



HAL
open science

Les Voix d'Idoménée, de la tragédie parlée à la tragédie en musique

Sarah Nancy

► **To cite this version:**

Sarah Nancy. Les Voix d'Idoménée, de la tragédie parlée à la tragédie en musique. Théâtre et opéra (travaux issus des Rencontres Sainte-Cécile 2005 à l'Université de Provence), publiés sur Litemu, le site du Centre de Recherche de Littérature Comparée de l'Université de Provence, 2005. hal-03381186

HAL Id: hal-03381186

<https://hal.science/hal-03381186>

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.

Les Voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique

Cet article se propose d'interroger les rapports entre opéra et théâtre parlé à travers la question de la voix. Dans quelle mesure la différence formelle et technique immédiatement perceptible entre une voix d'opéra et une voix de théâtre suppose-t-elle une différence de représentation de la voix au niveau de la fiction, voire une différence de conception de la voix ? Avec le chant, l'opéra ne propose-t-il qu'une réalisation spécifique de la voix de théâtre ou, du fait même qu'il propose à l'écoute une voix chantée, l'opéra raconte-t-il autre chose sur la voix, c'est-à-dire sur la fonction et les risques de l'actualisation vocale du langage, sur ce qui, dans la voix n'appartient pas au langage, et sur le rapport que la voix entretient avec l'intériorité du locuteur ?

L'adaptation de la tragédie parlée *Idoménée* de Crébillon (1705)¹ pour la scène lyrique par Antoine Danchet, fidèle collaborateur d'André Campra, en 1712² permet l'observation particulière des changements qui accompagnent le passage de la scène parlée à la scène chantée. De l'intrigue au style en passant par la construction des personnages, ces changements affectent la représentation de la voix : les personnages de Crébillon n'expriment pas les mêmes émotions que ceux de Danchet, ils ne parlent pas ni ne se taisent pour les mêmes raisons – en bref, la voix n'est pas scénarisée de la même manière, elle n'a pas la même valeur dans la fiction et on peut penser que cela a un rapport avec le fait qu'avec la tragédie en musique, l'écoute n'est plus seulement orientée vers le texte mais aussi vers la matière vocale esthétisée.

Il serait inexact de considérer que les conceptions de la voix qui se font jour dans ces différents scénarios sont celles des dramaturges. Les voix de théâtre et d'opéra ont en commun d'être des voix doublement représentées, donc dotées d'une épaisseur complexe : attribuées à un personnage fictif, et incarnées par l'acteur ou le chanteur, elles actualisent un texte écrit par le dramaturge ou le librettiste. Ce que reçoit le spectateur / auditeur se construit donc à travers ces différents niveaux. Et quand bien même l'écriture d'un livret est fortement

¹ *Idoménée* est la première tragédie de Claude-Prospér Jolyot de Crébillon. Elle est représentée le 29 décembre 1705 à la Comédie-Française. Nous avons travaillé sur l'édition de François Le Breton, Paris, 1706.

² L'*Idoménée* d'Antoine Danchet et André Campra est représentée le 12 janvier 1712 à l'Académie Royale de Musique. Cette première version de 1712 est donnée par le livret et la partition. C'est cette dernière que nous avons consultée (BN V² 225).

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

dépendante de contraintes techniques³ (il faut ménager des situations propres à être chantées, simplifier le texte pour qu'il soit intelligible malgré la mise en musique...), on ne saurait réduire la représentation de la voix dans la tragédie en musique au résultat conscient de l'application de ces contraintes.

S'interroger sur la corrélation entre la forme chantée et la conception de la voix à partir de la tragédie en musique est un peu particulier parce que c'est le moment où, formellement, la voix chantée se rapproche le plus de la voix parlée de théâtre. De nombreux travaux ont mis en valeur la spécificité de cette période et de ce genre musical où le chant apparaît comme le prolongement de la déclamation théâtrale⁴. Il nous semble que cette proximité donne précisément l'occasion d'observer dans le détail les enjeux de la décision récente qui, sur le modèle des Italiens, mais dans une optique résolument française consiste à faire chanter une pièce de théâtre dans son intégralité. L'*Idoménée* de Danchet et Campra se prête donc de manière privilégiée à une comparaison avec le théâtre parlé, et cela de manière d'autant plus intéressante qu'il est représentatif de la maturité du genre de la tragédie en musique. En effet, au début du XVIII^e siècle, en dépit de l'influence toujours prégnante du modèle inaugural mis en place par Quinault et Lully, le genre a gagné en autonomie. Enfin, la comparaison avec le théâtre parlé s'enrichit de la perspective offerte par la seconde version de la tragédie en musique. Les remaniements opérés par Danchet et Campra pour la reprise de 1731⁵ donnent en effet de précieuses indications sur ce qui, presque vingt années plus tard, est encore jugé ou non apte à plaire au spectateur/auditeur. Ainsi, l'étude de la voix dans ces différentes versions d'*Idoménée* permet de situer la différence générique entre théâtre et opéra au sein d'une évolution chronologique. Notre hypothèse est qu'en franchissant le cap d'un théâtre intégralement chanté, même avec toutes les précautions que l'on connaît, la tragédie en musique française est prise dans un mouvement d'évolution de la conception du plaisir d'écoute. Pour qu'on puisse avoir l'idée de faire éprouver du plaisir avec une voix chantée sur

³ Danchet connaît bien les spécificités de l'écriture d'un livret ; il a en effet écrit quelques pièces pour le théâtre parlé, mais il s'est surtout illustré dans le genre lyrique, essentiellement en collaboration avec Campra : *Hésione* (1700), *Tancrède* (1702), *Télémaque*, *Fragments des Modernes* (1704), *Alcine* (1705), *Idoménée* (1712), *Téléphe* (1713), *Camille, reine des Volsques* (1717), *Achille et Déidamie* (1735).

⁴ Citons : Eugène Green, « Le "lieu" de la déclamation en France au XVIII^e siècle », in *La voix au XVII^e siècle*, Littératures classiques n°12, janvier 1990, pp. 275-291 ; Michel Verschaeve, *Le Traité de chant et de mise en scène baroque*, Bourg la Reine, Zurfluh, 1997 ; Laurenti, Jean-Noël, « La notion d'écart à travers la déclamation et le chant français des XVII^e siècle et XVIII^e siècles », in *Parler, dire, chanter, trois actes pour un même projet*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, pp. 35-47.

⁵ La version de 1731 est donnée par le livret et la partition, ainsi que par le *Théâtre* en quatre volumes de 1751. Sauf précision, nos analyses porteront sur la version de 1731 donnée par la partition (copie de l'édition Ballard réalisée par Les Arts Florissants).

Sarah Nancy

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

scène, même étroitement dépendante de la voix déclamée du théâtre parlé, c'est bien que quelque chose a changé dans la conception de la voix, et peut-être aussi dans la conception de la représentation.

En passant sur la scène lyrique, les voix d'*Idoménée* connaissent donc de profonds changements. Ces changements peuvent être dus à la réorganisation du personnel théâtral : minimisation du rôle des confidents qui entraîne la réduction des discours moralisateurs tandis qu'apparaissent les voix merveilleuses des dieux et des personnages allégoriques, ainsi que les voix des personnages de divertissement, dont seule semble importer la teneur musicale. Ils peuvent aussi être la conséquence des possibilités formelles propres à la parole en musique : chœurs, duos... auprès desquels les voix singulières acquièrent une importance nouvelle. Ils peuvent enfin venir du privilège donné à certaines occasions de parole plutôt qu'à d'autres dans la fiction. Trois de ces changements ont spécifiquement retenu notre attention : l'abandon, par Danchet, de la scène de l'oracle, qui, au cœur de la tragédie de Crébillon faisait surgir un univers sonore très marqué ; l'introduction d'une nouvelle voix féminine, avec le personnage d'Électre ; enfin, l'introduction d'une scène de reconnaissance entre le père et le fils. Chacun de ces changements très immédiatement observable nous a semblé indiquer une direction de recherche qui éclaire la corrélation entre le choix formel de l'esthétisation musicale de la voix et le système de valeurs dont elle dépend. C'est ainsi que nous nous intéresserons d'abord à la façon dont est traité le motif fondamental du vœu « irrévocable » ; pour étudier ensuite quels sont les changements entraînés par l'importance nouvelle accordée à la voix des femmes amoureuses ; et enfin, analyser les enjeux de la mise en scène d'une voix de la nature quant aux modalités d'écoute du spectateur / auditeur.

Un vœu « irrévocable »

Le roi de Crète Idoménée apparaît dans de nombreux textes anciens et sa légende fait l'objet de variantes⁶. En s'inspirant de la version qu'en donne Fénelon dans ses *Aventures de Télémaque*, Crébillon puis Danchet font le choix d'un motif prédisposé au mode de

⁶ La plupart des versions s'accordent sur sa participation en héros à la guerre de Troie. Mais les circonstances de son retour sont très différentes selon les variantes : selon Homère, son retour fut parmi les plus heureux, mais selon une autre tradition, il trouve son trône usurpé en son absence par un traître, qui a assassiné sa femme et sa fille. D'autres versions racontent enfin l'épisode du vœu qui est retenu par Fénelon, Crébillon, Danchet, Le Mierre (*Idoménée*, 1764) et Varesco, librettiste de l'*Idomeneo* de Mozart (1781).

