



**Compte rendu de : Dramaturgie de la tragédie en
musique (1673-1764) de Laura NAUDEIX, Paris,
Champion, “ Lumière classique ” 54, 2004, 583 p.**

Anne Piéjus

► To cite this version:

Anne Piéjus. Compte rendu de : Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764) de Laura NAUDEIX, Paris, Champion, “ Lumière classique ” 54, 2004, 583 p.. Dix-septième siècle, 2006, 3 (232), pp.549-552. halshs-00300192

HAL Id: halshs-00300192

<https://shs.hal.science/halshs-00300192>

Submitted on 17 Jul 2008

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.

Laura NAUDEIX, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion, « Lumière classique » 54, 2004, 583 p.

Si la tragédie en musique dans son ensemble n'a que rarement fait l'objet de grandes synthèses, elle a suscité de nombreuses études musicologiques de détail, ainsi que plusieurs travaux littéraires et dramaturgiques de premier ordre. Il fallait du courage et de la détermination pour embrasser les quelque quatre-vingt huit tragédies portées sur la scène lyrique depuis *Cadmus et Hermione* (1673) jusqu'au *Polyxène* de Joliveau et Dauvergne (1764) ; et de l'ambition pour marcher dans les pas de C. Kintzler et M. Couvreur. Laura Naudeix qui, comme eux, saisit le genre dans sa globalité et la complexité de son évolution au cours du siècle qui sépare les premiers écrits théoriques relatifs au continuum musical jusqu'aux derniers soubresauts du genre à l'Académie Royale après la mort de Rameau, n'emprunte la démarche d'aucune de ces études fondatrices, et l'étude dramaturgique de grande envergure qu'elle propose — version amendée de sa thèse de doctorat — paraît de prime abord quelque peu paradoxale : comment étudier la tragédie en musique sans mener une étude de la musique ? Inspirée de la *Dramaturgie classique en France* de J. Scherer, elle s'attache à un examen détaillé des pratiques de la tragédie en musique, à partir de ses livrets (incluant de fait quelques œuvres qui ne connurent jamais les honneurs de la scène). Le principe consiste à percer au jour les motivations du poète et ses décisions face aux enjeux d'un spectacle dont il est le maître d'œuvre, mais dont la réalisation spectaculaire lui échappe.

À cette fin, les trois chapitres qui constituent la première partie analysent la manière dont les éléments composites du livret, les influences diverses qui s'y côtoient et la multiplicité des moyens d'expression déterminent sa dramaturgie. L'auteur s'attache en premier lieu au choix du sujet, qui répond à la nécessité de créer un univers fictif cohérent, mais aussi au souci d'obtenir l'adhésion du public et d'accueillir une représentation qui convoque presque tous les moyens expressifs existant à la scène. Prenant le contrepied de C. Girdlestone, L. Naudeix montre comment l'adoption quasi-artificielle du nom de « tragédie en musique » reflète une réalité esthétique complexe qui, d'influences diverses, forge un objet composite mais finalement unifié, dont la pastorale constitue le principal modèle imaginaire, tandis que l'univers tragique antique demeure une source d'inspiration somme toute épisodique, réduite à sa part majestueuse.

Le pari de conduire une étude dramaturgique à partir du livret se révèle alors dans toute sa subtilité, puisqu'il permet d'envisager comment les éléments de la réalisation spectaculaire influencent en retour l'écriture du poème. Si le poème doit permettre la représentation, la musique (et les questions de poétique qui lui sont inhérentes, en premier lieu l'acceptation tardive, en France, d'un continuum musical) ne constitue pas non plus l'enjeu unique de la constitution d'une poétique inspirée de (et distincte de) celle de la tragédie. La place déterminante des machines est examinée, ainsi que la façon dont la musique concourt à la définition de l'espace scénique (p. 132 *sq*) et complète le décor. Le deuxième chapitre propose aussi une lecture particulièrement convaincante des métamorphoses d'opéra, placées au cœur du dénouement mais aussi de l'action tragique, jusqu'à tenir lieu de conduite du spectacle (*Atys*, *Alcyone*) ; il offre des pages remarquables sur *Atys* et la transcendance de la temporalité du spectacle, qui inscrit le sort des héros dans la mémoire

des dieux mais aussi les scènes mémorables dans la mémoire des spectateurs.

