



HAL
open science

L'oreille du spectateur au XVIIIe siècle. Ce qu'un nouvel intérêt pour l'audition et l'écoute change à la manière de (se) raconter

Sarah Nancy

► To cite this version:

Sarah Nancy. L'oreille du spectateur au XVIIIe siècle. Ce qu'un nouvel intérêt pour l'audition et l'écoute change à la manière de (se) raconter. Fabien Cavaillé et Claire Lechevalier. Récits de spectateurs. Raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XVIIe-XXIe siècles), Presses Universitaires de Rennes, 2017. hal-03381178

HAL Id: hal-03381178

<https://hal.science/hal-03381178>

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.

L'oreille du spectateur au XVIII^e siècle

Ce qu'un nouvel intérêt pour l'audition et l'écoute change à la manière de (se) raconter

Deux épistoliers à l'opéra

1674. Mme de Sévigné rapporte ses impressions sur l'*Alceste* de Quinault et Lully : « On joue jeudi l'opéra qui est un prodige de beauté : il y a des endroits de la musique qui ont mérité mes larmes. Je ne suis pas la seule à ne les pouvoir soutenir ; l'âme de Mme de La Fayette en est alarmée¹. »

Deux ans plus tard, autre commentaire, cette fois sur *Atys*, et toujours adressé à sa fille :

J'ai été hier à l'opéra avec M^{me} de Coulanges et M^{me} 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*².

1774. Julie de Lespinasse parle de l'*Orphée* de Gluck au marquis de Mora, que la maladie a éloigné d'elle :

Mon ami, voilà ma disposition : rien de ce que je vois, de ce que j'entends, ni de ce que je fais, ni de ce que j'ai à faire ne peut animer mon âme d'un mouvement d'intérêt ; cette manière d'exister m'était tout à fait inconnue, il n'y a qu'une chose dans le monde qui me fasse du bien, c'est la musique, mais c'est un bien qu'on appellerait douleur. Je voudrais entendre dix fois par jour cet air qui me déchire, et qui me fait jouir de tout ce que je regrette : *J'ai perdu mon Eurydice, etc.* Je vais sans cesse à *Orphée* et j'y suis seule. Mardi encore, j'ai dit à des amis que j'allais faire des visites, et j'ai été m'enfermer dans une loge³.

Deux épistoliers à l'opéra, du plaisir intense et des larmes... mais aussi que de différences ! M^{me} de Sévigné évoque un plaisir partagé – avec M^{me} de La Fayette, avec la petite compagnie dont elle détaille la composition – ; Julie de Lespinasse un plaisir goûté dans l'isolement volontaire. M^{me} de Sévigné se montre sensible à la dimension théâtrale, depuis les décors jusqu'à l'incarnation du rôle titre⁴ ; Julie de Lespinasse ne s'enivre que de sons et de voix. M^{me} de Sévigné, enfin, consigne un petit événement mondain ; Julie de Lespinasse glisse vers une méditation sur la

¹ Mme de Sévigné, lettre du 8 janvier 1674 à M^{me} de Grignan, *Correspondance*, R. Duchêne (éd.), Paris, Gallimard, 1974, t. I, p. 661.

² Elle y assiste peu de temps après la création. Mme de Sévigné, lettre du 6 mai 1676 à M^{me} de Grignan, *Correspondance*, *op. cit.*, t. II, p. 285-286.

³ Julie de Lespinasse, lettre LII, 22 septembre 1774, *Lettres de M^{lle} de Lespinasse, précédées d'une notice de Sainte-Beuve*, Paris, Garnier frères, [19 ??], p. 127. Elle parle dans cette lettre de sa décision de se libérer d'une passion qui la fait trop souffrir et du calme terrible qui est maintenant le sien, « le calme de la mort ». Ce qu'elle écrit trois semaines plus tard, après être plusieurs fois retournée écouter l'opéra, est également intéressant : « Mon ami je sors d'*Orphée* : il a amolli, il a calmé mon âme. J'ai répandu des larmes, mais elles étaient sans amertume. Ma douleur était douce, mes regrets étaient mêlés de votre souvenir ; ma pensée s'y arrêta sans remords. Je pleurais ce que j'ai perdu, et je vous aimais ; mon cœur suffisait à tout. Oh ! quel art charmant ! quel art divin ! La musique a été inventée par un homme sensible, qui avait à consoler des malheureux ; quel baume satisfaisant que ces sons enchanteurs ! » (Lettre LX, 14 octobre 1774, *op. cit.*, p. 153).

⁴ On remarque notamment comment l'interprète – la haute-contre Bernard Clédière – est jugé par rapport à sa capacité à incarner le héros : Sévigné déplore l'empreinte burlesque laissée par les précédents rôles de l'interprète sur le personnage d'*Atys*.

musique en général, dans laquelle elle retrouve la plus juste et la plus douloureuse expression de ses propres émotions.

Posons que ces changements sont représentatifs. Comment les explique-t-on ? Comment passe-t-on du micro-récit d'une occasion de sociabilité, prenant en compte autant ce qui se voit que ce qui s'entend, à ces pages fiévreuses où ne reste plus que la musique pour des émotions solitaires ? Comment passe-t-on, autrement dit, du récit de spectacle au récit de spectateur, c'est-à-dire au récit non seulement fait *par* le spectateur, mais – pour reprendre le parallèle avec le génitif objectif du « récit de spectacle » – au récit qui raconte quelque chose *sur* ce dernier ? Notre hypothèse est qu'il faut, pour le comprendre, explorer le trait le plus saillant de la comparaison : la place grandissante prise dans le récit par les sensations auditives et par la musique. Ce n'est pas que le spectateur devient auditeur – il l'a toujours été, et l'emploi générique du terme d'« auditeur » pour désigner celui qui assiste au spectacle dans de nombreux textes du XVII^e siècle n'en est pas le seul indice¹. Mais tout se passe comme si le spectateur se découvrait une oreille, ou plutôt se découvrait *à travers* son oreille. C'est cette nouvelle prise en compte de l'expérience auditive dans l'expérience du spectateur que nous voudrions ici étudier.

