



Chanter l'invective. Les scènes de fureur dans la tragédie lyrique

Sarah Nancy

► To cite this version:

Sarah Nancy. Chanter l'invective. Les scènes de fureur dans la tragédie lyrique. Didier Girard et Jonathan Pollock. *Invectives. Quand le corps reprend la parole*, Presses Universitaires de Perpignan, 2006. hal-03381183

HAL Id: hal-03381183

<https://hal.science/hal-03381183>

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.

« Chanter l'invective. Les scènes de fureur dans la tragédie lyrique », *Invectives. Quand le corps reprend la parole*, dir. D. Girard et J. Pollock, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2006, p. 187-201.

Chanter l'invective : scènes de fureur dans la tragédie lyrique.

Fureur, je m'abandonne à vous
Eclatez, servez ma vengeance.
Idoménée, I, 6.

De 1673 jusqu'au milieu du 18^e siècle, en France, presque une centaine de tragédies lyriques sont créées sur la scène de l'Opéra. Un certain nombre de situations de parole font retour dans ces spectacles éblouissants : incantations, plaintes amoureuses, chants d'allégresse, mais aussi scènes de fureur. Il est rare, en effet, de ne pas rencontrer une héroïne en proie à la colère, déversant reproches, insultes et menaces, tout cela *en musique*. Le chant est-il un moyen idéal pour exalter les emportements de l'invective ? Ou s'agit-il, au contraire, d'une convention qui masque l'incohérence d'une invective chantée ? Evidence ou paradoxe ?

Manifester sa colère verbalement, utiliser les mots pour attaquer, cela semble davantage devoir solliciter la part matérielle du langage que ses ressorts logiques. Les cris, les hurlements, sont évidemment plus proches du chant, de ses élans et de ses inflexions marqués, que de l'ordre rationnel du *logos*.

Cependant, si l'invective vise à détruire et à blesser, les moyens qu'elle réclament peuvent-ils s'accommoder de la mise en forme esthétique du chant ? Une revendication, une explosion de passion peuvent-elles souffrir d'être rendues jolies ? Avec la tragédie lyrique, le paradoxe est encore plus sensible : que peut-il rester de l'énergie destructrice de l'invective dans ce genre académique, mettant en scène, sous l'égide du Roi, des fictions héroïques et galantes dansées et chantées ? Invective « en toc », caricature stéréotypée, déterrée parce que codifiée ?

En fait, c'est en explorant ce que le chant et l'invective ont en partage que l'on peut faire jouer les tensions du paradoxe entre *logos* et voix, entre dépossession de soi et maîtrise formelle, entre esthétique et violence. Nous nous y essaierons dans l'analyse¹ des

¹ Notre perspective n'étant pas musicologique, nous avons choisi, pour remplacer l'écoute, de décrire au mieux les effets musicaux sans insérer les exemples sous forme d'extraits de partitions.

épanchements furieux de Médée, dans *Thésée* de Quinault et Lully² ; d'Electre, dans *Idoménée* de Danchet et Campra³ ; et de Phébé, dans *Castor et Pollux*, de Bernard et Rameau⁴ - trois héroïnes jalouses rencontrées à trois époques différentes de la tragédie lyrique⁵.

Nous tâcherons d'abord d'expliquer les motivations poétiques de ce recours si fréquent aux scènes de fureur dans la tragédie lyrique. A quelles conditions l'invective se prête-t-elle à la représentation dans ce théâtre lyrique, et, inversement, quel parti le genre peut-il en tirer ?

Nous observerons ensuite les moyens de figurer l'invective dans la relation texte-musique : comment, paradoxalement, donner forme au désordre et aux écarts ? De quelle manière l'interprète peut-il ensuite investir ces figures ?

Ce parcours nous permettra enfin d'ouvrir des perspectives esthétiques : la façon dont la tragédie lyrique intègre et utilise l'invective permet peut-être d'approcher un goût pour la violence dans la voix que Rousseau a ensuite contribué à rendre incompréhensible.

1. La fonction poétique de l'invective dans la tragédie lyrique

1.1. Invective et représentation : le spectacle de la colère

Les invectives qui nous occupent sont très loin de toute perspective rhétorique : il ne s'agit pas des invectives ou des injures dont peut user l'orateur pour démontrer que son adversaire a tort ; aucune justice commune ne veut être préservée, même pas au second degré dans la fiction : Médée, amoureuse du héros Thésée, exprime son dépit alors qu'elle vient d'apprendre de la bouche de celui-ci qu'il aime Eglé – il s'est confié à elle car il ignore l'amour que la magicienne a pour lui ; la fureur d'Electre se déclenche après l'annonce de la mort supposée d'Idoménée, qui autorise désormais l'amour de celui qu'elle aime, Idamante, avec Ilione ; Phébé s'insurge, quant à elle, contre la disparition de Pollux, qui, insensible à l'amour de Phébé, a préféré sauver son frère en prenant sa place aux Enfers.