Sur la légende d'Idoménée, voir Pierre Grimal *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1960, article « Idoménée ». Sur les différentes versions de l'épisode du vœu, voir Cuthbert Girdlestone, « Idoménée... Idomeneo, transformations d'un thème 1699-1781 », in *Recherches sur la musique française*, 13, 1973, pp. 102-121.

Sarah Nancy

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

représentation théâtral, celui du vœu « irrévocable » au sens propre, qui interroge la performativité de la parole, thématissant ainsi la voix et l'écoute. L'épisode autour duquel se fonde l'intrigue se situe lors du retour d'Idoménée de la guerre de Troie. Pris dans une affreuse tempête, il fait le vœu, pour échapper à la mort et sauver son équipage, de sacrifier à Neptune la première personne qu'il rencontrera sur le rivage ; ce sera son propre fils, Idamante. Les différentes tentatives d'Idoménée pour échapper à sa promesse seront vaines. C'est donc l'histoire d'une parole impossible à avaler que mettent en scène les deux tragédies. On y voit à la fois la fragilité de ce qui a été prononcé à haute voix – parole dépendante de circonstances extrêmes, noyée dans le fracas de la tempête, masquée ensuite par le silence du roi à son entourage –, ainsi que sa redoutable efficacité. Car les dieux, qui n'ont pas oublié ce qu'ils ont entendu accablent le peuple de Crète de divers fléaux, jusqu'à obtenir satisfaction. Fénelon, chez qui l'histoire d'Idoménée est rapportée dans un récit fait par Nausicrate, lui-même narrateur au second degré⁷ ménage pourtant la force impressive de la prononciation du vœu fatal en le faisant apparaître au discours direct. Crébillon et Danchet procèdent selon une stratégie exactement inverse : alors même qu'Idoménée, désormais personnage théâtral, est doté d'une parole directe, les deux dramaturges occultent la prononciation initiale du vœu. Le vœu n'est plus donné à entendre dans son immédiateté brutale, mais dans l'empreinte qu'il a laissée, au travers de ses échos obsédants qui mènent jusqu'à son exécution. Chez Crébillon, c'est Idamante qui exécute sous les yeux de son père ce que celui-ci n'a pas le courage d'accomplir : comprenant que le salut de son peuple dépend de son sacrifice, il se donne la mort tandis que « l'irrévocable loi » résonne une dernière fois dans ses paroles⁸. L'Idoménée de Danchet, quant à lui, immole lui-même son fils qu'il prend, sous l'effet d'une fureur momentanée, pour un animal de sacrifice offert à Neptune. Sur les deux scènes, le serment passé sous silence pèse donc de tout son poids sur les paroles et les gestes des personnages tandis que le dénouement met en acte la parole dite “en l'air” pendant la tempête.

⁷ Nausicrate apparaît lui-même dans le récit de Télémaque à Calypso. Il raconte : « Idoménée, levant les mains et les yeux vers le ciel invoquait Neptune : ‘Ô puissant dieu, s'écriait-il, toi qui tiens l'empire des ondes, daigne écouter un malheureux ! Si tu me fais revoir l'île de Crète malgré la fureur des vents, je t'immolerai la première tête qui se présentera à mes yeux.’ », *Les aventures de Télémaque*, livre V, Paris, folio classique, 1968, p. 99.

⁸ Danchet, V, 5 :

Idoménée

Qu'avez-vous fait, mon fils ?

Idamante

Mon devoir et le vôtre.

Telle en était, seigneur, l'irrévocable loi ; [...]

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

Cependant, les tensions entre la voix du serment et ses résonances ne sont pas traitées de la même façon au théâtre lyrique et au théâtre parlé. Chez Crébillon, le vœu est rejeté dans le hors temps de la tragédie, qui commence six mois après le retour d'*Idoménée*. Sa force reste pourtant inentamée, comme l'indiquent d'emblée les premières scènes : on y entend *Idoménée* avouer à son confident *Sophronyme* sa responsabilité dans la colère des dieux manifestée à cet instant par une tempête qui prolonge et répète la tempête inaugurale⁹. Son récit est compliqué et réticent : phrases inachevées, dénégations, désaveu y retardent la citation de la promesse au discours direct et donnent un avant-goût de son obsession de la révélation dont témoignent, tout au long de la pièce, les désignations de sa parole par lui-même et par les autres personnages¹⁰. En bon héros tragique cependant, il augmente résolument ce risque de révélation en prenant la décision d'interroger l'oracle pour trouver une solution aux malheurs qui accablent son peuple. Son inquiétude est croissante : en I, 2, *Idoménée* essaie de se persuader que, quelle que soit la réponse des dieux, il saura « forcer Egésippe [l'intercesseur] à se taire » ; mais en I, 3, il exprime déjà le souhait que le ciel « ne s'explique[...] jamais » ; et c'est finalement contre son gré qu'il entendra le verdict¹¹. Cette scène, où Egésippe raconte

⁹ Crébillon, I, 1 : *Idoménée* : « Quel tremblement ! ô Ciel ! & quelle affreuse nuit ? »

I, 2 :

Sophronyme

Ah seigneur ! de quel bruit ont retenty ces lieux ? [...]

Idoménée

[...] Depuis six mois entiers une fureur commune
Agite tour à tour Jupiter & Neptune,
La foudre est l'astre seul qui nous luit dans les airs :
Neptune va bientôt nous couvrir de ses mers.

¹⁰ Désignation de la parole (ou non parole, ou manifestation infralangagière) d'*Idoménée* par les autres personnages : I, 2 *Sophronyme* : « quelle horrible promesse ! » ; I, 4 *Idamante* : « Que ce silence affreux me trouble [...] » ; II, 6 *Idamante* :

De tout ce que j'entends [= décision d'*Idoménée* de céder sa couronne] que ma frayeur redouble !
[...] Parlez, ne craignez point d'augmenter mes allarmes.
C'est trop se taire. Ah Ciel ! je vois couler vos larmes,
Vous me cachez en vain ces pleurs que j'ay surpris.

(je souligne)

Désignation de la parole d'*Idoménée* par lui-même : I, 2, à *Sophronyme* : « Cet aveu te surprend [...] » [aveu d'être l'auteur d'un « crime »] ; I, 2 (dans le récit de la promesse) : « [...] je promis.../Non, je ne promis rien [...] » ; « S'il [Neptune] [...] n'en eût inspiré le barbare dessein./ Non je n'aurois jamais promis du sang humain. » ; « À ce récit fatal tu devines le reste ; » ; « Je t'ay tout découvert [...] » ; III, 4 : « promesse redoutable./ [...] vœu coupable. » ; III, 7, à *Sophronyme* : « [...] & qui d'eux [les dieux] ou de moy./ Négligent sa promesse a donc manqué de foy ? » ; III, 5, à *Idamante* : « Ne renouvelons plus un discours qui me tuë. »

(je souligne)

¹¹ II, 4 :

Egésippe

Sarah Nancy

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

l'interrogation de l'oracle par le prêtre est sans conteste la plus riche en suggestions sonores. D'emblée, la réticence d'*Idoménée* a pour effet de souligner la violence de ce récit qui rejoue le serment initial. Egésippe, mentionnant d'abord sa propre intervention lorsqu'il « interroge » le prêtre, décrit ensuite dans le détail le bruit de la réponse de l'oracle qu'il commente par ses propres impressions d'auditeur. La voix de l'oracle, s'extirpant alors du récit, est retranscrite directement avec la citation du discours du prêtre, pour franchir un ultime degré de réalité sonore lorsque *Idoménée* en répète le premier vers¹². Cette reformulation assourdissante de la promesse manque pourtant singulièrement de clarté : le « sang d'*Idoménée* » que réclament les dieux peut aussi bien renvoyer au père qu'au fils. C'est sous le signe de cette ambiguïté,

[...] Pouray-je sans frémir, nommer...

Idoménée

Je t'en dispense,
Couvre plutôt ce nom d'un éternel silence.
De ton secret fatal, je suis peu curieux,
Et sur ce point, enfin, j'en sçay plus que les Dieux.

Sophonyme

Ecoutez cependant.

Idoménée

Que veux-tu que j'écoute [...]

