



Sarah NANCY, *La voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*

Paris, Classiques Garnier, 2012, 402 p.

Cécile Dauphin



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clio/11350>

DOI : [10.4000/clio.11350](https://doi.org/10.4000/clio.11350)

ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2013

ISBN : 978-2-7011-7781-6

ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Cécile Dauphin, « Sarah NANCY, *La voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux xvii^e et xviii^e siècles* », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 37 | 2013, mis en ligne le 02 septembre 2013, consulté le 23 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/clio/11350> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.11350>

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2022.

Tous droits réservés

Sarah NANCY, *La voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux xvii^e et xviii^e siècles*

Paris, Classiques Garnier, 2012, 402 p.

Cécile Dauphin

RÉFÉRENCE

Sarah NANCY, *La voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux xvii^e et xviii^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2012, 402 p.

- 1 Rares sont les chercheurs qui pratiquent eux-mêmes l'art qu'ils professent. C'est le cas de Sarah Nancy, agrégée de lettres modernes, qui consacre son enseignement et ses recherches à la voix parlée et chantée tout en nourrissant son travail de la pratique du chant lyrique. L'ouvrage qu'elle vient de publier est la version remaniée de la thèse de doctorat préparée sous la direction d'Hélène Merlin-Kajman (2007) sur la naissance de l'opéra en France au tournant des xvii^e et xviii^e siècles.
- 2 Genre spécifiquement français, la « tragédie en musique » naît en 1673 de la collaboration de Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully avec la première édition de *Cadmus et Hermione*. C'est alors un opéra sans grande voix ni diva. Jusqu'au milieu des années 1760, près de quatre-vingt-dix ouvrages verront le jour, et au fil des représentations et des débats, s'élabore peu à peu un nouveau système de valeurs qui fait de la voix féminine un objet esthétique. Pour mener son enquête Sarah Nancy convoque, outre le corpus des partitions musicales, une quantité impressionnante d'ouvrages théoriques et critiques à l'intersection de trois domaines : « langage, lettres, arts de la parole, voix » / « femme, féminin, différence sexuelle, genre » / « musique, chant ». Cette posture pluridisciplinaire est servie par une analyse exigeante, une

plume rigoureuse et un CD audio qui illustre le propos par des extraits musicaux interprétés par l'auteur et présentés en annexe.

- 3 Dans la tragédie en musique qui se développe à la fin du xvii^e siècle, rien n'est moins évident qu'un plaisir pris au chant. Héritier du ballet de cour et de la pastorale, ce nouveau genre impressionne par le spectacle des machines, tandis que la musique, telle une intruse, risque de gâcher l'écoute du texte. De voix chantée, point trop n'en faut. Vers, sujet, machines, décors et éventuellement « symphonies », voilà, dans l'ordre, ce qui fait la matière des commentaires sur les tragédies en musique. Les ornements ou « agréments » vocaux viennent juste troubler la parole, animer la passion, et non redoubler la signification du langage en la mimant comme dans la musique italienne.
- 4 Dans le débat sur les risques du chant et de la voix, le féminin occupe une place paradoxale. Tandis que les vaillantes et les guerrières, ou encore les personnages « merveilleux » comme les Gorgones, les Parques et les Furies figurent des rôles pleinement féminins, les voix masculines allant des tessitures graves à celle de haute-contre embrassent une catégorie plus vaste que le masculin, témoignant de la charge d'universelle neutralité. La voix masculine chantée « peut passer pour une voix qui parle un peu plus loin et plus fort, la voix féminine chantée est une voix dont on ne peut pas douter qu'elle chante » (p. 119). Les détracteurs de l'opéra, tel Boileau (dans la *Satire X*) ne manquent pas de stigmatiser les « sons » agréables qui deviennent l'arme de persuasion au détriment de la rhétorique du discours. Qui plus est, cette dénonciation est associée à la séduction féminine puisqu'en tout chant de femme couve le trouble destructeur des passions. Ce qui déplaît précisément, c'est l'exubérance des ornements au mépris de l'intelligibilité du texte, c'est une communication trop directe entre le chant et une intériorité sous l'emprise des passions. La référence féminine, au même titre que le style italien, fait basculer le juste souci de plaire vers la satisfaction vaniteuse et le piège gratuit, l'ornement vers l'excès et la perversion.
- 5 La naissance de l'opéra en France sera donc affaire de négociation avec un risque, un risque inhérent au plaisir. Le principe de la mesure préside à la pédagogie du chant français et à la conception de l'engagement du corps, non pas comme un « outil » discipliné au service d'un art, mais comme un corps affecté, exposé aux infinies nuances du trouble de la passion dans la voix. Cependant le corps en jeu dans l'interprétation musicale relève aussi des règles du corps en société où tout geste de parole doit témoigner d'une attention à l'autre. Face à la menace d'une voix pure, les classiques promeuvent l'intelligibilité, une écoute de la voix chantée dans son rapport à la langue comme expérience vécue, toujours attachée aux règles de clarté et netteté. Ainsi, la tragédie en musique se développe comme un espace de parole partagée, comme la confirmation d'une identité nationale spécifique, produisant son public en tant que groupe structuré et hiérarchisé qui réfléchit sur une expérience esthétique commune.
- 6 C'est bien dans le nœud chant et féminin que se conçoit un nouveau plaisir de l'écoute, un plaisir propre à l'opéra préparant la figure que le xix^e siècle nommera « diva ». Dès lors, l'oreille et l'intérêt que des philosophes comme Diderot, Rousseau, Grimm prêtent à la tragédie en musique contribuent à la transformer. Des airs de plus en plus repérables, des voix pleines et ciselées au lieu des agréments témoignent du goût pour un nouvel espace sonore, d'une exigence grandissante de lyrisme. Ce qui était pensé sur le mode négatif – le chant se justifiant par les défaillances de la parole – est désormais pensé sur le mode positif : le chant devenu accomplissement idéal de la parole. Entre