Les revendications des héroïnes sont donc guidées par un sentiment particulier. Il ne s'agit pas d'indignation⁶, selon la terminologie aristotélicienne, mais bien de colère. Or, dans la colère, remarque Aristote, « on vit sa vengeance en esprit : il se fait alors une

² *Thésée* (première représentation le 11 janvier 1675), Paris, C. Ballard, 1688. Air de Médée : acte II, scène 9.

³ *Idoménée* (première représentation le 12 janvier 1712), Paris, C. Ballard, 1712. Récit et air d'Electre : acte I, scène 6.

⁴ *Castor et Pollux* (première représentation le 24 octobre 1737), Paris, Prault fils, Veuve Boivin, Leclair, Duval, l'auteur, [1737]. Récit et air de Phébé : acte V, scène 1.

⁵ Nous n'adoptons pas ici une perspective diachronique. Pour notre étude, ces scènes peuvent être considérées comme formant un ensemble cohérent.

⁶ Selon Aristote, l'indignation doit se caractériser par « l'absence de tout intérêt personnel et [par] la seule considération du prochain », *Rhétorique*, II, 1386b-19.

représentation, qui cause du plaisir comme celle des songes⁷. ». La colère a donc ceci en commun avec l'art poétique qu'elle se nourrit du plaisir pris à une représentation⁸, ici, celle de la vengeance rêvée ou anticipée. De fait, les scènes exploitent cette dimension mimétique qui fonde la nature intrinsèquement poétique de l'invective : elles montrent l'extériorisation d'une passion, qui se déploie sans justification d'utilité, et la projection de la vengeance.

Le choix du monologue, dans les extraits étudiés, flatte encore cette disposition à la représentation : il n'y a pas d'autre destinataire que les passions personnifiées ; la parole est intransitive et dense. Mais aussi, entre ces passions personnifiées à qui s'adresse l'héroïne dans l'invective et l'héroïne elle-même, s'ouvre l'espace d'une scène. Voici Médée qui s'adresse à ses passions, dans un face-à-face souligné par le détachement du groupe nominal objet en tête de phrase : « Dépit mortel, transports jaloux, / Je m'abandonne à vous⁹. ». Sur cette scène se joue déjà la vengeance. Electre la fait ainsi apparaître dans une longue périphrase : « J'aurai du moins recours à *la seule espérance / qui soulage les cœurs malheureux et jaloux*¹⁰ ». Dans la tirade de Médée, l'usage du verbe « inventer » rend explicite le travail de création : « Inventons quelque peine affreuse et sans égale ». Ce qui se donne alors en spectacle, c'est avant tout le discours, le verbe : ces scènes projettent l'actualisation de la violence, mais la retardent tout en même temps¹¹. Elles créent un climat animé mais n'ont pas de fonction dynamique dans l'intrigue. Ce sont des scènes où l'on parle, et non des scènes d'action. Mais une distinction s'impose encore : ce qu'on entend alors n'est pas le *logos*, qui, selon Aristote, peut seul définir l'homme comme animal vraiment politique, mais la *phonê*, la voix, en-deçà de toute fonctionnalité¹².

Le spectacle de la colère nous entraîne donc dans un terrain instable qui n'appartient pas au *logos*. A la même époque, les airs de fureurs de l'opéra italien et de l'*opera seria* (*arie di furore* ou *arie di tempesta*) exploitent résolument les ressources de cette situation marginale. L'expression de la colère et du plaisir de la vengeance, loin de toute finalité rhétorique, est

⁷ *Rhétorique*, II, 1378b-8.

⁸ « Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes [...], comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations », *Poétique*, ch. 4.

⁹ L'orthographe des citations des livrets a été modernisée, mais nous avons respecté la ponctuation de l'époque.

¹⁰ Nous soulignons.

¹¹ On peut penser à Enée coupant court aux insultes d'Achille, au motif qu'elles retardent le combat : « ce n'est pas, j'en réponds, par un babil d'enfant que nous allons ainsi vider notre querelle au lieu de nous combattre », *Illiade*, XX, 207-287.