¹² II, 4 :

Egésippe

[...] j'interroge en tremblant le Dieu sur nos misères.
Le prêtre destiné pour les secrets mystères ;
Se traîne prosterné, près d'un antre profond,
Ouvre... avec mille cris le gouffre luy répond :
D'affreux gémissemens & des voix lamentables,
Formoient à longs sanglots, des accens pitoyables.
Mais qui venoient à moy, comme des sons perdus,
Dont résonnoit le Temple en échos mal rendus.
Je prêtois cependant une oreille attentive.
Lors qu'enfin une voix, plus forte & plus plaintive,
A paru rassembler tant de cris douloureux,
Et repeter cent fois, ô Roy trop malheureux.
Déjà saisi d'horreur, d'une si triste plainte,
Le Prêtre, m'a bien-tôt frappé d'une autre crainte.
Quand, relevant sur luy mes timides regards,
Je le vois, l'œil farouche & les cheveux épars,
Se débattre long-temps sous le Dieu qui l'accable,
Et prononcer enfin cet arrêt formidable.

*Le Roy n'ignore pas ce qu'exigent les Dieux
Maître encor de la Crête & de sa destinée,
Il porte dans ses mains le salut de ses lieux
Il faut le sang d'Idoménée.*

Idoménée

Le Roy n'ignore pas ce qu'exigent les Dieux ! [...]

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

qui a pour effet de vouer à l'échec toute entreprise de révélation, que se poursuit l'intrigue. Quand bien même les personnages tenteront de se libérer de l'impératif de silence – ce que souhaite et redoute *Idoménée* –, ils ne se heurteront qu'à l'indécidabilité du sens.

Dans l'*Idoménée* de Crébillon, la prononciation inaugurale du serment ne semble donc passée sous silence que pour mieux faire valoir sa force inaltérable à travers ses reformulations. La pièce est tendue autour d'une angoisse de la révélation que l'oracle a permis de démultiplier, à la fois parce que la promesse du sacrifice appartient désormais à un plus grand nombre de locuteurs¹³ et parce que son sens s'en trouve définitivement obscurci.

Comme nous l'annoncions, Danchet ne reprendra pas l'épisode de l'oracle, et ce choix est représentatif du traitement qu'il réserve, plus généralement, au motif du vœu : aux sourdes répercussions méandreuses qui immobilisent l'intrigue de Crébillon dans un tragique sur-place, il préfère une fatalité à la fois plus implacable et plus extravertie.

Danchet choisit de faire démarrer l'intrigue avant le retour d'*Idoménée*. C'est au début de l'acte II qu'a lieu la tempête fatale. Immédiatement après, pour justifier le retour au calme, Neptune évoque la promesse que lui a faite *Idoménée*. Sa formule allusive (« l'hommage que tu m'as promis ») est explicitée dès la scène suivante par le roi lui-même qui rapporte à son confident son serment inconsidéré au moyen d'un verbe de parole au passé. Ici encore, la formulation n'est donc pas le décalque du serment prononcé pendant la tempête, et pourtant l'occultation n'est pas du même ordre que chez Crébillon. L'inclusion du moment de la prononciation à l'intérieur du temps de la représentation a pour effet d'ôter au vœu de son caractère inaccessible. Mêlée au bruit de la tempête dans l'ordre de la fiction, la prononciation du vœu par *Idoménée* peut presque être reconstituée rétrospectivement par l'auditeur qui a encore dans l'oreille les appels de détresse des chœurs et le fracas des éléments, figuré par les batteries et les fusées des cordes et des vents. Le dispositif, en tout cas, ne barre pas l'accès à l'énonciation originelle aussi radicalement que le fait la tragédie parlée en l'enfouissant dans un temps qui n'existe pas.

À l'intrigue principale que constitue la promesse, Crébillon rattache une intrigue amoureuse – innovation qui sera reprise par Danchet. Le lien entre *Idoménée* et *Idamante* se trouve ainsi encore complexifié du fait de leur amour pour une même femme, qui a refusé les avances du père mais nourrit pour le fils un amour qu'elle finira par révéler. Cette rivalité amoureuse interfère avec la problématique de la prononciation du vœu. En effet, la jalousie

¹³ La promesse apparaît dans les paroles du prêtre, cité par *Égésippe* ainsi que dans celles d'*Égésippe*, qui ne se privera pas de révéler le secret et d'inciter à le divulguer, cf. III, 1, *Érixène* (citant *Égésippe*) : Répandez le secret qui vous est dévoilé,/ et qu'*Égésippe* en vain ne l'ait point révélé ; ».

Sarah Nancy

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

pousse Idoménée à désirer le meurtre de son fils, auquel il essaie par ailleurs de se soustraire à tout prix. La voix d'Idoménée est ainsi travaillée par deux forces contradictoires : celle par laquelle il cherche à annuler ce qu'il a dit autrefois, et celle qui, à l'opposé, l'incite à formuler le désir de la disparition d'Idamante. Là encore, cette circonstance contribue dans la tragédie parlée à redoubler l'impératif de silence tandis que dans la tragédie en musique, elle joue en faveur d'une clarification des enjeux.

Chez Crébillon, ce n'est qu'à la fin du troisième acte qu'Idoménée apprend l'amour de son fils pour Érixène. Cela laisse le temps de montrer le déchirement d'Idoménée entre son amour paternel, qu'il n'hésite pas à exprimer en dépit de sa souffrance, et son devoir de souverain, présenté comme un autre type de devoir paternel. Pendant un court moment, on entrevoit comment la jalousie pourrait simplifier le dilemme en faisant concorder la nécessité du sacrifice et le désir de supprimer le rival : en III, 5, Idoménée affirme à Idamante : « Dans le nom de Rival, tout nom est confondu. / Vous n'êtes plus mon Fils [...] » ; mais avant la fin de la scène, il se ressaisit de ce dernier appellatif :

Idoménée

Mon Fils !

Idamante

D'un nom si cher m'honorez-vous encore ?

Idoménée apparaît incapable de renoncer à aucun rôle et donc à aucun nom. Sa parole est paralysée comme le seront ses gestes dans le dénouement, puisque c'est finalement Idamante qui met en acte le serment tout en soulignant l'impuissance de son père¹⁴.

Chez Danchet, la jalousie se déclare plus tôt, et prend directement le relais avec le moment où Idoménée identifie son fils comme victime. Celui qu'on quitte père torturé en II, 4 revient dès III, 1 en homme jaloux qui projette d'écarter son rival¹⁵. Entre temps (II, 8), la

¹⁴ V, 5 :

Idoménée

Qu'avez-vous fait, mon Fils ?

Idamante

Mon devoir & le vôtre.

Ce faisant, on voit aussi que la tragédie parlée favorise la contamination d'Idamante par le vœu fatal : apprenant qu'il est la victime réclamée par les dieux en IV, 6, Idamante se trouve lui aussi, dès ce moment, empêtré dans ses diverses identités et responsabilités. Dans la tragédie en musique, en revanche, Idamante ne saura à aucun moment qu'il est l'objet du sacrifice ce qui le laisse entièrement la proie de préoccupations moins glorieuses : il gémit de la froideur inexplicquée de son père, et s'inquiète de l'issue son amour. Mais ce qu'il perd en grandeur héroïque, il le gagne en expression touchante de souffrance ou de bonheur.

¹⁵ Au cours de la scène, l'« horreur » de la perspective du sacrifice cède la place au « feu secret » de la jalousie. Inspirée par son confident, la solution qui consiste à envoyer son fils à Argos apparaît comme un moyen de ruser

Sarah Nancy

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

Jalousie est entrée en scène à l'appel de Vénus. Concrètement présente sous la forme d'une allégorie, et même dotée d'une voix grinçante figurée par la distorsion entre la féminisation de l'allégorie et la tessiture masculine du rôle, la passion jalouse du roi ne laisse aucun doute. Le conflit amoureux est ainsi exacerbé et radicalisé, mais aussi, comme si cette exacerbation avait épuisé l'énergie de la passion, la rivalité se résout plus vite. C'est sous le coup d'une provocation de la femme aimée, la troyenne Ilione, qui lui fait voir que son indécente jalousie équivaut à une intention de meurtre qu'*Idoménée*, dès III, 3, renonce à son amour et reprend son rôle de père protecteur¹⁶. Cette reformulation du vœu qu'opère inconsciemment Ilione dans son accusation indignée n'a donc pas l'effet paralysant de la reformulation par l'oracle chez Crébillon. Au contraire, tout se passe comme si cet effet d'ironie tragique, en soulignant la disproportion dérisoire entre la détermination des dieux et le combat du personnage déchargeait celui-ci de son serment. D'ailleurs, et c'est en cela que la conséquence simplificatrice de la rivalité dans la tragédie en musique apparaît le plus clairement, le crime commis finalement par *Idoménée* est annoncé par Vénus dès II, 8 : « Au cœur d'*Idoménée*, inspirez la terreur / Contre son propre fils, allumez sa fureur. » Dès ce moment, *Idoménée* n'est donc plus que le jouet des dieux qui ont explicitement programmé l'effectuation de sa parole et c'est dans un état second, en proie à la « fureur » qu'il commet l'infanticide¹⁷.

avec son désir de meurtre, si l'on en juge par le pluriel utilisé pour désigner « les périls » du sacrifice et de la jalousie et par l'évocation de la jalousie de part et d'autre de cette décision.

¹⁶ III, 2 :

Ilione

[...] après tous les forfaits que ton bras a commis
il ne manquerait plus à tes fureurs barbares
que d'immoler encor ton fils.

