur les voix et seulement dans de rares cas sur les « symphonies ». En revanche, sont largement examinés, dans un ordre tout aristotélien, les vers, le sujet, les machines et le décor<sup>36</sup>. Cas extrême : l'éloge d'un opéra peut même reposer sur l'hypothèse d'un plaisir pris au poème dramatique en l'absence de musique. Ainsi lit-on à propos de la *Médée* de Thomas Corneille et Marc-Antoine Charpentier :



Les passions y sont si vives, & surtout dans Medée, que quand ce rôle ne seroit que récité, il ne laisseroit pas de faire beaucoup d'impression sur l'esprit des Auditeurs.

37

- 23 Au reste, la pratique de la simple lecture des livrets est attestée – mais ce n'est pas tant ce qui importe. Ce qui doit être retenu d'une telle hypothèse, c'est que la musique n'est jamais goûtée que depuis la perspective des passions représentées par le texte. Dans la salle, d'ailleurs, on sait que les spectateurs usaient volontiers du livret vendu à l'entrée du théâtre pour suivre l'intrigue<sup>38</sup>, afin d'apprécier, comme le rapporte par exemple Le Cerf à propos des passages d'*Armide* où Renaud jure son amour à la magicienne, les moments où la musique « répond [...] aux paroles<sup>39</sup> ». Le texte, et la façon dont il se prolonge en musique, est le plus sûr fil conducteur de l'émotion. Aussi ne s'étonne-t-on pas que le plaisir puisse être mesuré d'après la capacité à partager l'univers de représentation : Charles Perrault, par exemple, affirme dans sa *Défense d'Alceste* que le meilleur indice du plaisir qu'il prend à la tragédie en musique est le « grand désir de rencontrer quelqu'un de ses amys pour [...] luy raconter [l'intrigue] »<sup>40</sup>.
- 24 L'exigence tenace d'intelligibilité, bien au-delà d'un principe répressif, apparaît donc comme un véritable projet, qui se soutient depuis le soin accordé à la fable jusqu'aux mots de l'émotion. Il n'est donc pas exagéré de dire que le premier grand genre lyrique français se construit, tout à fait à rebours d'un *Ut musica poesis*, sous l'égide d'un *Ut pictura poesis* ou même d'un *Ut pictura theatrum*, dont Emmanuelle Hénin a montré que, sans être formulé, il informait alors toutes les théories du théâtre<sup>41</sup>. Car il n'est pas question d'assigner une tâche musicale à la « poésie », mais bien plutôt d'arrimer la musique à la poésie, cela afin de garantir la stabilité d'un univers de représentation pensé tendanciellement en termes visuels, au sens où, structurellement, le théâtre est visuel. Mais ce qui apparaît alors clairement, c'est que cette conception n'est pas tant motivée, comme on aurait pu le croire, par le refus d'accorder une place à la musique, que par la reconnaissance, dans la perspective de la représentation, d'un rapport hiérarchique, *c'est-à-dire d'un rapport de participation* entre musique et « poésie ».
- 25 Ce rapport de participation se repère dans la définition que Le Cerf, s'appuyant sur Plutarque, donne du chant : le chant, explique-t-il, doit son principe à l'effet des grandes passions qui « plie et détourne un peu la voix de son ordinaire »<sup>42</sup>. Un état altéré, dévié, détourné, de la parole « ordinaire » – un état moins transitif, moins droit, et, par là même, d'une plus grande intensité passionnelle : ainsi se définit le chant. On comprend pourquoi l'ordre de la parole doit être perceptible : il doit être *perceptible comme distant, comme altéré*, parce que c'est à partir de lui que le chant naît, comme son produit négatif, en quelque sorte. Dans la volonté de préserver l'ordre du langage articulé, il y aurait donc aussi la volonté de permettre cette perception « par défaut » du chant – « par défaut », et par là même incroyablement énergétique. C'est, en somme, le problème auquel réfléchissaient déjà les théoriciens du théâtre parlé : s'il ne faut pas mimer trop fidèlement la déstructuration du langage occasionnée par les passions, préconisent d'Aubignac et La Mesnardière, c'est qu'une telle reproduction risque de faire manquer la perception d'une différence dynamique par rapport à l'ordre droit du langage<sup>43</sup>. Ce n'est que dans la parole que peut se dire le trouble de la parole. Maintenir, dans l'opéra, un ordre intelligible, celui du théâtre, c'est donc postuler que la musique advient au sein même du langage, et non au-delà de lui, et attendre d'elle que, depuis ce lieu, elle concoure à la représentation.