¹² « Sans doute les sons de la voix expriment-ils la douleur et le plaisir ; aussi la trouve-t-on chez les animaux en général : leur nature leur permet seulement de ressentir la douleur et le plaisir et de se les manifester entre eux. Mais la parole, elle, est faite pour exprimer l'utile et le nuisible et par suite aussi le juste et l'injuste » (*Politique*, I, 2, 11). Cette division se décline dans la *Rhétorique* ainsi que dans la *Poétique* : dans la *Rhétorique*, l'art de l'*actio* est de peu d'importance à l'égard du contenu (*Rhétorique*, III); la *Poétique* réserve, quant à elle, un statut ambigu à la voix et à la représentation réelle dans la constitution d'une tragédie : ces éléments sont la condition essentielle du genre, ils consacrent sa supériorité par rapport à l'épopée et, tout à la fois, ils ne sont que des moyens secondaires dans la transmission des effets (*Poétique*, ch. 3, 6, 26).

l'occasion de libérer une matière vocale autonome. Mais dans l'opéra français, on ne trouve pas ces *tempi* agités, ni ces vocalises exubérantes. Celui-ci semble s'en tenir à une définition « en creux » de la voix : il s'agit de montrer, dans le spectacle des invectives, l'altération et des défaillances du *logos*.

1.2. Une caution pour le chant ?

Les scènes d'invectives, dans la tragédie lyrique, ne sont donc pas prétexte à une virtuosité vocale ; c'est même selon un point de vue inverse qu'il faut envisager leur présence, comme moyen de faire oublier les éléments musicaux. Catherine Kintzler¹³ a montré clairement que le défi poétique du genre de l'opéra français de cette époque consiste à intégrer la musique dans une représentation dont le modèle est linguistique¹⁴. Cela passe, entre autres, par un travail sur le texte du livret, qui doit être préparé de telle sorte que la musique qu'il accueille apparaisse comme moyen d'expression plausible. L'invective est, à cet égard, un sujet de choix. Ce déchaînement de passions violentes trouve naturellement à se manifester dans des inflexions proches du chant. L'invective est mouvement (*in-vehere*) : mouvement de colère qui, au niveau de la fable, saisit les personnages pour se communiquer à l'expression. La Mesnardière, réfléchissant sur l'usage des stances au théâtre, dans sa *Poétique* de 1639, remarquait déjà « [...] les passions véhémentes parlent impétueusement, et elles peuvent bien sortir des proportions d'un langage égal et uni, puisqu'elles sortent des règles de la raison même¹⁵ »

Pierre Perrin, qui sera le premier à écrire, vingt ans plus tard, un théâtre expressément destiné à être mis en musique, poursuivra des préoccupations semblables : afin « que toutes les scènes [soient] si propres à chanter », il a choisi comme matière pour son livret des « expression[s] d'amour, de joye, de tristesse, de *jalousie* et de *désespoir*¹⁶ [...] ». Si l'invective s'impose de manière évidente (dans la *Pastorale* de Perrin puis dans les tragédies en musique de Quinault), c'est donc parce que le trouble de l'*ethos* qui l'anime est un trouble du *logos*, par là même, un moyen, pour la voix, *phonê*, de se faire entendre.

Cette présence négative de la voix, là où s'effondre le *logos*, est remarquable dans les scènes étudiées, à travers l'alternance entre récitatifs et passages plus lyriques. Dans les scènes de Médée et d'Electre, notamment, des phrases brusquement mélodieuses viennent bousculer les moments plus narratifs ou explicatifs. L'amplitude des intervalles implique alors

¹³ *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.

¹⁴ Dans la lignée de la pensée d'Aristote, la musique est considérée comme un moyen d'imitation très incertain.

¹⁵ Jules Pilet de La Mesnardière, *Poétique*, Paris, Chez Antoine de Sommaville, 1639, p. 400.

¹⁶ *Lettre à Monseigneur l'Archevêque de Turin*, reproduite dans Arthur Pougin, *Les Vrais Créateurs de l'opéra français*, Paris, Charavay, 1881, p. 62 (je souligne).

une participation plus notable de la voix qui semble signaler la défaite du discours rationnel et organisé.

Poétiquement, la présence de l'invective dans la tragédie lyrique est donc paradoxale. On la choisit pour ses potentialités vocales - en ce qu'elle peut rendre crédible le chant - mais elle n'est pas exploitée pour elle-même. A ce titre, elle joue un rôle de caution semblable, par exemple, à celui que jouent les scènes de plaintes. Mais, à la différence de ces dernières, qui favorisent la confusion entre voix chantée et gémissements, en une nappe sonore homogène, l'invective fait entendre la voix sur le mode de la rupture, dans des à-coups violents.