III, 3 :

Idoménée

Que d'immoler mon fils !...
Quel trouble dans mon âme ce discours vient-il de jeter ?
Jaloux ressentiment loin de vous écouter
Je dis rougir d'une honteuse flamme
[...] Loin de le perdre il faut que l'ardeur qui m'anime
serve à lui conserver la lumière des cieux [...]

¹⁷ Catherine Kintzler montre comment cette explicitation du désir de meurtre du fils par le père, rendue possible par l'insistance de la tragédie en musique sur la jalousie a pour conséquence d'atténuer l'horreur de l'infanticide. Au contraire de la tragédie parlée, qui problématise de manière complexe l'angoisse de la ressemblance et la question de la succession dynastique, la tragédie en musique donne tous les éléments nécessaires à la justification de l'acte, dont elle réduit ainsi la grandeur trouble : « [ce procédé d'élucidation] fonctionne comme une application sans faute des règles du théâtre, tellement impeccable qu'il efface le moment troublant du théâtre » (*Théâtre et opéra l'âge classique, une famille étrangeté*, Fayard, 2004, Chapitre III : *Les Idoménée*. Infanticide et théâtre classique, p. 94) Il nous paraît très important de retenir que ce n'est pas par un adoucissement mais par une exacerbation de la violence – la mise au-dehors d'un désir d'infanticide – que la tragédie en musique s'affaiblit (sur le traitement de la violence, voir aussi, du même auteur, *Poétique de l'opéra*

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

Ainsi, le traitement du motif du vœu est bien différent de celui de la tragédie de Crébillon. Dans celle-ci, la parole des personnages est dominée, voire écrasée par la grandeur ambiguë du non-dit dont l'oracle est symptomatique : il est à la fois impossible d'échapper à ce qui a été dit, mais aussi impossible d'y accéder ni d'en fixer véritablement le sens. Au contraire, dans la tragédie en musique, même si *Idoménée* est finalement tout autant rattrapé par sa parole inconsidérée, la mise en oeuvre du vœu se fait selon une logique de verbalisation dont les personnages sortent allégés.

Les voix des femmes amoureuses

Comme on l'a vu, cette verbalisation est rendue possible par une différence dans le traitement de la rivalité amoureuse : elle se déclare de manière plus radicale avec les interventions de Vénus et de la Jalousie, ce qui semble permettre à la confusion d'*Idoménée* de se résorber plus vite. Le roi entreprendra même de célébrer l'union des deux amants, jusqu'à ce que le drame fatal vienne interrompre la cérémonie. Plus largement, cette caractéristique de la tragédie en musique ressortit à un infléchissement de l'intrigue vers la question amoureuse, ce que souligne la deuxième différence qui a retenu notre attention, à savoir l'introduction par Danchet d'un nouveau personnage féminin. Les personnages principaux sont en effet organisés selon un nouvel équilibre : aux deux voix d'hommes répondent celles de la tendre Ilione et de la furieuse Électre, amoureuse d'Idamante ignorée par lui. L'organisation de l'intrigue qui s'ouvre et se clôt sur la voix d'Ilione atteste de cette valorisation de l'expression de la passion amoureuse. Dès la première scène, l'esclave troyenne s'avoue sensible à celui qui a pourtant contribué à la défaite de son peuple. Et au dénouement, comme pour parachever la réduction de l'héroïsme masculin, c'est à elle que reviennent les derniers mots : « Pour le [*Idoménée*] punir laissez-le vivre, / C'est à moi seule de mourir »¹⁸.

français de Corneille à Rousseau, Deuxième partie, I. Chapitre Premier : Pastorale, tragédie lyrique, tragédie sanglante). Néanmoins, on voit aussi comment cet affaiblissement a pour effet de dégager la parole des personnages des entraves que lui impose la tragédie parlée. Désresponsabilisés par l'énonciation extérieure de leur destin, les personnages de la tragédie en musique semblent moins soumis à l'expérience d'étrangeté à soi que connaissent les personnages de la tragédie parlée. Plus inutile et plus légère, la parole des personnages de tragédie en musique les laisse aussi libres de changer d'avis et de s'adapter aux circonstances.

¹⁸ Cette intervention d'Ilione ne laisse pas indifférent le rédacteur du *Mercure de France*, qui la mentionne dans le compte-rendu consacré à la reprise de l'oeuvre en 1731 :

Ilione finit la Tragédie par ces vers :

Pour le punir laissez-le vivre ;
C'est à moi seule de mourir.

(*Mercure de France*, avril 1731, p. 779)

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

Électre, la fille d'Agamemnon (dont Danchet imagine qu'elle est venue se réfugier en Crète en raison de son implication dans la vengeance de son frère) est aussi pour beaucoup dans la féminisation du paysage sonore de la tragédie en musique : ses interventions se distinguent par leur caractère éminemment vocal. En effet, et cela trahit sans doute un certain défaut d'intégration à l'intrigue, Électre construit très peu d'échanges avec ses interlocuteurs¹⁹. Cette relative autonomie de la parole dégagée de toute logique de communication immédiate semble se traduire formellement par le grand nombre d'airs qui lui est confié, ce qui est tout à fait remarquable au regard de l'importance des récitatifs à l'échelle de l'œuvre : air de fureur, invocation à Vénus, et même, chose rare, petits airs de réjouissance inclus dans les divertissements... Le nombre de scènes dans lequel elle apparaît a beau être presque deux fois inférieur à celui des scènes avec Idoménée, Électre est incontestablement le personnage le plus chantant de la tragédie en musique. Dans un sens, on peut considérer que ce personnage de femme jalouse, plus éclatant que complexe est précisément la caution d'une vocalité marquée. En effet, comme l'a montré Catherine Kintzler dans son analyse de l'avant-propos du *Recueil des paroles de musique* de Perrin, l'opéra français « classique » ne visant pas à promouvoir le chant pour lui-même, c'est au texte qu'il revient d'en préparer l'insertion par la représentation de passions qui trouveront naturellement à s'exprimer dans la voix chantée. Or rien ne se prête mieux à être traduit par le chant que les manifestations de bonheur ou de désespoir amoureux²⁰. C'est donc en grande partie pour une nécessité poétique, et selon un principe de restriction que la tragédie en musique fait entendre davantage de voix amoureuses. Mais il est intéressant d'observer qu'avec cette spécialisation, le rapport de la parole à la passion amoureuse change de nature : Érixène chez Crébillon, ne dit pas son amour comme Ilione chez Danchet. C'est donc non seulement la quantité mais la qualité de la voix amoureuse qui change.

¹⁹ Hormis la grande scène d'aveu avec Idamante (V, 1), les scènes où elle s'adresse à quelqu'un en face d'elle sont très courtes. On relève une très brève réplique adressée à Idamante en I, 4 ; une très courte requête à Vénus quand celle-ci paraît en II, 6 ; et six vers pour témoigner de sa reconnaissance à Idoménée en III, 4.

Elle apparaît seule en I, 6 et II, 5 ; quant à III, 6, dans laquelle elle partage la scène avec une « troupe d'Argiens, de Crétois, de Matelots », elle ne chante son bonheur que pour elle-même.

²⁰ « En composant son livret, le poète devra se borner aux passions « tendres ». Il faut entendre par là non pas les passions douces (car Perrin cite, par exemple, la colère), mais celles qui sont susceptibles d'une transmission matérielle vibratoire immédiate, ce qui écarte les passions secondaires et complexes exigeant la médiation du concept ou de la réflexion, comme par exemple l'ambition, l'estime, le mépris, le respect, l'amitié. » (*Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau, op.cit.*, p. 361).

Cette spécialisation des thèmes de la tragédie en musique se voit aussi dans la disparition de la relation de confiance virile, proche de l'amitié que représente la tragédie parlée dans les relations entre Idoménée, Idamante et leurs confidents respectifs (voir les scènes IV, 4 et V, 1 où est mentionnée la tristesse de chacun des confidents à l'annonce de la décision prise par leur maître de se sacrifier).

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

Ilione se distingue radicalement d'Érixène par sa capacité à concilier sa fidélité à son passé et son amour. Pour toutes les deux, Idamante est un ennemi : pour Érixène, il est responsable de la mort de son père qu'il a fait prisonnier lorsque celui-ci tentait d'usurper le trône d'Idoménée ; pour Ilione, il est fils d'un roi qui a participé à la défaite de son peuple. Mais alors qu'Érixène apparaît obsédée par ce souvenir qui lui interdit toute évolution, Ilione se montre bien plus conciliante²¹. Ceci s'observe dans la façon dont chacune exprime le lien de fidélité, et notamment dans le recours à l'hypotypose pour convoquer le souvenir traumatisant : à la déclaration amoureuse d'Idamante comme à celle d'Idoménée, Érixène répond par une évocation de son père mourant²². Cette image à valeur d'argument n'est pas uniquement destinée à la protéger extérieurement. Elle correspond à une fixation intime qui occupe Érixène jusque dans les accusations qu'elle s'adresse à elle-même, avec sa seule confidente pour témoin. À l'occasion de ces accusations, elle se définit comme celle qui a « soupiré » pour un autre que son père quand celui-ci « expirait ». Là réside sans doute la clef de l'aliénation de sa parole : ses soupirs amoureux sont hantés par le dernier souffle de son père²³.