chant, parole et vérité, les rôles ont été redistribués. Parallèlement à l'éloignement des formes textuelles, les personnages et interprètes féminins deviennent ambassadrices de la jouissance. Avec l'expression féminine se conjugue l'imaginaire du chant comme réservoir des émotions humaines authentiques. Grâce à la disparition d'une partie des rôles travestis, le timbre peut être associé à une identité sexuelle, les voix féminines appréciées pour leur flexibilité et leur qualité émotionnelle. La *phônè* devient l'alliée idéale de l'authenticité, le corps féminin le dépositaire de la vérité du chant.

- 7 Au tournant du xviii^e siècle, c'est désormais le paradigme de l'expression féminine qui fait référence pour le plaisir d'écoute dans lequel les notions de création et d'imagination sont fondamentales. Sous l'égide d'une sensibilité féminine, la valorisation du chant coïncide avec la valorisation d'un certain mode d'accès au sujet. Les émotions ne sont plus perçues comme des affections susceptibles de fragiliser l'âme et le corps, mais comme des richesses intérieures. L'avènement d'un chant féminin inaugure aussi le culte des interprètes féminines reposant sur l'imaginaire du don de leur personne dans le chant. L'opéra du xviii^e siècle prétendant à l'universalité, élabore un nouveau modèle d'émotion théâtrale qui ancre le plaisir d'écoute dans un imaginaire féminin. La séduction du chant féminin auprès des écrivains (Rousseau, Nerval...) est symptomatique du besoin de réparer le féminin de la voix, à savoir réparer toutes les formes de mise à distance par la société. À la fois supplément qui comble et principe qui corrompt, c'est tout le paradoxe du chant féminin.
- 8 Que l'histoire de l'opéra ne puisse pas ne pas se décliner au féminin, chacun pouvait en être convaincu. Toute la force du travail de Sarah Nancy est de mettre à l'épreuve la catégorie de genre à tous les niveaux du questionnement sur le langage et l'imaginaire, tant pour les intrigues, les actrices et le public que pour le timbre des voix. Outre les apports documentaires sur l'histoire de la tragédie en musique, cet ouvrage illustre l'infinie palette et l'utilité du concept de genre pour appréhender la transformation des valeurs liées à la voix et au plaisir de l'écoute. Les mille précautions qui ont encadré la création de l'opéra en France renvoient à l'historicité des catégories de plaisir et de jouissance, à la fois démultipliées et troublées par le féminin. Outre les débats scientifiques sur la tragédie lyrique, le livre de Sarah Nancy stimule la curiosité du mélomane, il l'amène à s'interroger plus largement sur les usages du féminin dans l'histoire de l'opéra et du plaisir de l'écoute.

AUTEURS

CÉCILE DAUPHIN

EHESS, centre de recherches Historiques