2. L'imitation musicale de l'invective

C'est donc parce qu'elle est considérée comme un état limite du *logos* que l'invective appelle naturellement le chant. Le chant, ainsi programmé dans un rapport étroit de motivation avec le texte, est donc chargé de donner forme à cet état « informe ». Figurer une perturbation, est-ce forcément la figer et la codifier ? Que reste-t-il d'un trouble rendu intelligible ? En fait, ce paradoxe de la mise en musique semble redoubler une question qui habite déjà l'invective : comment expliquer qu'une remise en cause des convenances s'inscrive dans les règles du langage articulé ? Quelle est la part du jeu dans l'invective ?

2.1. Figures de l'invective

En raison du principe de vraisemblance, au fondement de la production artistique des 17^e et 18^e siècles, il ne peut pas être question d'une reproduction réaliste de l'invective. Dans la tragédie lyrique, on ne trouve pas de vociférations qui cherchent à ressembler à des sons réels. Il s'agit d'un travail de re-création à partir de traits supposés livrer l'essence de l'état représenté et le rendre reconnaissable.

Y aurait-il des ingrédients du désordre pour la construction de cette invective artificielle ? En ce qui concerne les tonalités, que les compositeurs de l'époque, fidèles à la théorie antique de l'*ethos* des modes, jugent capables d'exprimer les passions, l'attente semble déçue : le ton de « Fa Majeur », que Charpentier¹⁷ définit comme « furieux et emporté », et dont Rameau, plus tard, dira qu'il « convient aux tempêtes, aux furies et autres sujets de cette espèce¹⁸ » n'est presque pas représenté. On ne repère qu'une incursion, dans l'air de Médée, avec la phrase : « Inventons quelque peine affreuse et sans égale ». Mais alors, le rythme retenu et la mélodie sinueuse dessinent autre chose que l'emportement : étirement pervers dans l'évocation de la vengeance, plaisir de retarder l'explosion ? Ce premier exemple

¹⁷ *Règles de composition par Monsieur Charpentier*, éd. Catherine Cessac, in Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, p. 437-460.

¹⁸ Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1726.

montre, d'emblée, que nous sommes loin d'un processus d'illustration systématique, bien plutôt dans un système de rapports et d'écarts.

Cette absence de coïncidence stricte s'observe à une autre échelle : la force motrice de l'invective est soulignée par le lexique : « transports¹⁹ », « éclatez²⁰ », « soulevons²¹ » ; mais, au-delà de ces termes, une cellule rythmique (valeurs courtes et égales serrées servant de tremplin à une valeur longue) parcourt la partition et se charge de relancer le mouvement de violence. Le trouble s'inscrit également dans une ligne mélodique qui stylise la désorganisation : grands intervalles, parcours rapide de la gamme (par exemple sur la phrase « Dépit mortel, transports jaloux, / Je m'abandonne à vous²². »), arpèges, sauts d'octaves. L'intensité, explicite au niveau lexical - par exemple dans les groupes adjectivaux « affreuse et sans égal²³ », « les plus funestes²⁴ » - est traduite, déplacée dans les courbes ascendantes de la mélodie. La musique ne mime donc pas la puissance audible du cri sans se contenter, non plus, d'une illustration mot à mot. Catherine Kintzler analyse comment l'effet musical passe par le détour d'une expression linguistique²⁵ : c'est souvent une expression figurée de la situation qui sert implicitement d'intermédiaire et fonde l'écriture musicale. Dans le cas des invectives, c'est peut-être sur le trope « hausser le ton » que s'articulent les dessins de la mélodie. On voit ainsi que le texte avec lequel joue la musique n'est pas que le texte écrit.

C'est dans cet espace entre les mots et les sons que peuvent notamment se faire sentir le désordre et la force de rupture de l'invective. Dans la phrase refrain d'*Electre*, la ligne mélodique change brusquement d'orientation sur un même mot répété : élan de la quarte ascendante sur la première occurrence du mot « fureur », puis, après un nouveau départ plus haut encore, la mélodie replonge en une quinte descendante. Le dérèglement de la parole semble un instant être mis à nu dans l'air de *Médée*, qui exploite un flottement entre la musique, qui évoque l'amour déçu, et le texte qui fait entendre une injonction violente : « Que le barbare amour, que j'avais cru si doux / Se change dans mon cœur en furie infernale. ». Une même distorsion s'entend dans l'air d'*Electre*, quand surgissent, au sein de l'expression mélancolique du regret, les gammes incisives qui ouvrent l'air .

Ce que nous montrent ces airs, c'est donc qu'on peut figurer le désordre et la violence sans souscrire à l'imitation réaliste et sans non plus les figer dans un code. Les scènes

¹⁹ Médée.