Ilione se contente d'allusions peu précises à la guerre²⁴, et ne fait surgir qu'une seule fois l'image terrible de la prise de Troie²⁵. Or comme on sait déjà dès la première scène

²¹ On pourrait opposer une Érixène – Mariane (Tristan L'Hermite) à une Ilione – Chimène. Sur ces différentes figures du rapport de fidélité au passé, voir Hélène Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000.

²² I, 5, à Idamante :

Mérion expiroit, sa tremblante paupière,
A peine lui laissoit un reste de lumière.
Son sang couloit encore, & couloit par vos coups, [...]

II, 2, à Idoménée :

J'ay vû mon Père, hélas ! de mille coups percé,
[...] Ce n'étoit point assés que vôtre bras sanglant,
Eût jetté dans les miens Mérion expirant ? [...]

²³ II, 1 :

[...] De mon père expiré, je viens r'ouvrir le flanc.
A la main des bourreaux, je joins ma main sanglante ;
[...] Et mon père en mes bras ne faisoit qu'expirer,
Lorsqu'un autre que luy, me faisoit soupirer.

²⁴ Les allusions au combat sont extrêmement vagues et limitées : I, 1 : « Idoménée en vain me présenta ses vœux/ Dans les champs phrygiens j'ai méprisé sa flamme », « Des destructeurs de Troie [...] » ; I, 2, à Idamante : « C'est par leur [celle des dieux] implacable haine/ que les murs d'Iliion [...] / Ne sont plus qu'une vaste plaine »

²⁵ Ilione, fille de Priam, semble davantage pleurer la défaite de son peuple que la mort de son père. En I, 1, quand elle se désigne par la périphrase « fille de Priam », ce n'est que pour souligner le caractère illogique de la préférence que lui donne Idamante par opposition à la « fille d'Agamemnon » ; dans la scène avec Idamante, elle ne mentionne plus son père, mais ses concitoyens réduits en esclavage (« les troyens ») et sa ville (« Iliion »). Il faut noter que c'est le remaniement de 1731 qui a contribué à rendre quasiment inexistant ce motif de

Sarah Nancy

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

qu'elle aime Idamante, cette évocation ressemble cette fois davantage à un moyen de défense extérieur. Il ne s'agit certes pas d'un prétexte, mais si le lien de fidélité semble ici convoqué de manière plus circonstanciée (Ilione ne l'affirme d'ailleurs jamais si fort que quand il s'agit de se refuser à Idoménée qu'elle n'aime pas²⁶) c'est qu'il n'exerce pas sur elle l'emprise totalitaire qu'il a sur Érixène. Les aveux respectifs des héroïnes en donnent une illustration significative. L'expression de l'amour d'Érixène a tant de mal à se frayer un chemin qu'elle se heurte d'abord à l'incompréhension d'Idamante²⁷. Érixène s'est résolue à avouer pour tenter de dissuader Idamante de se sacrifier, mais n'espère de cette démarche aucune conséquence positive pour leur relation. Elle ne donne voix à son amour que pour mieux le condamner et se condamner avec. Idamante se désespère d'ailleurs de cette fonction négative de l'aveu dont il souligne l'absurdité : « [...] ainsi donc vôtre cœur/ Garde même en aimant, sa première rigueur ? ». Mais pour Érixène, parler ne peut servir qu'à confirmer son aliénation et non à inventer des solutions, comme l'illustre le dérèglement stérile de son discours qui consiste alors en une variation sur le thème de la mort dont son aveu est synonyme²⁸. De fait,

l'attachement douloureux au souvenir. Dans la version de 1712, la mort des frères et celle du père étaient évoquées dans I, 1 :

Mes Freres ne sont plus !
mon deplorable Pere,
Baigné dans les flots de leur sang,
Accablé par les ans, moins que par sa misere,
D'une barbare main s'est vû percer le flanc.

Mais déjà, par comparaison avec Érixène, le lien entre sa condition d'amante et celle de rescapée troyenne s'était considérablement distendu, comme en témoigne la formule suivante pour désigner Idamante : « Le Fils d'un de ces Roix qui causa nos malheurs ». Par la périphrase, Idamante est certes mis en relation avec la guerre de Troie, mais de manière moins personnelle, tandis que le massacre n'est évoqué que sous le terme imprécis de « malheurs ».

²⁶ III, 2, à Idoménée :

Dans Troie abandonnée à la fureur des armes
Parmi les cris, parmi les larmes
Jusqu'aux autels des dieux dont j'implorais l'appui
Je vous ai vu porter et le fer et la flamme

²⁷ Idamante se méprend sur la cause de la soudaine bienveillance d'Érixène. Il l'enjoint donc d'abord d'accepter l'offre de son père, et c'est cette dernière proposition qui pousse Érixène, offusquée, à se déclarer plus nettement (V, 3).

²⁸ V, 3 :

Érixène

[...] Qu'ay-je dit ? quel secret osé-je révéler !
Me reste-t-il encor la force de parler ?
Ah, Seigneur, puisqu'enfin je n'ay pû m'en deffendre,
A d'éternels adieux vous devez vous attendre.
[...] Seigneur, de cet aveu ma mort sera le fruit.
[...] Je ne survivray pas à l'aveu que j'en fais.
Ah, Seigneur, cet aveu me coutera la vie.
[...] Oüi, cet aveu des miens [de mes jours] doit terminer le cours.

Sarah Nancy

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

après cette entrevue, Érixène ne reparaît plus, pas même dans le discours des autres personnages.

Pour Ilione, au contraire, l'aveu, auquel elle se décide bien plus tôt, est une délivrance. Si elle évoque le lien de fidélité à son peuple, c'est pour mieux souligner qu'il doit cette fois le céder à un impératif plus urgent : Idamante a décidé de combattre le monstre, et elle veut l'empêcher à tout prix de risquer sa vie. Ainsi, les motifs de la fidélité efficacement évoqués en cinq vers ont une fonction concessive dans la logique d'argumentation, et un « mais » déterminé suffit à les écarter²⁹. La mention du « sang de [s]es aïeux qui murmure et qui crie » semble avoir pour effet d'en libérer sa parole. Elle peut alors dire son amour, et souligner même son acte d'énonciation, dans une formule où, par le jeu des pronoms, s'affirme avec franchise le désir qui la met face à Idamante : « Je vous le dis encor, oui, Prince je vous aime / Je sens que votre mort causerait mon trépas. ». La fin de la scène confirme la valeur constructive de cet aveu : la nouvelle de la rivalité entre le père et le fils a pour fonction de valider la complicité du couple.

D'ailleurs, cette franchise de la déclaration qui distingue Ilione d'Érixène s'observe aussi chez Électre, dans sa scène avec Idamante en V, 1. Complètement désabusée sur l'issue de son aveu (c'est l'annonce du mariage d'Ilione et d'Idamante qui la pousse à parler), elle s'y livre pourtant avec une audace désespérée, moins, semble-t-il, pour effrayer Idamante par ses menaces que pour le forcer à entendre son amour³⁰. Cette confirmation d'une dynamique déclarative et transitive de la parole chez ces deux personnages féminins invite à penser qu'au

²⁹ La logique d'argumentation est donc inverse de celle adoptée par Érixène. Celle-ci dit, en substance : « Je vous aime, mais je ne dois pas », quand Ilione affirme « je ne devrais pas, mais je vous aime ».

IV, 2 :

Ilione

Mille remords s'emparent de mon âme !
Ma gloire, un devoir rigoureux
Le souvenir de ma patrie
Le sang de mes aïeux qui murmure, qui crie
Tout vient me reprocher mes feux
Mais je vous vois dans un péril extrême
Je dois en détourner vos pas [...]

³⁰ Dans cette scène, la force de l'expression amoureuse est paradoxalement mise en valeur par la surdité d'Idamante : « il ne m'écoute point ». L'aveu résonne seul : « Je t'aimais, il est temps de te le découvrir ». Comme celui d'Ilione, il se caractérise par un ton direct et sans détour auquel contribuent la position du verbe « aimer » en début de vers et le commentaire que fait le personnage de sa propre démarche de révélation avec le verbe « découvrir ». L'affirmation ostentatoire de son amour se poursuit dans la reformulation du propos d'Idamante qui s'exclame, après avoir entendu sa tirade « O ciel ! Quelle fureur ! ». Électre le corrige en ces termes : « dis plutôt quel amour... » puis développe le rapport d'explicitation de l'un par l'autre : « Hélas, par mon courroux, jugez quelle est ma flamme / Que ne puis-je autrement, Prince, vous informer/ des secrets de mon âme ? »

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

moins dans ce cas précis, le choix de la voix chantée, en créant de nouveaux impératifs, modifie aussi en profondeur la conception de la parole amoureuse, c'est-à-dire celle de la disponibilité du sujet à la passion amoureuse. La version de 1731 ira en effet dans le sens d'une mise en valeur musicale des interventions d'Iliane et du même coup, dans le sens d'une affirmation de son autonomie amoureuse³¹. Par exemple, la première scène de l'oeuvre qui consistait en un dialogue où Iliane, face à sa confidente qui l'incitait à céder à l'amour d'Idamante devait rappeler avec force son devoir de fidélité devient le monologue déjà évoqué, où Iliane tout en appelant la « gloire » à son secours, admet l'amour qu'elle éprouve. Avec la disparition de la confidente, l'accent n'est plus mis sur la nécessité de cacher sa passion ni de se conformer au discours de la fidélité qu'exige sa condition, mais sur l'expression non contrainte et aussi non motivée. La mise en avant esthétique de la voix va ici de pair avec une plus grande responsabilisation et une plus grande cohérence du personnage³².