- 26 L'attention extrêmement serrée à la prononciation que le chant occasionne est d'ailleurs très révélatrice. On a ainsi souvent souligné que les textes théoriques sur le chant, comme les traités de Bénigne de Bacilly et de Jean-Baptiste-Antoine Bérard<sup>44</sup>, ignorent toute question de technique vocale proprement dite et ne consistent qu'en une collection foisonnante de remarques sur la prononciation. C'est à l'articulation des lettres et des syllabes, ainsi qu'aux effets de rencontres de son qu'ils s'intéressent, autrement dit à l'accent prosodique, alors que les traités de rhétorique ne considéraient, pour leur part, que l'accent oratoire, comme le note Sabine Chaouche<sup>45</sup>. L'exigence d'intelligibilité occasionne donc une plongée dans la matière sonore et une sensibilité accrue à son énergie : Bacilly s'intéresse ainsi, par exemple, aux groupes comprenant le phonème [r] suivi d'une consonne, groupes qui, selon lui, « demandent une force d'expression qui soit véritable, et non apparente »<sup>46</sup>. Pierre Perrin, l'un des premiers poètes d'opéra, énumérant les qualités du nouveau genre, se réjouit, quant à lui, que ce type de composition permette de « faire redire à plusieurs personnes les mesmes choses, et les imprimer plus vivement dans l'imagination et dans la mémoire », ou « faire dire à plusieurs personnes les mesmes choses et exprimer les mêmes sentiments en même temps », ou encore « représenter par des concerts de voix, des concerts d'esprit, de passions et de pensées, quelquefois mesme en disant les mesmes choses en différents accents, exprimer en même temps des sentimens divers [...] »<sup>47</sup>. Étirements, frottements, superpositions – c'est, par exemple, ce que réalisent au mieux les duos dits « divergents », dans lesquels les voix des personnages se heurtent autour de termes contradictoires<sup>48</sup>.
- 27 Le souci de faire voir, l'absence de reconnaissance de la musique comme instance esthétique autonome, ont donc pour effet paradoxal d'inciter à explorer et à étendre les possibilités sonores de la parole, jusque dans ses aspects qui outrepassent le « dessin » de la représentation. Le risque dénoncé par les détracteurs du genre, celui d'un déficit de représentation, paraît en ce sens pleinement reconnu par ceux-là mêmes qui fabriquent l'opéra – reconnu, mais aussi approché : car construire un théâtre en musique, on le voit, c'est en effet accepter de s'approcher très près du lieu où la parole risque de se défaire, parce que c'est de là que la musique prend son essor.
- 28 De fait, la crainte d'une déstructuration du langage « de l'intérieur » n'est jamais loin, comme en témoigne cette remarque du poète dramatique Le Brun, qui, pour sa part, a choisi d'exploiter les nouvelles possibilités littéraires du livret d'opéra sans se confronter à la mise en musique – son *Théâtre lyrique* est ainsi destiné à la seule lecture. Il s'en explique : c'est d'une déstructuration qu'il prétend se garantir. Car la musique, selon lui, menace l'intégrité du « corps » de la poésie :
- Si ce corps [de la Poésie Lyrique] n'est animé d'un feu sage, réglé, naturel, & convenable aux parties qui le composent, il n'aura que des mouvements convulsifs, ou que ceux d'un automate détraqué.<sup>49</sup>
- 29 Déjà La Fontaine, on s'en souvient, réagissait très négativement à ce qu'il percevait comme une *confusion*, un dérèglement dans l'accumulation des ingrédients de la tragédie en musique. Et Le Cerf exprimait le souhait que la musique ne « défigure » pas l'expression<sup>50</sup>. Chez Le Brun, on le voit, c'est par une double métaphore du « corps » biologique et mécanique que passe la justification de la mise à l'écart de la musique, métaphore qui fait entendre une crainte à l'égard des éléments les plus instables, à l'égard des « parties » à l'efficacité douteuse. L'image, très forte, fait bien entendre que le déficit de représentation n'est pas sans conséquence. De manière troublante même, elle fait écho à une évocation inquiétante du théoricien et prédicateur Michel Le