De l'oreille au « corps humain dans son entier »

Au cours du XVIII^e siècle, les travaux sur la physiologie de l'oreille, l'ouïe et la perception de la musique se multiplient et changent dans leur propos, en un trajet, qui, pour schématiser, va des doctrines mécanistes (Perrault et Duverney²) au vitalisme sentimental de l'école de Montpellier³, à travers des infléchissements réciproques constants entre sciences naturelles et sciences morales⁴. Le concept le plus représentatif de ces va-et-vient, et qui surplombe en quelque sorte tous les travaux, est, comme l'explique Veit Erlmann, celui de résonance⁵, qui implique autant de se référer à une physique des mouvements ondulatoires que de considérer une influence à distance⁶. Les travaux de Louis de Jaucourt pour l'*Encyclopédie* le montrent bien. Son approche de l'ouïe, quoique très mécaniste⁷, débouche quand même sur une dimension morale en raison de la place qu'il accorde aux nerfs dans la réception des sons par l'oreille, par opposition à une conception impliquant un contact avec les membranes. Car les nerfs, qu'il considère comme des forces autonomes et interagissantes, sont pour lui les principaux auxiliaires de la « sympathie », terme qu'il comprend dans sa double portée physique et psychique : c'est « par leur entremise » que s'établit « l'harmonie, l'accord mutuel qui règne entre diverses parties du corps humain », leur « distribution » ayant pour but premier de « donner du sentiment aux organes des sens »⁸.

1 Voir Bénédicte Louvat-Molozay, « L'émergence de l'instance spectatrice », in *Le spectateur de théâtre à l'âge classique : XVII^e et XVIII^e siècles*, Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün (dir.), Montpellier, éditions de l'Entretiens, 2008, p. 23-27.

2 Pour Perrault, « [...] l'air agit l'organe de l'ouïe de la même manière qu'il a été affecté par les particules des corps froissés par leur chose, et [...] il y fait une impression pareille à celle qu'il a reçue » ; cité par André Charrak *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, J. Vrin, 2001, p. 231. Ce qui pose problème à Duverney, c'est que Perrault n'envisage le fonctionnement de l'organe que dans sa corrélation avec les qualités de l'objet perçu. Duverney, quant à lui, adopte une démonstration iatomécaniste : il déduit le fonctionnement de l'audition de l'arrangement des parties de l'organe. Par exemple, l'usage du tympan est conçu dans son rapport à la hauteur de l'émission sonore (A. Charrak, *ibid.*)

3 Veit Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Auralty*, New York, Zone Books, 2010, p. 113. La doctrine du vitalisme suppose qu'il existe dans tout individu un principe vital gouvernant les phénomènes de la vie distinct de l'âme et de la matière.

4 « *mutually transformative intimacy of natural and moral science* », Jessica Riskin, *Science in the Age of Sensibility. The Sentimental Empiricists of the French Enlightenment*, Chicago, Chicago University Press, p. 5 [nous traduisons], cité par Veit Erlmann, *Reason and resonance, op. cit.*, p. 114.

5 Veit Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Auralty*, New York, Zone Books, 2010.

6 Il est aussi intéressant de voir comment André Charrak souligne les limites de la compréhension rationnelle du phénomène. Il nuance ici les conclusions de Catherine Kintzler à propos des théories de d'Alembert sur l'acoustique musicale : « comme ce phénomène [de la résonance] n'est pas réduit aux notions communes de la mécanique, les propositions qu'on en tire ne font pas l'objet d'une élucidation rationnelle complète (A. Charrak, *Raison et perception, op. cit.*, p. 100, n. 3).

7 Il se démarque en cela de l'autre grand contributeur en ce domaine, Menuret de Chambaud, partisan de la théorie du vitalisme.

8 « La sympathie, en physique anatomique, est donc l'harmonie, l'accord mutuel qui règne entre diverses parties du corps humain par l'entremise des nerfs, merveilleusement arrangés, & distribués pour cet effet. [...] Quelques auteurs ont attribué cette espèce de commerce qui se trouve entre les parties, aux membranes qui leur sont communes; mais il n'y eut jamais d'opinion moins fondée », Louis de Jaucourt, article « Sympathie », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. Denis

Même chez les rares auteurs qui n'adhèrent pas, ou pas complètement, à ce concept de résonance, il est frappant de voir que l'exploration de la physiologie de l'ouïe conduit presque toujours au seuil de la dimension morale. Ainsi chez Le Cat¹ : s'il n'accorde à la résonance qu'une place marginale², la manière dont il envisage pourtant l'interaction entre les particules de l'air et la vibration de l'oreille exalte la capacité du sujet à être touché par les subtilités du monde sonore. C'est ce que fait apparaître en effet son analyse de la perception de l'harmonie, qui le conduit à apprécier, à partir du concept anti-mécaniste de « gradation³ », la façon dont l'organe distingue des unités infiniment petites dans leurs nuances et leurs variations.