Dans cette perspective, on peut reprendre le constat tout à fait éclairant de Laura Naudeix sur le caractère exceptionnel de la participation d'Électre à un des divertissements, lesquels ne font habituellement intervenir que des personnages inconsistants d'un point de vue dramatique³³. Si l'on choisit cependant d'interpréter cette particularité en insistant moins sur la marginalité du divertissement que sur la possibilité qui est ainsi offerte au personnage de chanter un air gratuit et virtuose, on peut faire l'hypothèse que c'est ainsi le chant ostensiblement repérable qui est hissé au statut légitime d'expression d'un personnage principal, et y voir l'indication d'une tendance consistant à assumer davantage la vocalité –

³¹ Outre la scène que nous analysons ci-après, cette tendance se vérifie avec le remaniement dont fait l'objet la scène des retrouvailles entre Iliane et Idamante (V, 2) : avec la suppression de la partie centrale qui comprenait notamment une partie en récitatif dans laquelle Iliane exprimait ses pressentiments inquiets, la scène devient duo d'amour de bout en bout. Iliane exprime désormais un bonheur amoureux sans réserve, et cela dans une forme lyrique plus homogène.

³² En effet, dans la version de 1712, Iliane était conduite à énoncer des engagements de fidélité au futur : I, 1 : « Non, non jusqu'au tombeau je deffendray ma gloire./Les malheurs de Priam, dans mon cœur sont gravez. » ; III, 2 :

Manes de mes Ayeux, trop deplorables Ombres,
Ne craignez rien de moy.
Vôtre Ennemi demande & mon cœur & ma foy ;
Mais je vous rejoindray sur les Rivages sombres,
Sans trahir ce que je vous doi.
Manes de mes Ayeux, trop deplorables Ombres,
Ne craignez rien de moy.

Suivis par son aveu à Idamante, ces engagements faisaient d'elle un personnage peut-être un peu trop sujet à se contredire. Dans la version de 1731, les mentions réduites du lien de fidélité ne semblent servir qu'à rehausser le courage de l'aveu et la capacité à évoluer d'Iliane.

³³ « [...] faire chanter à Électre deux ariettes galantes, au milieu de la fête d'embarquement des matelots, c'est, dans une certaine mesure, la rejeter en marge du drame. », Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique*, Paris, Champion, 2004, p. 339.

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

hypothèse que semble confirmer la pratique de plus en plus répandue, au cours du XVIII^e siècle, consistant à confier des airs virtuoses aux personnages principaux, comme l'observe par ailleurs Laura Naudeix³⁴.

Dans l'oeuvre de Danchet et Campra, en tout cas, les femmes amoureuses sont celles dont les interventions semblent le plus souvent n'avoir d'autre fin que de faire entendre une voix et non de délivrer des informations utiles à la construction de l'intrigue. Il est frappant de voir que c'est à elles que reviennent l'essentiel des monologues³⁵ qui remplissent d'ailleurs une fonction tout à fait différente de celle qu'ils remplissent chez Crébillon. Dans la tragédie parlée, les monologues – d'ailleurs essentiellement confiés aux personnages masculins – traduisent une impasse de la parole en montrant, plus encore que leur déchirement, l'encombrement intérieur des personnages. Les voix de femmes amoureuses dans la tragédie en musique témoignent au contraire d'une compatibilité paradoxale entre une forme d'expression vocale autonome et dégagée de toute logique de communication, et une fonction plus conciliante et plus affirmative de la voix au niveau de la fiction.

Voix du sang, voix de la pitié

Non seulement Ilione est capable de déclarer son amour pour un ennemi des troyens, conséquence d'une gestion beaucoup plus conciliante du rapport de fidélité à son peuple, mais aussi, cet amour la fait accéder à un sentiment que l'on imagine très mal pouvoir être prêté au personnage d'Érixène : la pitié³⁶. Lors de la fausse annonce de la mort d'Idoménée en I, 5, Ilione s'exclame en effet : « Malgré les malheurs de l'Asie / moi-même à ce héros je donne des soupirs ». La logique passionnelle qui est à l'origine de cette faculté à s'élever au-dessus du conflit sera exposée dans son monologue de IV, 1 « Ah ! je sens qu'Idamante / Pour tous les autres grecs a calmé mon transport ». L'amour d'un seul a fait naître la bienveillance pour tous les autres. Dans la première version, Ilione exposait cette logique dès I, 1, dans le récit de son coup de foudre. Mentionné au moyen d'un verbe au passé simple, ce subit accès de pitié apparaissait alors comme une information secondaire destinée à faire valoir la force de

³⁴ « Mais si on ajoute des ariettes aux divertissements d'opéras aussi bien anciens que récents, ce qui est nouveau, c'est qu'on tend à les confier aux personnages principaux : moments de gloire du chanteur, il est désormais normal de ne pas les réserver à des acteurs moins importants. » Suivent des analyses précises des remaniements des opéras de Rameau. *Dramaturgie de la tragédie en musique, op.cit.*, p. 342-343.

³⁵ À l'exception de la scène d'Idoménée en III, 3, les cinq autres scènes en monologue reviennent aux personnages féminins.

³⁶ Idamante évoque pourtant la « pitié » d'Érixène en V, 3 mais ce qu'il met sur le compte d'un adoucissement de sa colère pour le roi de Crète n'est en fait que la manifestation de son inquiétude amoureuse. Érixène se montre outragée à l'idée de possibles « bontés » à l'égard d'Idoménée. (cf. supra, l'analyse de l'aveu d'Érixène).

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

l'impression provoquée par l'apparition d'Idamante. En faisant apparaître pour la première fois le terme « Amour », le vers suivant invitait d'ailleurs à considérer cette réaction comme le premier symptôme du bouleversement de la passion³⁷. Le déplacement de ce motif au début de l'acte IV le dote d'une importance nouvelle. La pitié apparaît comme l'issue de la délibération qu'Ilione poursuit dans son monologue : venant d'apprendre les ravages causés par le monstre envoyé par Neptune, Ilione se réjouit d'abord et célèbre les « plaisirs de la vengeance ». Mais quand elle réalise soudain le risque encouru par Idamante dans le combat avec le monstre son discours change de direction. C'est alors qu'elle explique comment son amour pour Idamante a fait tomber sa colère, et conclut, dans une phrase qui fait écho, poétiquement et musicalement, au premier vers : « Ilione à ce prix ne veut point de vengeance. » L'évolution à laquelle nous assistons au cours de l'air semble constituer l'aboutissement d'une évolution plus large du personnage, dont l'affliction ressentie « malgré elle » à l'annonce de la mort d'Idoménée faisait entendre les premiers mouvements. Ainsi, le motif de la pitié a désormais la valeur d'un point culminant. Ce changement de la seconde version est digne d'intérêt car il fait disparaître ce qui dans le monologue d'Ilione de 1712 subsistait de la voix d'Érixène, à savoir une dynamique de rétention provoquant la souffrance, au profit de la mise en scène de l'accession à la pitié. La perspective s'élargit nettement et se renverse : de la passion amoureuse individuelle on passe à un sentiment qui concerne un groupe d'humains. On peut supposer que c'est aussi la perspective d'écoute qui change : l'auditeur n'est plus invité à traquer, dans la voix, les symptômes des affections passionnées qui troublent l'*ethos*, ni à assister à une dépossession de soi mais à se laisser toucher par un sentiment qu'il n'est pas honteux d'éprouver.

Or cet autre type d'écoute semble être également requis dans la scène de reconnaissance qui constitue l'innovation décisive de Danchet³⁸. Chez Crébillon, le moment où Idoménée réalise que sa victime, c'est-à-dire la première personne à venir vers lui sur le rivage n'est autre que son fils fait l'objet de trois vers dans le récit à son confident³⁹. À cette dramatisation

³⁷ I, 1 :

Ilione

[...] Lorsqu'il eût conservé mes jours,
Il parût à mes yeux,
Je ne pûs m'en deffendre :
Ma haine pour les Grecs finit alors son cours ;
Je sentis que l'Amour cherchoit à me surprendre.