Faucheur visant à justifier la nécessité de l'éloquence du corps, et particulièrement celle de la bonne prononciation :

[...] ce que Dieu a fait en la création de l'Univers, lequel il a distingué en tant de différentes espèces qui s'y voyent, sans quoy ce ne seroit qu'une masse confuse & informe ; & en la production de nos corps qu'il a composez de tant de diverses parties, sans quoy ils ne seroient qu'une masse de chair laide & hideuse : nous le devons faire en nos Discours publics, non seulement pour l'Invention, pour la Disposition, & pour l'Elocution, *mais aussi pour la Prononciation*.<sup>51</sup>

- 30 En fait, cette communauté d'inquiétude se rapporte de manière plus fondamentale encore à l'histoire de la rhétorique : dans la vigilance à l'égard du pouvoir séducteur et déstructurant de la musique, on peut en effet reconnaître la recommandation de Cicéron à l'égard du « chant obscur » (*cantus obscurior*), qui couve dans tout discours et doit faire l'objet d'une vigilance particulière<sup>52</sup>. Un dernier aspect se trouve ainsi mis en valeur, contre l'*Ut musica poesis* : une proximité avec l'éloquence – mais non dans l'application de recettes, ni dans la certitude satisfaite de l'autorité du discours ; bien plutôt, dans la conception d'une *efficacité à construire, à conquérir par la négociation avec les marges de la parole*. C'est donc à une interdépendance souvent relevée et réputée emblématique du « classicisme »<sup>53</sup> que reconduit l'impertinence de l'*Ut musica poesis* pour l'opéra français du 17<sup>e</sup> siècle : celle qui existerait entre la *mimesis*, comprise comme *Ut pictura poesis* et l'art de bien parler, mais cela en faisant apparaître un motif essentiel de cette interdépendance, en l'espèce de cette perception de la musique comme menace pour un ordre artistique qui est aussi un ordre éthique.
- 31 On saisit là un moment singulier, un moment fugitif : le mouvement est en cours qui consacrerait la pleine reconnaissance de la musique comme objet esthétique. L'abbé Dubos, déjà, réfléchissant sur l'opéra, accorde au chant le pouvoir de « répare[r] »<sup>54</sup> les défauts de vraisemblance propres au genre, pour envisager la possibilité d'un plaisir qui ne soit pas celui de la recomposition vraisemblable du réel. Le plaisir du texte mis en musique serait alors un plaisir de se laisser aller à l'évidence, peut-être même hors de toute « figuration », comme le laisse penser l'élimination de cette étape dans son analyse des impressions musicales, en cela bien distinctes des impressions poétiques ou picturales<sup>55</sup>. La promotion de l'expérience d'écoute comme expérience non mimétique ne fera ensuite que s'affirmer. Diderot, dans ses *Leçons de clavecin*, reprenant avec nonchalance une autre célèbre formule d'Horace déclare ainsi : « Je ne sais quel poète a dit que les choses que l'on voit frappent plus que celles qu'on entend ; mais ce n'est pas en musique »<sup>56</sup>. De toute évidence, cette sortie hors du modèle visuel a à voir avec l'élaboration de l'objet esthétique, dont Giorgio Agamben a analysé les paradoxes<sup>57</sup> : ce n'est plus la capacité à dire quelque chose du monde en le présentant une deuxième fois qui fait la valeur de l'art, mais sa gratuité, son autarcie, son détachement, à partir desquels seulement, désormais, on pourra penser une action « engagée » de l'art sur le monde. Il serait ici trop long d'analyser la façon dont ce changement va de pair avec l'instauration d'un face-à-face entre langage et musique, et hors de propos de le déplorer. Mais le fait est que cette évolution a contribué à rendre étranger certains aspects de ce 17<sup>e</sup> siècle français, comme en témoigne l'orientation souvent répressive de l'interprétation de la tragédie en musique dont nous avons donné des exemples en introduction.
- 32 Un premier bénéfice, donc, à ce constat d'une impertinence de l'*Ut musica poesis* est qu'en faisant accéder à cette conception de la musique comme force interne du langage, comme faille de l'intelligibilité, hors de toute relation mathématique avec les