Cette finesse des phénomènes et la grande disponibilité – la passivité, presque – dans laquelle on suppose que se trouve l'auditeur sont ce qui intéresse au premier chef les théoriciens. Condillac, par exemple, considère l'ouïe comme l'un des deux sens par lequel le sujet se montre le plus en situation de recevoir des sensations sans que ne s'interposent d'« idées acquises ». Et si, en cette qualité, il ne la place qu'en deuxième position, après l'odorat, c'est pour mieux souligner son affinité avec les émotions : « Plus propres à émouvoir que les odeurs, les sons donneront, par exemple, à notre statue cette tristesse, ou cette joie, qui ne dépend point des idées acquises, et qui tiennent uniquement à certains changements qui arrivent au corps⁴. » Pour autant, à la différence du siècle précédent⁵, nul soupçon de vulnérabilité ne pèse sur ce fonctionnement. Cette ultrasensibilité du sens de l'audition, au contraire, est un motif de supériorité par rapport aux autres sens : l'ouïe « distingue parfaitement toutes les gradations des tons ; elle les détermine, elle les soumet au calcul, elle en fait un art ; les yeux ne peuvent nous en dire autant de la lumière⁶ », admire le chevalier de Jaucourt.

Un indice important de cette valorisation est que les phénomènes de vibration et de résonance convoqués au sujet de la production et de la réception des phénomènes sonores sont pris comme principes d'explication du corps en général. On assiste ainsi à la revitalisation d'une métaphore déjà ancienne, celle de l'instrument à cordes, non plus pour célébrer l'harmonie cosmique, ni pour expliquer la machine cartésienne, mais pour suggérer la réceptivité des fibres, c'est-à-dire ce qu'on reconnaît comme un constituant essentiel du corps humain. L'abbé Jacquin, par exemple, auteur d'un traité de médecine pour le grand public, enjoint, « pour se former une idée de l'origine des passions » de « regard[er] notre individu comme une espèce d'instrument de musique, dont les cordes touchées avec plus ou moins d'accords, donnent des sons plus ou moins plus ou moins harmoniques, et excitent ou le plaisir ou l'ennui⁷. » Chez d'autres théoriciens, on trouve une déclinaison plus précise de cette image en l'espèce du clavecin. Par son raffinement et l'univers musical intime auquel il est associé, mais aussi en raison de ses particularités techniques, l'instrument permet de suggérer l'efficacité et l'immédiateté de ce processus de la réception auditive, qui met aux prises avec l'objet sonore le sujet tout entier : « Nous sommes des espèces de clavecins qui frémissent à de certains bruits, ou s'ébranlent harmonieusement quand on consulte les accords de leur jeu. Si on observait bien tous ses mouvements dans un concert, peut-être trouverait-on que nous nous montons aussi à l'unisson comme des clavecins⁸ », écrit Cartaud

Diderot et Jean le Rond d'Alembert, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Projet (éd. printemps 2016), Robert Morrissey et Glenn Roe, <http://encyclopedie.uchicago.edu/>, t. XV, p. 736.

1 Claude-Nicolas Le Cat, *Traité des sens*, Amsterdam, Wetstein, 1744 (rédigé en 1739), et *Théorie de l'ouïe*, Paris, Vallat-la-Chapelle, 1768 (rédigé en 1757). Les deux textes sont repris et revus dans les *Œuvres physiologiques*, Paris, Vallat-la-Chapelle, 1767-68, dont ils constituent les volumes 2 et 3.

2 Il en limite le lieu à la « membrane basilaire », qui borde la lame spirale osseuse, au centre de la cochlée, et la portée, au motif que le nerf auditif serait rempli d'un liquide. Voir Veit Erlmann, *op. cit.*, p. 119.

3 Il développe le concept dans le *Traité des sens*, *op. cit.*, p. 281-282.

4 Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, in *Œuvres de Condillac revues, corrigées par l'auteur, imprimées sur ses manuscrits autographes et augmentées de la Langue des calculs, ouvrage posthume*, t. III, Paris, C. Houel, an VI-1798, p. 128.

5 Nous nous permettons de renvoyer à notre livre : Sarah Nancy, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute aux XVII^e et XVIII^e siècles en France*, Paris, Classiques-Garnier, 2012, p. 125.

6 Louis de Jaucourt, article « Ouïe », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, *op. cit.*, t. XI, p. 704-705.

7 Abbé Jacquin, *De la santé : Ouvrage utile à tout le monde*, Paris, Durand, 1763 (2^e éd.), p. 346. La comparaison se poursuit sur trois pages.

8 François Cartaud de la Vilate, *Essai historique et philosophique sur le goût*, [Paris, 1736], Londres, 1751, p. 278.

de la Vilate dans ses *Essais historiques et philosophiques sur le goût* (1736), faisant référence à la façon dont les cordes du second registre d'un clavecin, tendues comme celles du premier registre de manière à rendre le même son, peuvent se mettre à vibrer même quand on ne les sollicite pas directement. Quant à Diderot, on sait qu'il mobilise cette métaphore de l'homme-clavecin à plusieurs reprises, la faisant évoluer au gré de ses réflexions¹. Ainsi, à l'aune de ces phénomènes de vibration et de résonance, l'émission sonore et la perception auditive apparaissent comme pertinentes pour penser le sujet tant physiologiquement que psychologiquement – leurs fonctionnements semblent demander à être exportés, de manière plus ou moins métaphorique, pour expliquer celui des instances les plus importantes du sujet, comme le met en évidence cette formule de Jules Offray de La Mettrie : « Comme une corde de violon ou une touche de clavecin frémit et rend un son, les cordes du cerveau, frappées par les rayons sonores, ont été excitées à rendre ou à redire les mots qui les touchaient². »