La pertinence de la démarche se trouve confirmée dans la seconde partie, consacrée aux formes et aux structures. L'influence des décorations sur l'écriture poétique se vérifie aussi pour la musique, qui modèle la dramaturgie en profondeur. Le quatrième chapitre éclaire d'un jour nouveau les caractéristiques abondamment commentées par les études musicologiques, notamment la question des répétitions, ou de la polyphonie, remises dans la double perspective de l'efficacité dramatique et de l'équilibre expressif d'un spectacle composite.

Explorant une matière déjà très étudiée, Laura Naudeix ne peut constamment éviter de revenir sur des sujets bien connus, tels la conception des prologues, celle des divertissements, l'émergence du récitatif, l'analyse des répétitions ou des types d'airs. Ce n'est pourtant qu'une demi-réserve, qui ne préjuge pas de l'accueil d'un lectorat « littéraire ». Surtout, l'auteur se dégage toujours très vite de ces rappels, qui servent des questionnements originaux par lesquels elle confronte l'analyse des œuvres aux problématiques centrales de son ouvrage. Ces fils conducteurs tissent une cohérence qui laisse progressivement entrevoir une dramaturgie propre, à travers la constitution d'un genre lyrique spécifique et ses rapports avec la poétique tragique, l'hétérogénéité constitutive de la scène lyrique, l'équilibre entre une action efficace et le plaisir des yeux et des oreilles, etc. La méthode lui permet d'établir des liens de causalité entre éléments *a priori* distincts. Elle associe d'une manière qui nous paraît novatrice (à la fin du chapitre intitulé « Sur la forme du poème », p. 287-289), les transformations subies par l'opéra dans les années 1720-1730, à savoir l'apparition de monologues de délibération dans lesquels le personnage progresse d'un sentiment à l'autre, la complexification de l'écriture musicale, mise en parallèle avec le succès de la cantate, et la concentration de l'action, qui conduit à la suppression des confidents au profit des personnages secondaires. Tout comme elle renouvelle l'étude de l'espace scénique et de l'éclairage, elle réintroduit (à la fin du chapitre 5, p. 396), le chœur dans une réflexion sur la danse des divertissements et son rapport avec l'action.

L. Naudeix n'hésite pas à prendre le contrepied d'une approche plus théorique. Là où C. Kintzler avait posé les bases d'une réflexion sur la violence et proposait l'idée selon laquelle les scènes de torture sont présentes à l'opéra parce qu'elles y sont rendues supportables, L. Naudeix soupçonne — ce qui n'est d'ailleurs pas contradictoire — une prédilection des poètes pour des scènes telles que la mort de Didon sur son bûcher, précisément parce qu'on peut les montrer (p. 434 « La Machine comme sujet »). Ce faisant, l'auteur n'évacue jamais la question lancinante du modèle tragique et de l'influence de sa poétique sur celle de l'opéra, bien au contraire : elle l'utilise pour envisager comment la tragédie en musique « atteste la pertinence des règles classiques en les réinvestissant non pas abstraitement mais concrètement, parce qu'elles sont efficaces sur le plan dramatique » (p. 186). Cette confrontation amène tout au long de l'ouvrage des analyses pertinentes des points de rencontre ou de frottement entre les deux poétiques : l'alliage délicat entre influence pastorale et vraisemblance scénique et plus encore la confrontation du merveilleux aux règles tragiques nourrissent des développements passionnants sur le lieu tragique (chap. 2 et 3), les déplacements des divinités et leur aptitude à provoquer des changements de décor, et enfin les limites du pouvoir magique qui ramène le merveilleux vers le tragique. Dans la seconde partie, la référence au modèle poétique tragique fait surgir de nouveaux points de friction et des compromis mouvants : ainsi de la réticence de la vraisemblance vis-à-vis de la polyphonie vocale, tolérée dans certains cas et finalement limitée, ou encore du juste milieu à trouver entre belles scènes et conduite dramatique (p. 440, « Une esthétique de l'effet »). On note ici et là des références musicologiques peu novatrices, mais elles sont largement compensées par l'ample palette d'écrits critiques convoqués et habilement croisés, qui vont des didascalies à peine lisibles relevées sur les manuscrits de matériel de l'Opéra aux témoignages de metteurs en scène contemporains.