sphères, et pas encore *distinguée*, au double sens du terme, comme expression transcendant la parole, il aide à mieux comprendre les rapports entre texte et musique au 17e siècle, sinon à y prendre un plus grand plaisir.

- 33 Un deuxième bénéfice est qu'en permettant de reconnaître, par là-même, le caractère daté de cette attraction pour le noyau musical non figurable dans le langage, il invite à poursuivre la réflexion sur les enjeux du positionnement critique « anti-classique » de la modernité du point de vue d'une « morale » et d'une « esthétique du langage », dans la lignée des travaux d'Hélène Merlin-Kajman :

Une chose est sûre : quelles que soient, au final, les options idéologiques et même critiques des historiens de la littérature du 17e siècle, on s'est rarement penché sur la *signifiance* des textes, préférant obstinément les interroger comme *représentations*.

58

- 34 Or ce que montre l'analyse des rapports entre texte et musique au 17e siècle, c'est bien que les régimes de la « représentation » et de la « signifiance » s'articulent, autrement dit que le désir d'ordre et de perspective engage le son, et que, réciproquement, s'élaborent dans les sensations des manières d'ordonner le monde, c'est-à-dire aussi d'organiser les rapports entre les individus. L'intérêt n'est pas moindre : finalement, en dérangeant les présupposés d'un *Ut musica poesis*, en dérangeant les oppositions entre intérêt et plaisir, efficacité et abandon, gratuité et engagement, la tragédie en musique invite à réfléchir à l'art en tant qu'il opère ce que Jacques Rancière a nommé un « partage du sensible »<sup>59</sup>, c'est-à-dire à l'art en tant qu'il produit des effets politiques.

## ANNEXES

### Références des extraits musicaux

Sarah Nancy, dessus. Florian Carré, clavecin. Jérôme Huille, violoncelle. Enregistré le 15 juin 2006 à l'espace musical François Collet, Conservatoire Jean-Philippe Rameau (Paris 6e) par Thomas Buet

## NOTES

1. Françoise Ferrand, « *Ut musica poesis* : la relation de la lyrique profane des 12e et 13e siècles à un modèle sacré », in *L'imitation, aliénation ou source de liberté ?*, Paris, la Documentation française, 1985, p. 107-128.
2. Howard Mayer Brown, « *Ut Musica Poesis* : Music and Poetry in France in the Late Sixteenth Century », *Early Music History*, 13, 1994, p. 1-63.
3. Clara Leri, « *Ut musica poesis* : la rinascita settecentesca della poesia biblica », *Intersezioni*, 5. 3, 1985, p. 489-512.
4. György M. Vajda, « *Ut pictura poesis - ut musica poesis* », *Neohelicon*, 22. 2, septembre 1995, p. 269-295.