Enfin, le caractère opératoire de la référence à l'ouïe se voit aussi très bien avec la manière dont le mot « ton » est employé pour désigner l'« état de santé » de la fibre³. Car si le mot dénote la capacité des fibres à se tendre, leur « mouvement tonique » (qu'il faut distinguer du « mouvement musculaire », comme le précise l'article « fibre » de l'*Encyclopédie* par Barthez⁴), il ne cesse pas pour autant de renvoyer à l'univers de la musique, comme si cette propriété dynamique des fibres pouvait être appréciée à l'égal de la justesse d'un son au sein d'un accord. Les théories de Boissier de Sauvages, lequel, pour expliquer les effets de la musique, postule une interaction entre les vibrations de l'air et celles du corps, montrent bien la coexistence des deux significations et, ainsi, la capacité accordée aux phénomènes de réception auditive de dire quelque chose du corps dans son entier : selon lui, les « tons » rendus par la musique affecteraient le « ton » des fibres, donc tout l'organisme⁵. La fibre, en ce sens, est bien un composant du corps aux qualités quasi musicales. C'est ainsi que le médecin P. J. Marie de Saint-Ursin peut recommander, dans les premières années du XIX^e siècle, de « remonter le ton de la fibre et [de] la remettre en harmonie avec le reste de l'instrument vital⁶. »

L'écoute musicale et l'intériorité

Ces rapprochements récurrents entre, d'une part, les phénomènes d'interaction entre le corps sonore et l'oreille, et, d'autre part, « l'instrument vital », font du cas particulier de l'écoute *musicale* une opération étroitement connectée à l'intériorité du sujet.

Il est par exemple frappant de voir que Rameau lui-même, qui aborde pourtant ces questions avec la perspective rationaliste que l'on sait – puisque c'est de la mise en vibration du corps

1 Veit Erlmann, *op. cit.*, p. 118. Voir aussi Béatrice Didier, *La Musique des Lumières. Diderot, l'Encyclopédie, Rousseau*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

2 Jules Offray de La Mettrie, *L'Homme machine* [Paris, 1748], Paris, Denoël/Gonthier, 1981, p. 111.

3 C'est-à-dire le degré d'irritabilité nécessaire à sa conservation, selon l'auteur d'un mémoire sur « l'irritabilité, considérée comme principe de vie dans la nature organisée ». L'expression de « ton » y est attribuée à Stahl (*Observations et Mémoires sur la physique, l'Histoire naturelle et sur les arts*, janvier, 1790, p. 427).

4 Paul-Joseph Barthez/Barthès, article « Fibre », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, op. cit.*, t. VI, p. 662

5 Voir, pour l'emploi musical du mot : « La raison du plaisir que l'harmonie et les consonances nous font dépendre encore d'un autre principe. Ce sont les cadences, dont l'uniformité dans chaque air, jointe à la variété et aux inflexions du *ton*, nous occupent agréablement [...] ». Sur la correspondance entre ton musical et tonicité des fibres, voir, par exemple : « Les hommes vifs, tels qu'en général sont les Italiens, les Languedociens, se plaisent à des airs dont le mouvement est rapide, la cadence prompte, parce que les vibrations promptes de l'air impriment un pareil mouvement à leurs organes, ce qui les entretient dans un état qui leur est naturel. Une musique languissante les endort ou les fatigue, parce qu'elle ne s'accorde pas avec le ton de leurs organes. [...] La plupart de nos idées sont déterminées par le ton des fibres nerveuses, ou du fluide élastique qu'elles contiennent, à ces idées répondent des désirs ou des aversions, et par conséquent des passions, quand ces désirs ou ces aversions sont puissantes et si on vient à imprimer un autre ton à ces fibres, ou des vibrations différentes à leur fluide, on imprime aussi d'autres idées et on efface les premières » (Boissier de Sauvages, *Dissertation où l'on recherche comment l'air, suivant ses différentes qualités, agit sur le corps humain*, Bordeaux, Vve de P. Brun, 1753, p. 22-23).

6 P.-J. Marie de Saint-Ursin, *L'Ami des femmes ou lettres d'un médecin concernant l'influence de l'habillement des femmes sur leurs mœurs et leur santé*, Paris, Barba, 1804, p. 169, cité dans le *Dictionnaire du corps*, Bernard Andrieu et Gilles Boëtsch (dir.), Paris, CNRS, 2008, p. 363.

sonore qu'il tire les lois de combinaison et de composition musicales –, est conduit à supposer une implication du sujet dans l'harmonie. Ainsi, pour expliquer le fait que les intervalles de l'accord parfait majeur soient entendus par l'oreille comme s'ils étaient compris dans une seule octave¹, il se trouve obligé de poser que ce sont les capacités de la voix qui guident l'organe de l'ouïe (on n'entend que ce qui est chantable : le sujet ré-ordonne ce qui se présente de manière objective). De même, pour rendre compte du fait que l'accord parfait mineur, bien qu'il ne soit donné par aucune résonance naturelle², puisse être repéré par l'auditeur, il fait l'hypothèse que l'oreille soit capable de « déchiffrer » ce dont l'accord parfait majeur ne donne qu'un simple pressentiment. Ainsi, même dans ce système qui revendique l'objectivité, il y a de l'« imagination » et de l'« instinct » en jeu, et un sujet qui collabore avec la nature.