²⁰ Electre.

²¹ Phébé.

²² Médée.

²³ Médée.

²⁴ Médée.

²⁵ Catherine Kintzler, *op. cit.*, p. 377.

analysées n'érigent pas les ruptures de l'invective en motifs pleins, mais exploitent les discordances et les tensions. La mise en musique est fidèle, en cela, à la double nature de l'invective, capable tout à la fois de rompre et de transmettre. De même que, dans les théories de la tragédie parlée, les limites rationnelles imposées à la déstructuration du langage visent à garantir l'énergie des passions²⁶, il nous semble que l'invective chantée s'aiguise en se stylisant.

2.2. L'interprète : entre maîtrise et abandon

L'interprète a donc à sa disposition des figures musicales et littéraires. Cela le dispense-t-il de s'engager dans la passion représentée ? La question est symétriquement inverse à celle que pose l'invective : l'invective, comme l'injure, n'est-elle pas ce qui force à adhérer à l'*ethos* troublé par la colère²⁷ ? N'est-elle pas, précisément, ce qui interdit tout jeu entre la passion ressentie et sa manifestation ? Chanter l'invective au théâtre : voilà donc qui se trouve pris doublement dans cette tension entre contrôle et dépossession de soi.

On remarque que cette question est thématifiée dans les airs de Médée et d'Electre : les héroïnes apostrophent crânement leur colère en ces termes : « je m'abandonne à vous ». La valeur du verbe *abandonner*, au sémantisme passif très fort, employé à la première personne, est problématique : s'agit-il d'un constat - mais alors, qui dit « je » - ? Ou d'un but non encore atteint ? L'héroïne décide de céder. Le présent du verbe est peut-être celui de ce moment ambigu qui fait basculer l'héroïne. Le résultat de cet arrachement à soi se ferait alors entendre dans le troisième retour du refrain, comme si le trouble s'était désormais tout à fait emparé du discours, au point de ne plus permettre qu'une répétition figée.

Comment jouer un abandon décidé ? Cette description d'une scène d'invective à l'opéra, vers 1694, ne résout pas l'ambiguïté entre engagement et simulation :

Voyez cette autre mégère comme elle se tourmente pour se venger. Quelle colère furieuse qui la fait crier à pleine tête en chantant désordonnément par les tons aigus et perçants [...] Quelles tempêtes l'agitent, de sorte qu'on dirait qu'elle va rendre l'âme par l'excès de ses emportements qui font trembler tout le théâtre et jettent l'alarme dans tous les cœurs des assistants²⁸.

Ce témoignage d'un adversaire anonyme, en pleine querelle sur la moralité de l'opéra, rappelle que ce sont autant les passions réelles que les passions fausses qui sont mises en cause dans le débat. Le caractère artificiel des passions de théâtre ne les rend pas moins dangereuses pour autant, bien au contraire. Pour les moralistes augustiniens, les passions qui apparaissent ainsi dégagées de leurs conséquences réelles sont encore plus nuisibles, car elles

²⁶ Nous renvoyons à l'article de John D. Lyons, « Le démon de l'inquiétude : la passion dans la théorie de la tragédie » in XVIIe siècle, 1994, n°185, p. 788-798.

²⁷ Hélène Merlin-Kajman, *La langue est-elle fasciste ?*, Paris, Le Seuil, 2003, p. 217.

²⁸ *Description de la Vie et Mœurs, de l'Exercice et l'Etat des Filles de l'Opéra*, présenté et annoté par Jérôme de La Gorce, Cicero Editeurs, 1993, p. 82.

attirent par leur caractère inoffensif. Ainsi, le public s'accoutume à s'y livrer, et l'interprète, croyant jouer, se voit bientôt gagné par elles²⁹. De ce point de vue, quand bien même l'interprète simulerait l'invective, la puissance perturbatrice de la colère serait susceptible de le rattraper.

Quel conseil donner, à l'inverse, à l'interprète désireux de donner à son jeu la dynamique que réclame l'invective ? Dans son traité de chant de 1668³⁰, Bacilly fait l'éloge de « certaine qualité qui donne l'ame au chant, et qui est appelée mouvement parce qu'elle émeut ». Mais il n'est pas question de se laisser gagner par la force d'une émotion : Bacilly précise bien que « cette manière d'expression », « t[ient] du théâtre » et de la « fein[te] ».