5. Éric Bordas, *Romantisme, La virtuosité*, 128. 2, Juin 2005, p. 109-128.
6. Kurt Weinberg, « *Ut Musica Poesis : The Silence of Mallarmé's Sirens* », in J. Parisier Plottel et H. Charney (éds), *Intertextuality : New Perspectives in Criticism*, New York, New York Literary Forum, 1978, p. 219-235.
7. Nathalie Heinich, *Du Peintre à l'artiste, Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1999, p. 141.
8. Hélène Merlin-Kajman, « Mamamouchi-Molière, ou les enjeux du signifiant au xvii<sup>e</sup> siècle », *xvii<sup>e</sup> siècle et modernité, XVII<sup>e</sup> siècle*, 223, avril 2004, p. 317-332.
9. *Ibid.*, p. 317.
10. Georges Snyders, *Le Goût musical en France aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles*, Paris, Vrin, 1968.
11. Claude Jamain, *L'Imaginaire de la musique au siècle des Lumières*, Paris, H. Champion, 2003, p. 28.
12. *Ibid.*, p. 114.
13. Vincent Vivès, *Vox Humana. Poésie, musique, individuation*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2006, p. 23.
14. *Ibid.*, p. 31.
15. Bénédicte Louvat, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, H. Champion, 2002, p. 85-126.
16. John D. Lyons, *Kingdom of Disorder : The Theory of Tragedy in Classical France*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1999.
17. B. Louvat, *op. cit.*, première partie, chapitre III : les poétiques classiques et la musique, p. 85-150.
18. André Dacier, *La poétique d'Aristote traduite en françois, avec des remarques*, Paris, C. Barbin, 1692, « Remarques sur le chapitre VI », p. 82.
19. Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois*, Lyon, Michel Mayer, 1674, p. 53.
20. J. de La Fontaine, *À M. de Niert sur l'opéra*, in *Œuvres diverses*, texte établi et annoté par P. Clarac, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 617-618.
21. *Ibid.*, p. 618 : « Ses divertissements [de Louis XIV] ressentent tous la guerre : / Ses concerts d'instruments ont le bruit du tonnerre, / Et ses concerts de voix ressemblent aux éclats / Qu'en un jour de combat font les cris des soldats ».
22. Nicolas Boileau, *Prologue d'Opéra*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 279.
23. *Ibid.*, p. 277.
24. Emmanuelle Hémin, 'Ut Pictura theatrum'. *Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003, p. 504-506.
25. Dans le *Prologue*, la Poésie dénie à la Musique la capacité à « fai[re] parler les Heros & les Dieux » (N. Boileau, *Prologue d'Opéra*, *op. cit.*, p. 279).
26. Ni le poème de *Daphné*, ni le poème pour lequel Boileau, à la demande de Racine, s'est essayé à composer un prologue, ne seront finalement mis en musique.
27. *Dissertation sur le bon goût de la Musique d'Italie, de la Musique Française, & sur les Opera*, in J. Bonnet, P. Bonnet-Bourdelot et P. Bourdelot (éds), *Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent, & en quoi consistent ses effets*, Paris, J. Cochart, É. Ganeau, J. Quillau, p. 441.
28. Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française. Où, en examinant en détail les avantages des Spectacles, & le mérite des Compositeurs des deux nations, On montre quelles sont les vraies beautés de la Musique*, 2<sup>de</sup> éd., Bruxelles, F. Foppens, 1705, rééd. facsimilée de l'édition de Bruxelles 1705-1706, Genève, Minkoff Reprints, 1972, p. 204.
29. *Dissertation sur le bon goût de la Musique d'Italie, de la Musique Française, & sur les Opera*, *op. cit.*, 1715, p. 443.
30. « [Quinault] a donné cent fois à Lully les mêmes sentiments & les mêmes termes à mettre en chant. Il n'est pas possible qu'il y ait cent manières de les y mettre également bonnes. [Lully] avait tâché de prendre la première fois la meilleure expression : s'il ne l'avait pas attrapée, il la

[sic] prise une autrefois, & puis il s'est servi ensuite des expressions les plus approchantes de la bonne », J.-L. Le Cerf de la Viéville, *op. cit.*, p. 163. Patricia M. Ranum commente : « Dès le tout début de sa carrière de compositeur d'opéra, Lully a misé sur une poignée de mélodies vocales basiques. Au cours de la période baroque, ces mélodies continuèrent à être employées dans les récits comme dans les airs, devenant de véritables clichés mélodiques qui permettaient au public de reconnaître le contenu informatif ou expressif d'un passage » (« Early in his career as an operatic composer, Lully settled upon a handful of basic speech melodies. [...] Throughout the Baroque period, these melodies continued to be employed quite consistently in both recitative and airs, becoming veritable melodic clichés that helped the audience recognize the informational or expressive content of a passage », P. M. Ranum, *The Harmonic Orator. The Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*, New York, Pendragon, 2001, p. 373). Ces expressions ont été inventoriées en partie par Lionel de La Laurencie dans son ouvrage sur Lully (Paris, F. Alcan, 1911, réimpr. Plan-de-la-Tour, éd. d'Aujourd'hui, 1977, p. 174-223).