Chez Diderot, qui s'écarte de la perspective ramiste pour penser le plaisir pris à l'harmonie comme un plaisir pris aux *rappports* entre les sons, la participation du sujet est bien sûr encore plus nette. C'est d'ailleurs ce qui explique les critiques contradictoires dont son hypothèse fait l'objet : Diderot est autant soupçonné de verser dans le relativisme – critique appelée par une interprétation des rapports bien moins objective, de fait, que celle de Chabanon, qui se fonde sur les proportions architecturales, et par l'importance accordée au pouvoir d'imitation de la musique³ – que de trop miser sur l'intellect de l'auditeur, au motif qu'il fonde la capacité des rapports à donner du plaisir sur les lois de la consonance. On reconnaît bien sûr Rousseau dans cette dernière critique, qui reprochera finalement à cette théorie des rapports de conférer une place excessive à ce qui n'est qu'une « opération de l'esprit⁴ » et de manquer ainsi l'essentiel : la sollicitation *morale* de l'homme dans l'expérience d'écoute.

S'il y a donc une constante dans l'étendue vaste et conflictuelle de ces théories sur l'ouïe et sur l'écoute musicale, c'est l'intérêt pour ce que ce sens et cette expérience permettent d'approcher du sujet dans sa singularité et dans ce qu'il a de plus intérieur – autrement dit, pour ce qu'ils permettent d'approcher de *l'intime*, la musique étant alors vue non comme une occasion parmi d'autres de cette sollicitation, mais bien comme son auxiliaire le plus puissant. Sur ce point – et ce, malgré des raisonnements incompatibles – les deux penseurs théoriquement les plus éloignés se rejoignent : Rameau, faisant de l'« écoute savante » la seule expérience à même de mobiliser pleinement les facultés de l'organe de l'ouïe⁵, et Rousseau, attribuant à la musique, et surtout à la musique italienne, la capacité d'imiter la musicalité originelle de la langue⁶ désignent l'un et l'autre l'écoute musicale comme une expérience où le sujet s'éprouve, se trouve, voire se *retrouve* mieux que dans les autres arts. Diderot confirme ce privilège. Corrigeant avec nonchalance la célèbre formule d'Horace, il loue dans ses *Leçons de clavecin* la puissance de « frappe » de la musique : « 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 musique⁷ ». « Serait-ce que [cet art] montrant moins les objets, [...] laisse plus de carrière à notre imagination, ou qu'ayant besoin de secousse pour être émus, la musique est plus

¹ Les sons véritablement émis sont l'octave de la quinte et la double octave de la tierce.

² « Il n'y a qu'un simple frémissement par effet de sa puissance sur des corps étrangers capables de donner le genre mineur » (Jean-Philippe Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris, Durand et Pissot, 1750, p. 63). André Charrak commente : pour Rameau « l'important n'est pas de savoir si la résonance le donne effectivement... du moment que l'on déchiffre, dans les vibrations partielles des cordes graves, des indications à partir desquelles l'auditeur peut spontanément se représenter l'accord parfait mineur » (André Charrak, *op. cit.*, p. 137).

³ Voir André Charrak, *op. cit.*, p. 213. Cette identification d'un relativisme esthétique, sans être inexacte, n'est pas non plus complètement exacte, puisque Diderot fait dépendre les rapports qui font plaisir des lois de la consonance.

⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, dans *Ecrits sur la musique, la langue, et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1995, article « Consonnance », p. 729. André Charrak repère que Rousseau reprend ici une objection de Pierre Estève au sujet de Descartes (*Nouvelle découverte du principe de l'harmonie*, 1752) ; voir André Charrak, *op. cit.*, p. 193, n. 2.

⁵ André Charrak, *op. cit.*, p. 161.

⁶ Voir, sur cette question : Sarah Nancy, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute*, *op. cit.*, p. 292.

⁷ Denis Diderot, *Leçons de clavecin*, in *Œuvres Complètes*, Paris, le Club français du livre, 1971, t. IX, 349. Voir aussi : « Serait-ce que montrant moins les objets, [l'art de la musique] 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 » (« Lettre à Mademoiselle de la Chaix », 1751, dans *Ecrits sur la musique*, éd. B. Durand-Sendrail, Paris, Lattès, 1987, p. 84).

propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux [?] », propose-t-il ailleurs comme explication¹.

Force de bouleversement intérieur (« en nous ») et pouvoir suggestif : voilà ce qui rend unique l'expérience d'écoute, et ce qui hisse la musique au-dessus des autres arts. Mercier exprimera une même conviction : « Je brûle tous les tableaux, mais je laisse la musique, parce qu'elle donne des émotions sublimes, indéfinissables, c'est la musique qui nous ouvre la porte d'un autre monde, d'un monde intellectuel : les idées terrestres s'envolent. J'entendrais de la musique chaque jour sans me lasser². »

Langage, musique, récit

Il est donc juste de dire qu'il se produit dans le courant du XVIII^e siècle une réorganisation de la hiérarchie des arts, elle-même appuyée sur une réorganisation de la hiérarchie des sens, au profit de l'ouïe et de la musique – cela sans tomber dans la vision caricaturale de l'époque qui précède en « âge classique » promouvant la vue comme support de la raison, et sans ignorer l'exploration passionnée des phénomènes de la vision menée par les penseurs des Lumières. Du reste, un léger déplacement de perspective permet d'éviter ces écueils : il suffit de comprendre que la promotion de l'ouïe s'adosse à une attirance pour l'inintelligible. On le voit bien dans les citations déjà données : valoriser les impressions musicales, c'est valoriser ce qui est « indéfinissable », ce qui « laisse plus de carrière à [l']imagination ». La ligne de partage se trouve ainsi moins entre la vue et l'ouïe qu'entre ce qui est intelligible et ce qui ne l'est pas, ou pas complètement.