Cette « feinte » dont on pense qu'elle est si dangereuse, ou si efficace semble ainsi constituer paradoxalement une voie d'accès à l'émotion réelle. Ainsi, dans les invectives chantées, pour « entrer dans la passion », il faut sans doute commencer par suivre scrupuleusement les indications de Bacilly : faire « gronder » la consonne « M³¹ » dans le mot *malheureux*, « prononcer avec poids » « l'r de *mortel*³² », faire un « port de voix plein » sur le mot *haine* placé en fin d'air³³.

Mais peut-être aussi que cette tension entre feinte et adhésion est à mettre en rapport avec les exigences techniques du chant dans leur singularité en France aux 17^e et 18^e siècles. Il faut pour cela poser l'équation voix / affections de l'âme / diaphragme. Physiologiquement, le diaphragme est le muscle le plus exposé aux troubles de la passion comme le note, en 1636, Marin Mersenne, qui opère le rapprochement à la faveur de l'étymologie : « frénésie » vient de *phrenei*, « membrane », nom d'abord réservé au diaphragme³⁴. Du même coup, Mersenne observe, par défaut, son rôle dans la phonation : si la voix des frénétiques est troublée, c'est parce que le trouble qui affecte leur cerveau se communique au diaphragme, en raison d'une similitude physiologique ; un diaphragme exempt de trouble est donc ce qui doit assurer une émission normale de la voix. Aujourd'hui, conformément à ces intuitions approximatives, la technique du chant lyrique consiste précisément en une maîtrise du diaphragme appelée appui³⁵. Mais cette technique, vraisemblablement transmise par les italiens, n'est pas connue aux 17^e et 18^e siècles en

²⁹ Voir l'article de Tony Gheeraert, " La Catharsis impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustinien. ", *Etudes Epistémè*, n°1, 2002.

³⁰ Bénigne de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, Ballard, 1688, p. 200.

³¹ *ibid.*, p. 300.

³² *ibid.*, p. 292.

³³ *ibid.*, p. 143.

³⁴ Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, Cramoisy, 1636 ; réimpr. Paris, CNRS, 1965, 1986, Livre premier, proposition 2, p. 4.

³⁵ Le maintien du diaphragme en position basse (inspiration) crée la pression nécessaire à l'émission concentrée du son chanté. De plus, cette position va de pair avec la position basse du larynx qui seule permet de « basculer » dans le registre aigu. Ce n'est pas seulement que le geste vocal ne s'accommode pas de tout relâchement imprévu du diaphragme, c'est qu'il est un *rempart contre* son relâchement.

France. La voix chantée est alors plus proche de la voix parlée que de l'utilisation « instrumentale » que nous en connaissons. Pour grossir le trait, on pourrait dire que la technique baroque française reste plus proche des perturbations passionnelles susceptibles d'affecter la voix, que ne l'est le geste exacerbé du *bel canto* qui s'est imposé par la suite³⁶. Il ne s'agit pas de dire que les acteurs-chanteurs jouaient sous l'emprise des passions inscrites dans la fiction, mais qu'il y avait un choix, ou un risque. Jouer l'invective, dans la tragédie lyrique, c'est donc servir un système de signes qui n'est pas incompatible avec le fait de s'exposer au trouble de la frénésie. Est-on forcé d'éprouver ? Ou forcé de garder ses distances ? L'invective pose une question liée à l'essence même du théâtre et la réponse qu'y apporte la tragédie lyrique est significative d'une esthétique propre à cette période.

3. Voix, langage, violence : perspectives esthétiques

De quel goût pour la voix témoignent alors ces invectives chantées où la colère cautionne et exhibe la voix, où la stylisation de la fureur n'interdit pas l'implication du chanteur ? Ces scènes d'invectives nous aident à penser une esthétique³⁷ de la voix qui est loin de l'image lisse ou conventionnellement transgressive qu'on se fait parfois de l'opéra français de l'âge dit « classique ».

3.1. Le chant dans le langage : rencontre et conflit

Du paradoxe de l'invective, celui d'une violence mise en forme, nous ne sommes donc pas sortis. L'invective chantée ne se libère pas du langage, mais le pousse dans ses retranchements. Dans cette opération, la voix, comme matière sonore, ne se fait pas oublier – en d'autres termes, le signifiant ne se résorbe pas dans le signifié. Ecriture musicale et prosodie conjuguent au contraire leurs effets et font entendre une voix tour à tour stridente, rauque, étouffée avec laquelle lutte l'ordre des mots. On peut noter la multiplication des consonnes sur des rythmes serrés, comme dans la phrase d'attaque de l'air de Médée, qui présente une série d'occlusives et de [R] roulés dans un enchaînement de quatre syllabes fermées : « Dépit mortel, transports jaloux... » ; ou le vers de Phébé : « J'armerai sa colère il brisera ses fers », dans lequel l'irruption du [k], dont l'émission est plus profonde, complique l'élocution.