³⁸ À l'exception de l'air d'Idamante, elle sera très fidèlement traduite par Varesco pour Mozart (I, 9-10).

³⁹ I, 2 :

Idoménée

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

minimaliste, où le suspens à l'hémistiche aiguise la rigueur sans appel de la sentence plus qu'il ne ménage l'émotion, Danchet préfère l'intensification croissante des épanchements au fil d'une scène qui distille habilement les étapes de la reconnaissance mutuelle. À la différence du point de vue qu'impose le récit de l'épisode par *Idoménée* chez Crébillon, on est ici d'abord sur le rivage en compagnie d'*Idamante* qui pleure la mort de son père annoncée en I, 5. Cette réorientation a pour effet de modifier la fonction de l'épisode de la reconnaissance : chez Crébillon, il peut se résumer à la mise en scène de l'angoisse de l'identification de la victime. Chez Danchet, l'épisode est aussi l'occasion d'un moment euphorique, auquel la menace latente du sacrifice donne la saveur bouleversante d'un désastre annoncé – le « plaisir funeste » éprouvé par *Idoménée*⁴⁰ est peut-être celui auquel sont conviés les spectateurs.

Dans cette logique de reconnaissance, l'accès au nom propre et aux appellatifs qui désignent le lien filial correspond à la justification et au prolongement des élans intérieurs. On repère différents moments dans cette progression qui ménage des tensions entre ce qui est senti et ce qui est dit : l'accent est d'abord mis sur le trouble d'*Idoménée* comprenant peu à peu que c'est de lui que l'inconnu, future victime, pleure la disparition ; puis c'est proprement le lien filial qui fait l'objet du trouble et des paroles tâtonnantes des protagonistes. *Idamante*, le premier, définira son lien avec celui qu'il croit mort. *Idoménée*, accablé par la confirmation de son intuition mettra plus de temps à se découvrir. La scène se termine sur une frustration d'*Idamante* et du spectateur : les corps, dont les frémissements sont pourtant à l'origine de la reconnaissance du lien du sang ne pourront se rejoindre dans un embrassement réunificateur. *Idoménée* prend immédiatement la fuite⁴¹. Les discours des personnages dans

Un seul homme allarmé, parcourait le rivage :
Il sembloit de ses pleurs mouïller quelques débris,
J'en approche en tremblant...hélas c'étoit mon Fils...

⁴⁰ *Idoménée*, à *Idamante*

D'une amitié si tendre, objet infortuné
Je vous vois...Que pour moi c'est un plaisir funeste !

⁴¹ Cette péripétie est moins exploitée chez Crébillon : après avoir reconnu que la victime était son fils, la résistance d'*Idoménée* ne tient pas :

Idoménée

Rebelle à ma tendresse,
je fus prêt d'obéir : mais *Idamante* enfin
mit mon âme au-dessus des dieux et du destin

La scène suivante qui montre la rencontre du père et du fils évoque la réticence inquiète que conserve *Idoménée* à l'égard d'*Idamante* et la souffrance que ce dernier en ressent ; mais *Idoménée*, même s'il reste évasif sur la raison qu'il a de s'inquiéter pour son fils ne laisse aucun doute sur son affection : « Mon fils, je ne sçay rien de plus aimé que vous ; ». Cette attitude est symptomatique de l'acharnement des personnages de Crébillon à multiplier les engagements sans jamais renoncer à aucun lien.

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

cette scène ont donc bien pour objet principal le commentaire et la description des signaux infralinguistiques déclenchés par la présence de l'autre. Le lexique des effets est surabondant : verbes de perception⁴², champ lexical du « trouble »⁴³, termes décrivant les manifestations émotionnelles⁴⁴ et termes renvoyant à la démarche d'interprétation⁴⁵ – l'écriture théâtrale nous donnant accès autant aux descriptions par les personnages de leur propre trouble (description adressée à l'autre ou en *a parte*) qu'aux commentaires réciproques de leurs troubles respectifs.

Cette scène, justifiée dans la fiction par le fait que le père et le fils ne se sont pas *vis* depuis longtemps est donc remarquable parce qu'elle thématise l'écoute : père et fils sont alertés par aussi bien par les informations délivrées que par les impressions sensorielles provoquées par la parole, ce qui a pour effet d'attirer l'auditeur vers une perception matérielle de la vocalité. Mais surtout elle se distingue par la valeur accordée à ces signaux, qui sont ici moins des indices négatifs de la passion (comme c'est le cas dans les scènes basées sur la feinte, très fréquentes dans les tragédies en musique) que les éléments constitutifs d'une évidence naturelle : le lien du sang⁴⁶. Tout laisse penser que cette scène va au-devant d'un goût du public pour ce type de représentation : pour la reprise, la scène est encore développée, ce qui en fait la deuxième plus longue scène de l'oeuvre⁴⁷. Dans l'article de huit pages que consacre le *Mercur de France* à la tragédie en musique en 1731, c'est à son sujet que sont employés les seuls termes évaluatifs : « la Scene est très-touchante de part et d'autre, et menagée avec beaucoup d'art jusqu'au moment de la reconnoissance. »⁴⁸. Selon le

⁴² Idamante : « Plus je le vois, plus ma douleur redouble » ; Idoménée : « Ah ! que je sens d'alarmes » ; Idoménée : « Pourquoi de vos discours me sens-je ainsi troublé ? » ; Idamante : « De quel trouble moi-même ai-je l'âme saisie ? » ; Idoménée : « Je vous vois... » ; Idamante « Mon cœur n'en doute plus / C'est vous que je revois »

⁴³ On relève les termes « trouble » (x3), « troublé », « alarmes », « un penchant inconnu », « vos douleurs ».

⁴⁴ Idamante : « Vous soupirez, vous répandez des larmes » ; Idamante : « Que ne puis-je à ses yeux montrer cette tendresse ! » ; Idamante : « Je ne puis retenir mes pleurs » ; Idamante : « Comme moi, déplorez-vous son sort ? / Par la douleur qui vous accable [...] » ; Idamante : « Vous frémissez pour moi ! » ; Idoménée : « Au trouble de mes sens / à ce mortel effroi [...] ».

⁴⁵ Idoménée : « D'où naît pour lui ce tendre amour ? » ; Idoménée : « D'où vient qu'Idoménée excite vos douleurs » ; Idoménée : « un penchant inconnu [...] a frappé mes esprits » ; Idoménée : « Ne puis-je vous connaître » ; Idoménée : « Expliquez-vous » ; Idamante : « Par la douleur qui vous accable / De ce héros si cher m'annoncez-vous la mort ? » ; Idamante : « Daignez [...] m'éclaircir ce mystère » ; Idoménée : « Mon fils, connaissez votre père ».

⁴⁶ Parce qu'elle est la source d'une dynamique constructive, cette mise en scène du lien du sang comme évidence à reconstituer n'a donc pas la même valeur que la voix du sang qui hante Érixène.

⁴⁷ La scène comprend 59 vers, tandis que la scène de l'aveu d'Illione à Idamante (IV, 2) en compte soixante-deux (sans les reprises induites par la mise en musique).

⁴⁸ *Le Mercur de France*, avril 1731, p. 774.

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

Dictionnaire de l'Académie (1762), cet effet « touchant » est précisément celui qui est recherché dans les scènes de reconnaissance :

Il y avoit long-temps qu'il n'avoit vu son fils, il le reconnut d'abord, & on s'étonna d'une si prompte reconnaissance. Oreste & Iphigénie se reconnurent, & une lettre fut cause de leur mutuelle reconnaissance. Dans les pièces de théâtre, le dénouement se fait souvent par une reconnaissance. Une reconnaissance bien touchante, bien conduite, bien amenée⁴⁹.

La formule d'appréciation intervient à la fin d'une série d'exemples qui témoignent déjà en eux-mêmes de l'intérêt pour la dimension émotionnelle de la reconnaissance, si l'on en croit les deux évocations de situations précises. Par comparaison, l'absence de cette dimension dans le *Dictionnaire* de Furetière⁵⁰ est remarquable. Cela semblerait indiquer que ce goût pour l'effet touchant de la scène de reconnaissance que flatte la tragédie en musique tend à s'imposer dans le premier tiers du XVIII^e siècle⁵¹.