Il est par exemple frappant de voir comment, tout au long du siècle – les années 1730 constituant pour cela un véritable tournant³ –, l'élément musical remplace l'élément verbal comme objet d'écoute. Les œuvres elles-mêmes en témoignent (il y aurait beaucoup à dire sur la différence entre *Atys* et *Orphée* du point de vue du traitement de la voix, pour reprendre notre comparaison inaugurale) autant que la réflexion sur l'écoute. Rémond de Saint-Mard affirme ainsi : « Il y a dans la Musique une je ne sais quelle Analogie avec nos passions, une certaine force pour les peindre, à laquelle les paroles toutes seules n'atteindront jamais, et dont les passions, pour être exprimées dans toute leur énergie, auront toujours besoin⁴. »

Ce nouveau système de valeurs s'incarne dans des comportements que Grimm épingle avec humour lorsqu'il relate la réception de l'*Iphigénie* de Gluck en 1774 :

– Depuis quinze jours, on ne pense, on ne rêve plus à Paris que musique. C'est le sujet de toutes nos conversations, l'âme de tous nos soupers ; et il paraîtrait même ridicule de pouvoir s'intéresser à autre chose. A une question de politique, on vous répond par un trait d'harmonie ; à une réflexion morale, par la ritournelle d'une ariette ; et si vous essayez de rappeler l'intérêt que produit telle pièce de Racine ou de Voltaire, pour toute réponse on vous fait remarquer l'effet de l'orchestre dans le beau récitatif d'Agamemnon⁵.

La caricature fait bien entendre quelles sont les positions attendues en matière de jugement sur l'opéra : « on ne pense [...] que musique ». Mais ce qui est plus intéressant encore est la manière dont l'auteur inscrit son propre commentaire dans la lignée de celles-ci : « Nous n'avons rien dit encore des paroles d'*Iphigénie*, parce que personne n'en parle. La musique absorbe toute l'attention du spectateur ; il n'en reste plus pour le poème⁶. » L'engouement décrit par Grimm renseigne donc autant sur le privilège donné à la musique que sur l'effet de ce privilège dans la manière de

¹ Denis Diderot, « Additions » à la *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1749), Roger Lewinter (éd.), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Le Club français du livre, 1964, p. 581-582.

² Louis-Sébastien Mercier, Ms. 15083, f°103, bibliothèque de l'Arsenal, Paris, fonds Mercier, cité par Hélène Cussac, « Place et sens de l'instrument de musique dans le roman des Lumières », *Dix-huitième siècle*, 2011/1, n° 43, p. 253.

³ Sarah Nancy, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute*, op. cit., p. 217-241.

⁴ [Toussaint Rémond de Saint-Mard], *Réflexions sur l'opéra*, La Haye, J. Néaulme, 1741, p. 10-11.

⁵ Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, Paris, Garnier frères, 1877, vol. 10, p. 418.

⁶ *Ibid.*

raconter : du « poème », on ne « dit [rien] », des « paroles », on ne parle pas – cette limitation étant moins le fait d’une impuissance que d’un désir. Tout se passe en effet comme si le plaisir visé en dernière instance n’était pas celui de commenter, ni de trouver le mot juste, mais de se laisser « absorbe[r] », de sentir sa conscience « ravag[ée]¹ », pour reprendre les termes de Grimm et de Rémond de Saint-Mard. De cette modalité du plaisir, La Mettrie donne un aperçu suggestif lorsqu’il décrit la Delbar, femme du chansonnier Piron, en spectatrice d’opéra :

Voyez la Delbar dans une loge d’Opéra ; pâle et rouge tour à tour, elle bat la mesure avec Rebel ; s’attendrit avec Iphigénie, entre en fureur avec Roland, etc. Toutes les impressions de l’orchestre passent sur son visage, comme sur une toile. Ses yeux s’adoucissent, se pâment, rient, ou s’arment d’un courage guerrier. On la prend pour folle. Elle ne l’est point, à moins qu’il n’y ait de la folie à sentir le plaisir. Elle n’est que pénétrée de mille beautés qui m’échappent².

L’expérience idéale du spectateur d’opéra est donc tendanciellement celle-là : celle d’être saisi par des émotions intenses qui défient le langage, et qui, en conséquence, n’ont pas prioritairement vocation à être partagées. C’est ce que montrent bien les scènes qui se passent à l’Opéra, dans les romans contemporains, comme l’analyse Pierre Michot³, en ce qu’elles ont pour lieu-type cette « loge » mentionnée par La Mettrie, « lieu de retraite et d’isolement » où la musique « renvoie à l’individu, se fait miroir de l’être profond⁴ ». Et si, au même moment, l’Opéra est souvent présenté comme le lieu d’une sociabilité outrancière et superficielle⁵ (le point de vue « persan » sur le théâtre et l’opéra est bien connu⁶), il semble bien que ce soit un moyen de corroborer par contraste cet idéal de l’« écoute absorbée⁷ ».