31. Le Cerf de la Viéville, *op. cit.*, p. 51-52.

32. Sur ce point, voir N. Heinich, *op. cit.*, p. 155. Elle renvoie à Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

33. Cette dernière caractéristique souligne combien le récitatif est en adéquation avec le style des formes écrites ou parlées du 17<sup>e</sup> siècle : le père de Saint-Paul note, en 1632, dans son *Tableau de l'éloquence française* que « c'est à l'haleine et la pensée qu'il faut proportionner la longueur de la période » (Charles Vialart, *Tableau de l'éloquence française, où se voit la manière de bien écrire*, Paris, 1632, p. 67-68).

34. Catherine Kintzler, *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991 ; *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004.

35. Madame de Sévigné, *Correspondance*, Roger Duchêne (éd.), Paris, Gallimard, 1974, Lettre à Mme de Grignan, 6 mai 1676, vol. II, p. 285-286.

36. Voir, par exemple, le commentaire sur la création de *Persée* à l'Académie Royale de Musique en avril 1682 : « Je ne vous parleray point de la disposition, ny du tour aisé des Vers de ce nouvel Opéra. Je vous diray seulement qu'il est de Mr Quinault. Vous sçavez que par un art qui luy est particulier, il donne toujours à cette sorte d'Ouvrage des agrémens qui surprennent, & que la matiere semble ne luy fournir pas. Il a remply à son ordinaire dans ce dernier ce que tout le monde attendoit de luy ; & quand il auroit voulu se cacher, on l'auroit connu sans peine à des traits si éclatans. Mr de Lully n'a pu resister à l'impatience du Public, qui souhaitoit avec d'autant plus d'ardeur voir cet Opera, que n'ayant point esté représenté pour le Roy comme la plupart de ceux qu'il donne, c'estoit un Spectacle tout nouveau ». Suit une description des machines, puis des décors de Berain et enfin une appréciation sur la musique : « Je ne vous dis rien de ce qui regarde Mr de Lully. Plus il travaille, plus il se fait voir inimitable. Les vrais Connoisseurs admirent sur tout la Symphonie de ce dernier Opera » (*Mercure Galant*, avril 1682, p. 329-331).

37. *Mercure Galant*, décembre 1693, p. 331-332.

38. Voir l'article « livret » de M. Barthélémy, dans le *Dictionnaire de la musique en France aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles*, Marcelle Benoît (éd.), Paris, Fayard, 1992 ; voir aussi les précisions apportées par Claude Jamain (*L'imaginaire de la musique au siècle des Lumières*, Paris, H. Champion, 2003, p. 13) : « C'est sur l'édition *in-quarto* qu'on suit le poème, dont les brochures sont distribuées également à la porte des salles d'opéra [il renvoie à l'affiche des *Fêtes de l'Amour et Bacchus* (4 décembre 1672) qui nous apprend que les livrets étaient vendus à la porte du théâtre.] Ce "livre de paroles", imprimé selon les usages typographiques du texte de théâtre, le plus souvent n'est pas "mis en veau". Il demeure un imprimé utilitaire [...] Plus tard, avec le secours d'un frontispice, il alimentera le souvenir, ou bien il entrera en circulation. ». Ladvocat fait allusion à cette pratique dans sa lettre du « samedi 16 avril [1695] » : « Il reste cependant une ignorance de la fable dans la plupart de ceux qui n'avaient point de livre, et ceux qui en avaient et qui avaient lu le roman [...] » (*Lettres sur l'opéra à l'abbé Dubos, op.cit.*, p. 47). Voir aussi Le Cerf de la Viéville : « Autrefois en

France les Musiciens chantoient l'air, sans laisser entendre que quelques syllabes des paroles. C'étoit l'usage. On y étoit si accoûtumé qu'on ne contoit pas d'en rien attraper, à moins qu'on en n'eût un Livre pour les lire, & delà est venu que dans nos plus anciens Ballets, on ne manquoit pas de distribuer à toute l'assemblée des Copies imprimés des paroles mises en Musique » (*op. cit.*, p. 76).