³⁶ Ces considérations techniques ne résolvent pas le problème de l'engagement théâtral, mais elles l'éclairent. On peut mentionner, pour exemple, le commentaire de la chanteuse Karita Mattila justifiant le trouble dans lequel elle se trouvait après une représentation par l'impossibilité technique de se laisser aller à l'émotion pendant qu'elle chantait. (Discours prononcé à l'occasion d'une représentation de *Jenufa*, de Leos Janacek, Paris, Théâtre du Châtelet, 18 mai 2003)

³⁷ Par « esthétique », nous entendons « goût », « plaisir d'écoute ».

La recherche d'une épaisseur sonore des mots est également remarquable dans l'utilisation des voyelles fermées : celles-ci sont l'occasion d'étirer le son ou de solliciter le registre tendu de la voix – ainsi, dans l'air d'Electre, l'agrément qui étire le [i] du verbe « ressentir » ; ou, plus notable encore, le rythme pointé sur la diérèse dans le mot « violence », appuyant une montée ton par ton dans le haut de la tessiture.

L'articulation semble assumer un rôle d'entrave, et non d'aide. Ce n'est pas le confort, ni la fluidité qui sont recherchés, comme en témoigne, dans l'air de Phébé, la tension réclamée par les attaques dans l'aigu sur la question rhétorique « Jupiter peut-il voir son fils en esclavage [...] ». A la fin de l'air, les contrastes s'accroissent, défiant toute homogénéité de la voix : au médium peu sonore succède la dernière vocalise descendante dans l'inconfort de la voyelle la plus ouverte [a].

Ces effets sonores de détail sont soulignés par le système des répétitions que la musique impose à l'échelle des mots ou des propositions. Dans l'air de Phébé, le système tourne rapidement à vide : chaque reprise est d'abord assortie d'un élément qui lui donne sa cohérence syntaxique : « Soulevons / soulevons tous les dieux pour un dieu que je perds » ; « Jupiter peut-il voir son fils en esclavage / Jupiter peut-il voir son fils en esclavage sans venger cet outrage ? » Mais la mécanique finit par se figer dans une répétition exaspérée. Ainsi soustraits à leur fonction de signification, les mots gagnent en matière sonore, sans jamais, néanmoins, se réduire à n'être qu'un support de la virtuosité. Là est la grande différence avec les *arie di furore* évoqués plus haut, dont regorgent la musique vocale italienne et l'*opera seria*³⁸, où la violence s'exprime avec des moyens vocaux exacerbés. La voix, traitée comme un instrument, tend vers des hurlements désarticulés – vocalises frénétiques, suraigus pyrotechniques - et semble l'emporter sur le langage. Les invectives de la tragédie lyrique contraignent, au contraire, la violence à rester dans les bornes du langage – façon de la tenir en respect, peut-être - mais aussi de montrer un langage travaillé par le désordre de la voix. Cette voix, saisie en conflit dans le langage, nous semble constituer une des spécificités du goût français à une époque qu'il convient alors mieux d'appeler « classico-baroque³⁹ », que « classique⁴⁰ ».

³⁸ On peut évoquer, parmi tant d'autres : les airs de Vagans dans *Juditha Triumphans* de Vivaldi ; l'air de Sextus « Svegliatevi... » dans *Giulio Cesare* de Haendel ; l'air d'une autre Electre, celle de Mozart dans *Idoménée* ; et bien-sûr, les airs de la Reine de la Nuit, dans *La Flûte Enchantée* de Mozart.

³⁹ Terme proposé par Hélène Merlin-Kajman, « Un siècle classico-baroque ? », XVIIe siècle et modernité, *XVIIe siècle*, n° 223, avril 2004.

⁴⁰ On n'est pas loin de ce que Barthes désigne sous le nom de « géno-chant » ou de « grain de la voix » : « friction même de la musique et d'autre chose, qui est la langue (et pas du tout le message) » (« Le grain de la voix », in *L'Obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Paris, Le Seuil, coll. Points Essais, p. 241). Cela soulève une question qui excéderait notre propos sur l'invective : pourquoi Barthes, et avec lui toute la modernité, refuse-t-il ceci aux « Classiques » ?