On comprend alors qu’avec cette promotion de l’inintelligible, la seule sociabilité qui semble en accord avec l’expérience musicale soit la sociabilité amoureuse, voire – si l’on peut parler ainsi – la sociabilité érotique. Le roman *Tanzai et Néadarné* de Crébillon en donne un bon exemple. On y voit la jeune héroïne, dans le cadre d’une série d’épreuves imposées à elle et à son fiancé, succomber à un autre, le prince Jonquille. La scène se déroule dans une loge de l’Opéra, et la première mention de la musique arrive à l’issue d’un long monologue intérieur du Prince où il n’est question que de désir :

Pendant tout ce beau monologue, Jonquille regardait la Princesse, et la princesse en effet ne fuyait pas les yeux de Jonquille. On jouait à cet instant un morceau de musique si tendre, que son cœur, déjà disposé, ne put y résister. Le génie lui prit la main, il la baisa, mais avec une expression si vive, que Néadarné, touchée de tant d’amour, lui serra à moitié la sienne. Ils étaient tous deux renversés dans le fond de la loge, elle était peu éclairée⁸.

L’extrait montre bien quelle est la fonction attribuée à la musique : elle est ici ce qui préside à l’effacement des distances ; de la réunion érotique, elle est non seulement le cadre implicite, mais

¹ Rémond de Saint-Mard parle ainsi des effets de l’opéra comme de « ravages dont ceux qui sont en charge de nos consciences croient avoir le droit de s’allarmer », [T. Rémond de Saint-Mard], *op. cit.*, p. 59-61.

² Jules Offray de La Mettrie, *L’Homme machine*, cité par B. Didier, *La Musique des Lumières*, *op. cit.*, p. 134.

³ Pierre Michot, « La Soirée à l’opéra. Étude d’un thème littéraire », *L’Opéra au XVIII^e siècle. Actes du colloque d’Aix-en-Provence, 1977*, Aix-en-Provence, Presses de l’Université de Provence, 1982, p. 574.

⁴ *Id.*, p. 574.

⁵ L’ambivalence est soulignée par P. Michot (*id.*, p. 574) : dans les romans, l’opéra est à la fois ce qui « permet une expérience profonde qui fait rejoindre la transparence de l’être vrai » et « l’espace social qui impose le paraître et ses contraintes ».

⁶ Montesquieu [Charles-Louis de Segondat], « Lettre XXVI. De Rica à * » in *Lettres persanes*, éd. Philip Stewart, Classiques Garnier, Paris, 2013, p. 118-121.

⁷ Nous empruntons l’expression à Martin Kaltenecker, *L’Oreille divisée. Les Discours sur l’écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Éditions MF, 2011, p. 30.

⁸ Claude-Prosper Crébillon, *Tanzai et Néadarné. Histoire japonaise. Tome second*, Pékin [Paris], Lou-Chou-Chu-La, 1734, p. 263-264. Voir Pierre Michot, *art. cit.*, p. 567

aussi le déclencheur – l'intensité particulière de la « tendre[sse] » musicale déterminant l'« instant » du passage à l'acte.

Récits de spectateurs, récits de soi

Ainsi conçue comme solidaire des mouvements les plus intimes, la musique donne lieu à des récits qui sont moins des récits sur le *spectacle* que des récits sur les *spectateurs*. Rousseau en donne un exemple particulièrement représentatif lorsqu'il évoque dans ses *Confessions* le choc provoqué par sa véritable rencontre avec la musique italienne, qui l'avait jusqu'alors laissé indifférent :

Un jour au théâtre de Saint-Chrysostome je m'endormis et bien plus profondément que je n'aurais fait dans mon lit. Les airs bruyants et brillants ne me réveillèrent point. Mais qui pourrait exprimer la sensation délicieuse que me firent la douce harmonie et les chants angéliques de celui qui me réveilla. Quel réveil ! Quel ravissement ! Quelle extase quand j'ouvris au même moment les oreilles et les yeux ! Ma première idée fut de me croire au Paradis. Ce morceau ravissant que je me rappelle encore et que je n'oublierai jamais de ma vie commençait ainsi :

*Conservami la bella
Che si m'accende il cor¹.*

Je voulus avoir ce morceau, je l'eus, et je l'ai gardé longtemps ; mais il n'était pas sur mon papier comme dans ma mémoire. C'était bien la même note, mais ce n'était pas la même chose. Jamais cet air divin ne peut être exécuté que dans ma tête, comme il le fut en effet le jour où il me réveilla².

Dans ce texte frappant, qui repose sur la contradiction entre le bruit tapageur qui assoupit et la « douce harmonie » qui réveille³, la musique est véritablement ce qui permet d'accéder à soi. Car ce « morceau ravissant » n'est pas seulement ce qui tire Rousseau de son sommeil, mais ce qui lui indique sa vocation, comme l'a montré Alain Grosrichard⁴. Cette redécouverte de la musique italienne, en effet, marque le début de ses ambitions comme compositeur et théoricien, c'est-à-dire aussi le début des mésaventures qui vont avec – relatif défaut de reconnaissance, querelles avec Rameau – et, ce n'est pas sans rapport, la radicalisation de sa logique d'amour/haine entre musique et langage – la musique étant, pour Rousseau, à la fois ce qui peut convoquer le souvenir du langage originel et ce qui en signale l'irréversible éloignement. Si bien que ce récit mettant en scène, conformément à cette logique, *et* le souvenir *et* la fuite du souvenir (« il n'était pas sur mon papier comme dans ma mémoire ») est véritablement emblématique du récit de spectateur comme récit de soi : il montre que la dimension musicale de l'expérience du spectateur est aussi déterminante dans la construction de soi que difficilement communicable.