39. « Qu'un Sçavant eût prétendu que la Musique ne répondoit point aux paroles, je l'aurois asseûré que si la Musique n'eût pas été aussi gracieuse que les paroles, ce trait auroit fait une impression moins générale & moins vive sur les Dames » (*Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise, op. cit.*, p. 139).

40. Charles Perrault, *Critique de l'Opéra, ou examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le triomphe d'Alcide*, dans *Alceste, suivi de la Querelle d'Alceste, op. cit.*, p. 101.

41. E. Hénin, *op. cit.*

42. Le Cerf de la Viéville, *op. cit.*, p. 95-96.

43. John D. Lyons, « Le Démon de l'inquiétude : la passion dans la théorie de la tragédie », *XVIIe siècle*, 185, octobre-décembre 1994, p. 787-798.

44. L'art du chant dont parle Bénigne de Bacilly n'est pas, *a priori*, celui de la tragédie en musique. Son traité, qui connaît une première publication en 1668 traite de l'art d'interpréter les airs (*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, Ballard, 1688, rééd. facsimilée de l'édition de 1679, parue sous le titre *L'Art de bien chanter, augmenté d'un Discours qui sert de Réponse à la Critique de ce Traité*, Genève, Minkoff, 1974). Mais les nombreuses réimpressions de l'ouvrage indiquent que les préceptes qu'il contient sont encore jugés d'actualité au moment où la tragédie en musique prend son essor, ce que confirme, du reste, la persistance des remarques sur la prononciation dans le traité de Jean-Baptiste-Antoine Bérard qui paraît en 1740 (*L'Art du chant*, Paris, Dessaint & Saillant, 1755, rééd. facsimilée Genève, Minkoff, 1972).

45. Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, H. Champion, 2001, p. 85.

46. Bénigne de Bacilly critique la « nonchalance » qui conduit certaines personnes à intercaler le phonème [e] entre les phonèmes [r] ou [l] et une consonne (B. de Bacilly, *op. cit.*, p. 300).

47. Pierre Perrin, *Lettre écrite à Monseigneur l'archevêque de Turin*, dans Arthur Pougin, *Les Vrais Créateurs de l'opéra français, Perrin et Cambert*, Paris, Charavay, 1881, p. 59.

48. Voir, par exemple, le duo de *Persée* (I, 4) « Cessez de craindre / cessez de feindre », entre Andromède et Phinée.

49. *Ibid.*

50. Le Cerf de la Viéville, *op. cit.*, p. 51-52.

51. Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste*, Paris, A. Courbé, 1657, p. 90-91. Nos italiques.

52. « [Il y a] quand on parle une sorte de chant assourdi (*cantus obscurior*), non le mode de pérorer des rhéteurs de Phrygie et de Carie qui est presque du récitatif, mais celui que veulent dire Démosthène et Eschine quand ils se reprochent l'un à l'autre leurs inflexions de voix » (Cicéron, *L'Orateur*, introduction, traduction et notes d'Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964, XVIII, 57).

53. Aron Kibédi-Varga parle de « rhétorisation » de la poétique (*Les Poétiques du classicisme*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 14).

54. « Revenons aux opéras et à l'énergie que le chant donne aux vers. Ce que l'art du musicien ajoute à l'art du poète *supplée* en quelque façon à la vraisemblance, laquelle manque dans ce spectacle. Il est contre la vraisemblance, me dira-t-on, que des acteurs parlent toujours en vers alexandrins comme ils le font dans nos tragédies ordinaires. J'en tombe d'accord, mais la vraisemblance est encore bien plus choquée par des acteurs qui traitent leurs passions, leurs querelles et leurs intérêts en chantant. Le plaisir que nous fait la musique *répare* néanmoins ce défaut » (Abbé Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 160. Nos italiques).