Peut-être touche-t-on ici à l'endroit par lequel le fonctionnement de la parole dans la tragédie parlée diffère le plus de celui de l'adaptation pour la scène lyrique : dans cette mise en voix de la reconnaissance, l'auditeur est invité à écouter se recomposer les évidences naturelles plus qu'à décoder des marques en creux, les "impressions" de la passion. Comme dans le cas de la pitié, la reconnaissance sollicite une identification positive de l'auditeur en tant qu'humain, ce que semble exprimer l'adjectif « touchant ». À ce moment, la fiction de la tragédie en musique prépare donc une écoute de la voix chantée qui repose sur un sentiment d'immédiateté et d'identité. Le spectateur peut imaginer qu'il porte en lui cette même voix dont l'expression le toucherait de la même manière dans la vie réelle. Dans la tragédie de Crébillon, au contraire la fiction impose le détour et la distance : ce n'est que parce qu'ils sont représentés que les échecs de communication des personnages, leurs tentatives dérisoires de faire oublier ce qu'ils ont dit, la stérilité de la parole qu'entraîne le refus obstiné de renoncer à aucun lien peuvent susciter un plaisir de la part du spectateur / auditeur. Le plaisir peut tout aussi bien découler d'une adhésion à ce que disent les personnages que d'une désapprobation, sans du tout que ce détour ne corresponde à un affaiblissement de l'émotion ressentie. Dans la tragédie de Crébillon, la parole tire précisément sa force de ce caractère inassignable

⁴⁹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition, Paris, Brunet, 1762, entrée « reconnaissance ».

⁵⁰ Dans ses exemples, Furetière cite des noms d'auteurs plutôt que des noms de personnages acteurs de la scène et met l'accent sur la mécanique du coup de théâtre et l'effet de surprise :

RECONNOISSANCE, est aussi un desnouement fort commun des Romans & des Comedies, quand par quelque accident impreveu on vient à découvrir qu'une personne qui a toujours vécu sous un nom, ou une qualité empruntée, se trouve être d'une autre fortune, d'une autre parenté qu'on ne l'avoit creuë jusqu'alors. D'Ursé, Heliodore, ont fini leurs Romans par de belles reconnoissances.

⁵¹ « Tragédie en musique et tragédie déclamée : Antoine Danchet, un dramaturge habile », in *Campistron et consorts : tragédie et opéra en France (1680-1733)*, Littératures classiques n°52, automne 2004, pp. 291-302.

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

moralement. Dans la tragédie de Danchet, au contraire, la voix du chanteur qui exprime la pitié ou dans laquelle on écoute émerger le lien du sang est tout à fait assignable puisqu'elle exprime une morale naturelle. Certes, dans l'écoute de la voix de tragédie en musique, le flottement demeure entre les diverses strates des énonciateurs, mais ici le chant semble avoir pour fonction d'unifier les diverses instances pour s'imposer au-delà d'elles, comme émanation éminemment humaine⁵².

*

Ainsi, avec les trois changements immédiatement observables dans le passage de la scène parlée à la scène lyrique se dessine un trajet qui éclaire la corrélation entre le choix de la forme chantée et les valeurs qui sont accordées à la voix dans la fiction.

Ce qui est écarté avec la scène de l'oracle dans la version de Danchet, c'est la représentation d'une fatalité de l'engagement par la parole. Chez Crébillon, le motif du vœu semble servir une conception où la voix manifeste la fragilité des décisions humaines et l'asservissement de l'homme à ses passions. Ce que la voix a de puissance et d'efficacité outrepassé la volonté du locuteur, c'est pourquoi les personnages sont condamnés un ressassement stérile et oppressant. Au contraire, et notamment avec les personnages de femmes amoureuses, la tragédie en musique met en scène des usages à la fois plus souples et plus constructifs de la parole, tandis que, formellement, la version de 1731 montre l'installation de plus en plus décomplexée du chant repérable comme tel. Mais c'est surtout avec la scène de reconnaissance et le motif de la pitié que la tragédie en musique se démarque du fonctionnement de la voix dans la tragédie parlée. Tout se passe alors comme s'il n'était plus demandé à l'auditeur de croire aux situations de parole représentées mais d'être le témoin d'une évidence.

Parce que l'*Idoménée* de Crébillon est encore très repérable dans la pièce de Danchet, ces divers changements apparaissent comme des tendances par lesquelles la tragédie en musique déborde et modifie les contours de la tragédie parlée. Cela confirme l'importance de la décision d'ordre « esthétique » (même si le terme est alors anachronique) de faire chanter

⁵² Isabelle Moindrot propose un éclairage intéressant sur cet effet d'unification des différentes instances énonciatrices que produit la voix d'opéra : « La parole d'opéra est [...] une parole qui invite à la référentialisation immédiate, parce qu'elle est une parole en grande partie référentielle. [...] Une voix singulière peut marquer un rôle (et donc toutes ses paroles à venir) comme peu d'interprétations théâtrales savent y parvenir. Pour ne citer qu'un seul exemple, toutes les Traviata sont désormais relatives à l'incarnation de Maria Callas [...] » (Isabelle Moindrot, « Pour une poétique de la parole théâtrale : La parole d'opéra », in *Applied Semiotics/ Sémiotique appliquée*, Revue en ligne située à l'Université de Toronto, n°3, mai 1997, p. 165)

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

intégralement le théâtre à la fin du XVII^e siècle. La production opératique du XIX^e siècle a tendance à fausser la perspective sur la tragédie en musique, conduisant souvent à minimiser cette décision et à mettre l'accent sur le prolongement avec le théâtre parlé. Certes, la voix chantée en tant que telle n'est pas visée dans le projet de la tragédie en musique. Pourtant c'est comme si avec la présence de la voix chantée au sein du genre théâtral s'amorçait discrètement une réorganisation de valeurs concernant la voix. D'abord concédée, elle tend à imposer ses exigences, même si musicalement, le bouleversement qui conduira à promouvoir la voix pour la voix n'aura pas lieu au sein du genre de la tragédie en musique.

L'*Idoménée* de Danchet se place donc dans un moment charnière : il est plus proche de l'*Idoménée* de Crébillon que des versions ultérieures de Lemierre et de Varesco par sa façon d'explorer les impasses auxquelles est soumise la parole des personnages et de ne pas reculer devant la mise en acte d'un vœu trop vite prononcé⁵³ ; mais il se distingue déjà pourtant à certains endroits du fonctionnement de la parole caractéristique du théâtre du XVII^e siècle, qui est encore observable chez Crébillon. Au statut problématique de l'*ethos* de la voix de théâtre – si bien repéré par les contempteurs du genre dramatique au XVII^e siècle – qui offre au spectateur/auditeur un plaisir fondé sur l'expérimentation de toutes sortes d'identifications contradictoires se substitue la promotion de la capacité, pour la voix, à signifier une nature morale qui est potentiellement celle de chacun. Ce faisant, quelque chose du pouvoir et de l'autonomie de la représentation s'atténue⁵⁴. Aussi peut-on répondre négativement à la question d'introduction : la voix d'opéra n'est pas une simple variante musicalisée de la voix de théâtre. Elle n'est même peut-être pas du tout une voix de théâtre, au sens que lui donne le théâtre du XVII^e siècle fondé sur l'exploitation maximum du brouillage des différents niveaux

⁵³ Lemierre réduit sensiblement la représentation de l'incommunicable et de l'innommable en supprimant toute rivalité amoureuse : Idamante est fils et victime, mais n'a plus « le nom de rival » (Crébillon, V, 3), et à ce titre, n'est plus explicitement l'objet d'un désir d'élimination. Varesco conserve les deux personnages féminins, mais annule la fin tragique qu'il remplace par un *happy end*. (Voir les analyses de Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra l'âge classique, une famille étrangeté, op.cit.*, pp. 95-102)

⁵⁴ Il est intéressant de voir que par le biais d'une autre confrontation entre deux adaptations de la fable d'*Idoménée* de genres différents, Magali Soulatges arrive à ce même constat que le pouvoir et l'autonomie de la voix représentée sont l'apanage du genre théâtral : comparant les versions de Fénelon et de Crébillon, elle montre que, chez Fénelon, le personnage principal, pour qui l'infanticide a joué le rôle positif d'une étape initiatique est maintenu par le récit dans une situation de dépendance du fait même de cette réhabilitation morale ; au contraire, la tragédie de Crébillon, en laissant *Idoménée* affronter son dilemme, sans que son histoire ne donne prise à aucune récupération morale, le place dans une situation extrême et terrible de liberté. Magali Soulatges émet ainsi l'hypothèse que « six ans après *les Aventures de Télémaque* » la tragédie de Crébillon soit « une dénonciation de l'imposture du récit didactique et la démonstration d'une irréductible indépendance du personnage tragique sur la scène, si ce n'est du genre théâtral lui-même »⁵⁴ (Soulatges, Magali, « *Idoménée, de Fénelon à Crébillon père. Du statut ambigu de l'expérience tragique* », *XVIII^e siècle*, n° 28, 1996, p. 385-396). Or nous avons vu comment six autres années après, avec la première version de la tragédie en musique par Danchet, cette paradoxale autonomie de la voix tragique s'estompe déjà.

Sarah Nancy

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »

de représentation. Sans supposer qu'il n'y a qu'une manière de prendre du plaisir à l'écoute d'une voix à l'opéra, les voix d'*Idoménée* nous donnent peut-être des éléments pour comprendre pourquoi en dépit de l'artificialisation extrême de la voix à l'opéra, qui suppose un assentiment de l'auditeur à la convention, cette écoute repose sur une valorisation de la voix comme garantie de présence et d'authenticité.

Sarah Nancy

« Les voix d'*Idoménée*, de la tragédie parlée à la tragédie en musique »