En ce sens, les récits de spectateurs qui émergent au XVIII^e siècle sont condamnés à une sorte de spirale logique. Ils célèbrent ce qui leur échappe : l'expressivité de la musique, son pouvoir de suggestion, sa capacité à être dans un rapport d'« analog[ie] » avec la « situation actuelle » du spectateur, comme le formule Diderot dans un parallèle qui justifie sa préférence pour l'esquisse face au tableau⁵. Autrement dit, en donnant le privilège à la musique, les récits de spectateurs

¹ « La belle me garde / Qui m'enflamme ainsi le cœur. » Traduction de B. Gagnebin in *Confessions. Œuvres complètes*, I, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (éd.), Paris, Gallimard, 1961, p. 1399.

² *Les Confessions, op. cit.*, p. 314.

³ Pierre Michot, *art. cit.*, p. 567.

⁴ Alain Grosrichard, « La voix de la vérité », *Littérature et opéra. Actes du colloque de Cerisy, 1985*, Philippe Berthier et Kurt Ringger (dir.), Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987, p. 9-17.

⁵ « Il faut entendre dans la musique vocale [c'est-à-dire avec paroles] ce qu'elle exprime. Je fais dire à une symphonie bien faite presque ce qu'il me plaît, et comme je sais mieux que personne la manière de m'affecter par l'expérience que j'ai de mon propre cœur, il est rare que l'expression que je donne aux sons, analogue à ma situation actuelle, sérieuse, tendre ou gaie, ne me touche

admettent la relative insuffisance de leur propre ressource expressive : le langage – et c’est ce que fait bien entendre Julie de Lespinasse écrivant au comte de Guibert, avec qui elle tente de se consoler de l’absence de Mora : « L’impression que j’ai reçue de la musique d’Orphée a été si profonde, si sensible, si déchirante, si absorbante, *qu’il m’était absolument impossible de parler de ce que je sentais*. [...] »¹.

Sauf que... bien sûr, le présent de la lettre est là pour témoigner de ce caractère ineffable de l’expérience. L’incomplétude n’est que virtuelle, et des pages et des pages sont ainsi consacrées à dire qu’on ne saurait dire, ou bien – autre exemple de cette logique paradoxale – à se nourrir de spectacles imaginaires. Ainsi à la toute fin du siècle le compositeur Grétry rapporte-t-il dans ses *Mémoires* le souvenir insurpassable d’un opéra auquel il a « assist[é] en rêve » :

Le plus délicieux opéra que j’ai entendu de ma vie et qui n’était pas de mes organes, mais de mon esprit, est celui auquel j’assistais en rêve [...]. Ce n’était point un délire tumultueux et fatigant, mais une continuité de sensations douces, sans monotonie : point de ces effets gigantesques opposés à des repos absolus ; point de contrastes trop frappants entre les couleurs ; c’étaient celles de l’arc-en-ciel qui peignaient délicieusement chaque situation du drame².

Le rêve comme moteur du récit : simple avatar de l’impuissance des mots, ceux-ci ne tirant leur légitimité que de l’absence de référent ? Justification suprême du récit de spectateur, plutôt. Car avec cette manière d’envisager la réception par l’oreille comme une aventure de la subjectivité, on voit bien que l’imaginaire l’emporte toujours sur les faits. C’est à ce titre que le récit, comme récit de soi, est un des plus fiables alliés de l’expérience du spectateur, toujours en partie incommunicable.

Cela nous reconduit au récit de Rousseau, dont les failles ont été mises en évidence : erreur sur le lieu de l’épisode – ce ne peut pas être le prestigieux théâtre Saint-Chrysostome, temple de l’*opera seria* –, et indétermination de l’œuvre³. La scène (n’est) donc (qu’)un produit de récit. Mais en tant que telle, elle est au plus près de la vérité à laquelle elle peut prétendre : avec cette « bouche d’or » (c’est l’étymologie de « Chrysostome ») qui appelle Rousseau, avec ces deux vers où la musique italienne apparaît en amante exigeante et exclusive, la scène dit la vérité de l’intuition personnelle, du désir d’accomplissement de soi.

Du récit de spectacle au récit de spectateur : voici donc le virage qui s’opère au cours du XVIII^e siècle sous l’effet de cette promotion de l’oreille, à la croisée de la physiologie, de l’acoustique, de la théorie musicale et de la morale. L’effervescence des travaux en est bien autant le déclencheur que le symptôme, accompagnant cette évolution vers une conception où l’écoute musicale est la voie d’accès privilégiée à la vérité du sujet. Il en résulte une curieuse dialectique : pour témoigner de cette intimité – d’autant plus valorisée quand il s’agit d’art –, le langage s’offre comme un interprète défectueux. Il semble *tendu vers* et *tenté par* ce qui le borde – silence et musique – en une friction seule capable de témoigner de l’absolue singularité de l’expérience. Ainsi les vertiges faussement paradoxaux de Julie de Lespinasse constituent-ils en quelque sorte l’horizon de tout récit de spectateur, voilant de désuétude les précises, piquantes et accueillantes notations de Mme de Sévigné.

plus qu’une autre qui serait moins à mon choix » (Denis Diderot, *Salon de 1765, in Salons (III). Ruines et paysages*, éd. E.-M. Bukdahl, M. Delon et A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1984, n. 9, p. 193-194).

¹ Julie de Lespinasse, lettre LII, 22 septembre 1774, *op. cit.*, p. 127.

² André Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris, Imprimerie de la République, an VIII, t. 3, p. 162.

³ Andrea Fabiano suggère que l’épisode a pris place dans le plus modeste théâtre Sant’Angelo, lors de la foire de l’Ascension. Voir Andrea Fabiano, « Le chant italien en France à l’époque des Lumières : mythe et réalité », *La voix dans la culture et la littérature française (1713-1875)*, Claude Jamain (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2001, p. 144-145.