55. De ce point de vue, poésie et peinture sont considérées ensemble : Dubos rappelle le précepte d'Horace : « Il faut que nous croyions voir, pour ainsi dire, en écoutant des vers » (*Ibid.*, section 33, p. 95).

56. Denis Diderot, *Leçons de clavecin*, dans *Œuvres Complètes*, Club Français du Livre, 1972, t. IX, p. 349. Voir aussi dans les *Mémoires de mathématiques* – un de ses premiers textes : « Serait-ce que montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination, ou qu'ayant besoin de secousse pour être émus, la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux » (*Mémoires de mathématiques*, dans *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, t. II, 582 ; cité par Béatrice Didier, *La musique des Lumières : Diderot, l'Encyclopédie*, Rousseau, Paris, P.U.F, 1985, p. 151). Notons que le précepte d'Horace était convoqué par André Dacier pour dénier à la musique une présence légitime dans la tragédie (*La Poétique d'Aristote*, Paris, C. Barbin, 1692, p. 492).

57. Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996.

58. Hélène Merlin-Kajman, « Mamamouchi-Molière, ou les enjeux du signifiant au XVII<sup>e</sup> siècle », *art. cit.*, p. 319.

59. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 1999.

## RÉSUMÉS

S'il y a bien un genre dont ne rend pas compte la formule *Ut musica poesis*, pourtant abondamment utilisée dans les études sur la littérature et la musique depuis une trentaine d'années, c'est l'opéra français des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles : celui-ci, bien loin de fixer un ordre musical comme modèle au langage, donne au contraire le privilège à l'intelligibilité. Cela s'explique par la prédominance du modèle théâtral de la représentation, tendanciellement pensé en termes visuels, mais aussi par une perception de la musique comme « chant obscur » du langage, capable de dynamiser le discours autant que d'y introduire un inquiétant désordre. À rebours d'un *Ut musica poesis*, l'opéra français de la période dite « classique » montre donc comment poétique et rhétorique se rencontrent autour d'une conception non esthétique de la musique : indissociable du langage, et par là même profondément prise au sérieux dans ses effets. C'est en cela que l'impertinence de la formule est féconde : elle invite à reconsidérer les oppositions entre intérêt et plaisir, efficacité et abandon, gratuité et engagement, pour considérer la capacité de l'art à produire des effets politiques.

The concept of *Ut musica poesis*, which has so often been used in studies of literature and music in the last thirty years, does not really account for the French opera of the 17th and 18th centuries. Far from positing the existence of a musical order as a model for language, the genre highlights intelligibility as a principle. This can be explained by the predominance of the dramatic model of representation, which is consistently formulated in visual terms, but also by the perception of music as the « dark song » of language, capable of making speech dynamic but also of introducing an uncanny disorder into it. Against the formula of *Ut musica poesis*, the French opera of the period known as « Classical » shows how poetics and rhetoric meet through a non-aesthetic conception of music seen as inseparable from language, which means its effects must be received with the utmost seriousness. The seemingly irrelevant formulation *Ut musica poesis* thus proves nevertheless fruitful. It invites the critic to reconsider the oppositions between interest and



pleasure, efficiency and abandon, disinterestedness and involvement, and eventually to consider art's ability to produce political effects.

## AUTEUR

### **SARAH NANCY**

Agrégée de lettres modernes, Sarah Nancy est Maître de conférences en littérature française du 17<sup>e</sup> siècle à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Elle est l'auteur d'une thèse intitulée « La voix féminine et le plaisir de l'écoute : des rhétoriques à la tragédie en musique », qui paraîtra prochainement aux éditions Classiques Garnier, ainsi que d'articles sur la voix parlée et chantée, et sur l'inscription de la différence sexuelle dans le langage. Sa recherche se nourrit de sa propre pratique du chant lyrique, discipline dans laquelle elle a obtenu le premier prix de conservatoire de la Ville de Paris en 2002.