Cette séduisante méthode qui consiste à entrer dans l'esprit du poète ne se contente pas d'un à-plat minimisant l'évolution d'un opéra qui ne parvient que tardivement à se constituer en tant que genre tragique (ce qu'atteste la critique des

sujets fabuleux au XVIIIe siècle, en reprochant à l'opéra de ne pas se concentrer sur l'expression musicale des passions). S'appuyant sur une connaissance confondante de son corpus, l'auteur associe avec talent diachronie et synchronie, en croisant une quantité impressionnante d'œuvres et en cherchant à dégager les spécificités d'un genre en quête de légitimité dramatique. C'est un de ses grands mérites d'avoir considéré avec la même attention les livrets les plus oubliés et les chefs-d'œuvres éprouvés. Elle consacre de très fines analyses aux « trois forêts de Diane » d'*Hippolyte et Aricie* (p. 108), ou encore à la forme des divertissements dans *Thétis et Pélée* (p. 326 sq). Surtout, la minutie avec laquelle les œuvres sont analysées et confrontées à la littérature critique autorise Laura Naudeix à confronter certaines mutations et à en dégager le principe moteur. Elle dégage notamment le paradoxe d'une évolution fondée sur un renoncement partiel au modèle, mais aussi l'anachronisme progressif d'un genre qui n'hésite pas à réinvestir des procédés dramaturgiques délaissés par la génération de ses créateurs. Ainsi, au-delà du rééquilibrage entre musique et texte et des modifications de la conception de la danse et de la musique, elle analyse comment l'absence des personnages principaux dans les divertissements se pose au milieu du XVIIIe siècle, quand la question dominante devient celle de l'esthétique française opposée à l'italienne (p. 339). Les airs virtuoses et les ariettes longtemps considérés comme accessoires et utilisés dans les divertissements, pénètrent les actes, forçant l'acceptation d'une virtuosité musicale impensable quelques décennies plus tôt. Cette évolution révèle un renversement de la conception dramaturgique. Ainsi les poètes, dans la composition des divertissements, adoptent-ils progressivement une attitude conservatrice, en utilisant les formes antérieures à l'opéra (le récit par exemple) ou en les détournant : l'univers pastoral, dont la tragédie en musique s'est progressivement détachée, devient dans *Hippolyte et Aricie* le moyen de s'extraire du moule tragique.

Ce faisant, Laura Naudeix met en lumière le rôle actif de l'opéra dans l'évolution générale de la scène. Il n'est pas le produit d'une réflexion théorique, mais bien un fait culturel et historique, perméable à l'évolution des genres voisins (tragédie, comédie-ballet, opéra-ballet, opéra italien, cantate, air sérieux, etc.) et exerçant une influence sur eux, notamment sur la tragédie et la cantate. Bien qu'elle s'impose d'abord comme synthèse des traditions dramatiques et des langages antérieurs, la tragédie en musique adopte une dramaturgie très novatrice (qui se vérifie dans la place attribuée au chanteur dans le spectacle). De cette mutation du genre, l'auteur tire des conclusions enrichissantes : autour de l'idée de permanence et de renouvellement, elle met en lumière la malléabilité de l'opéra, qui « a su plier les sujets les plus fameux à tous les changements de mentalité » (p. 477). Plus encore, en confrontant les œuvres à la littérature critique, elle montre comment la réflexion esthétique et dramatique interfère, notamment chez Cahusac, avec l'historiographie du genre, jusqu'à créer un écart entre la représentation et l'idée que s'en fait l'auteur (p. 478).

L'apparat critique comporte un index des noms, une bibliographie très (trop ?) détaillée, qui inclut une discographie. Quatre annexes très bien présentées complètent l'ouvrage : listes alphabétique puis chronologique des œuvres étudiées, suivies de tableaux récapitulatifs respectivement consacrés aux décors et aux divertissements, qui seront de la plus grande utilité pour les chercheurs.

La densité de l'ouvrage, la surabondance des notes de bas de page et l'ampleur du propos sont servis par une plume alerte et efficace, d'une grande clarté, par une documentation maîtrisée et un esprit de synthèse qui contribuent au plaisir de la lecture. Le style, particulier à l'auteur, associe à la finesse de la langue un rare didactisme, qui transparaît dans les métaphores éclairantes et une espèce de bon sens qui tient le lecteur en haleine et conduit l'auteur à poser, sous la forme banale de questions directes, des interrogations fondamentales, comme celle-ci (p. 172) : « On peut en effet se demander où est l'enfer, sinon sous nos pieds ? »

Le livre de L. Naudeix renouvelle l'étude dramaturgique d'un pan entier de l'histoire lyrique. La solidité de son érudition et la finesse de ses problématiques en font dans ce domaine une référence désormais incontournable.

Anne Piéjus