3.2. Rousseau : la voix sans violence

C'est aussi une association entre voix et langage que Rousseau célèbre quand il prend parti pour l'opéra italien contre l'opéra français, dans sa *Lettre sur la musique française* : « Si l'on me demandait lequel de tous les peuples doit avoir une meilleure musique, je dirais que c'est celui dont la langue y est le plus propre⁴¹ ». Mais pour que cette rencontre ait lieu, il faut précisément que la « langue » soit dégagée de toute violence articulatoire, celle-là même qui anime les invectives de la tragédie lyrique. Selon Rousseau, les sons sourds et articulatoires, qui nous ont éloigné de la voix mélodieuse des origines ont achevé leur travail de sape dans la langue et la musique française. L'une et l'autre sont désormais inaptes à se rejoindre. Cet idéal d'union première, brisé dans la langue et la musique française, cache en fait un mouvement de séparation : en inventant cette origine, Rousseau invente la « voix », en tant que moyen essentiellement humain d'expression des émotions ; et, du même coup, donne à la mise en forme par le langage et à l'articulation un rôle second. Ceux-ci sont à la fois facteur de progrès et de corruption.

Rappelons en quel termes célèbres Rousseau raconte l'origine de la musique, dans *l'Essai sur l'origine des langues*, qui développe les thèses de la *Lettre sur la musique française* :

Avec les premières voix [le mot est ici employé comme terme générique] se formèrent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictait les uns ou les autres. La colère arrache des cris menaçants que la langue et le palais articulent : mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glotte qui la modifie et cette voix devient un son. Seulement les accents en sont plus fréquents ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës, selon le sentiment qui s'y joint. [...] Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premières chansons [...] tout cela n'était que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux temps où les seuls besoins pressants [...] étaient ceux que le cœur faisait naître⁴².

Le système de valeurs qu'il instaure fait apparaître deux séries contraires : d'une part « colère », « cris », « articulation », « langue », « palais », « consonnes » ; d'autre part, « tendresse », « douceur », « glotte », « chansons », « cœur ». Il n'y pas d'invective dans la langue-musique des origines chez Rousseau ; ou plutôt, le cri qui se fait entendre, dans son origine fantasmée, est déjà porteur de la décomposition à venir. De l'invective jamais ne naîtra de musique.

⁴¹ *Lettre sur la musique française*, introduction, notes, bibliographie et chronologie par Catherine Kintzler, Paris, Flammarion, 1993 [première éd. 1753], p. 149.

⁴² *Essai sur l'origine des langues*, introduction, notes, bibliographie et chronologie par Catherine Kintzler, Paris, Flammarion, 1993, ch. XII.

En un sens, Rousseau, dans son combat contre l'opéra français, fait preuve de perspicacité : il y entend une « langue sourde », une « musique criarde⁴³ » qui évoquent sans détour les scènes de fureur étudiées. Ce qu'il ignore, c'est la richesse de ces frictions, c'est ce que le chant gagne dans cette précipitation de la voix dans le *logos*, et ce que la langue malmenée y dévoile. En décidant de refuser à l'articulation la possibilité de faire naître la musique, il a faussé notre écoute : la voix du cœur, des origines qu'il incite à rechercher n'est pas dans la musique française de l'époque ; mais il y a cette autre voix - âpre, sensuelle, inquiétante - que les invectives nous font entendre.

*

Evidence ou paradoxe ? la question de départ sur les rapports entre chant et invective demeure ouverte : l'invective a bien une affinité avec le chant, mais avec le chant comme perturbation du *logos* ; les moyens musicaux dessinent et rehaussent la violence d'un discours, mais sans faire oublier le chant. Codifiée, ou plutôt stylisée, l'invective chantée l'est peut-être, mais à coup de dissonances, de rapports tendus, et non dans des signes pleins dont pourrait disposer l'interprète dans une pure extériorité. Enfin, les invectives chantées peuvent faire entendre un état de la voix et de la langue française, une combinaison faite de heurts et de limitations réciproques, que Rousseau a sans doute contribué à rendre inaudible en nous mettant à la recherche d'une voix du cœur prétendument universelle. Ces scènes ne sont donc pas seulement des saillies baroques, ni les points de passage obligés d'un genre bien rôdé. L'invective, comme voix en péril, et voix de la colère, qui trouve dans le langage un allié qui l'anime, est ainsi un miroir tendu à la question esthétique du chant classico-baroque.

Sarah Nancy

Université Paris III-Sorbonne Nouvelle.

43 *Lettre sur la musique française*, introduction, notes, bibliographie et chronologie par Catherine Kintzler, Paris, Flammarion, 1993 [première éd. 1753]. p. 144. Notons qu'en 1752, année de rédaction de la Lettre sur la musique française, *Thésée* et *Castor et Pollux* sont repris à l'Opéra.