

Le « charme de la voix » : topiques du son enchanteur et réflexions musicales au XVIII^e siècle

Emmanuelle Sempère
Université de Strasbourg

Mineure du fait de sa postérité et peu originale par son sujet, emprunté à une pièce espagnole, la comédie que Thomas Corneille fait représenter en 1657 sous le titre du *Charme de la voix*¹ n'en présente pas moins toutes les caractéristiques d'une matrice topique. Son titre, inventé par l'auteur, exhibe un thème qui articule le son et l'enchantement magique sous la forme d'une proposition : la puissance de la voix est de l'ordre du merveilleux et est donc susceptible de concurrencer ou de subsumer le pouvoir de la parole et son contenu sémantique. Au travers de la séduction opérée par la voix d'une femme qu'on ne voit pas, la pièce exalte la beauté de la voix non plus comme « une allégorie de la beauté céleste qui humilie[rait] les vanités de la chair et du rang » mais comme un plaisir sensible, lié aux « mystères de la sensibilité [et à] l'érotique des jeux de masques que reprendront les Crébillon, les Diderot ou les Vivant Denon² ». Elle met ainsi en évidence la puissance du sensible dans l'élaboration du sentiment, la voix suscitant un désir que ne peut satisfaire une quête d'identité vouée à l'échec – le Duc aime la voix chantée d'une Fénise invisible et ne la reconnaît pas quand elle parle³. Le « charme » – qui retrouve là son sens étymologique de « formule magique aux inflexions musicales » comme le rappelle Sarah Nancy dans son étude⁴ – opère contre toute raison (le bon sens est incarné par le valet du Duc, Fabrice), avant qu'une reconnaissance réunisse enfin la voix et l'amante et permette le dénouement heureux.

La pièce est référencée comme la première manifestation française du thème de « la douceur de la voix » dans la base consacrée à Molière : *La Princesse d'Elide* (1664) réitère en effet ce motif, repris par la suite dans les romans et les recueils de maximes. « Les charmes de

¹ *Lo que puede la aprehension* (Moreto, 1654). Thomas Corneille, *Le Charme de la voix*, 2021, t. II. Texte et appareil critique en ligne, 2009-2010. Voir également Christopher J. Gossip, « Les débuts de Thomas Corneille au théâtre », 2011.

² Emmanuel Minel, « La 'vivacité' dans le théâtre de Thomas Corneille », 2014.

³ La chanteuse conformément à l'usage était distincte de l'actrice et restait cachée au public. Voir Sarah Nancy, « Il y a peu d'auteurs dont la lecture soit si rebutante » (La Harpe). Thomas Corneille et le « charme de la voix », dans *Thomas Corneille (1625-1709)...*, 2014. Concernant l'insertion de morceaux chantés, voir Bénédicte Louvat-Mozolay, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, 2002, et plus particulièrement p. 510-521, sur la chanson dans la seconde moitié du siècle.

⁴ Sarah Nancy, *ibid.*

la voix donnent de l'amour⁵ », telle est la maxime d'amour qui résume le plus nettement la valeur topique du motif. En aval, le conte de fées⁶, la comédie-ballet et la tragédie lyrique vont à l'envi reprendre le motif et l'intégrer à des canevas qui dramatisent la dualité de ce charme, entre manifestation suprême de la puissance du sentiment et expérience risquée des délices du sensible. C'est dans ce cadre que nous explorerons ici la topique du merveilleux sonore : le thème du charme de la voix apparaît dans différents *topoi* – au sens donné par Jan Herman à l'origine du projet satorien, d'« une situation (1) narrative (2) récurrente (3) reconnue (ou reconnaissable) comme le (4) véhicule d'un argument⁷ » – qui mettent en jeu un ensemble de propositions plus ou moins polémiques sur la part du sensible dans le sentiment amoureux, dans l'appréciation morale et dans le jugement de goût.

La voix dans La Belle et la Bête (1740-1771)

Un premier ensemble de *topoi* est repérable dans le conte de « La Belle et la bête » au fil de ses réécritures, et nous en dégagerons trois qui correspondent peu ou prou à l'ordre séquentiel du conte : l'appréhension d'un *autre* monstrueux, qui manifeste la puissance du son indistinct (voix effroyable ou bruit terrible) avant que ne s'entende une parole ; la naissance du sentiment amoureux, où se joue une seconde forme de conflit, cette fois entre la vue et l'ouïe (lieu propre du motif du « charme de la voix ») ; et enfin les fêtes et les concerts, qui pourraient se comprendre comme la réalisation d'une jouissance sensible policée par le goût, ou si l'on veut canalisée et médiatisée par l'art. La série intertextuelle formée par le conte-roman de Villeneuve, le conte de Leprince de Beaumont et la « comédie-ballet mêlée de chants et de danses » de Marmontel⁸ – l'enquête demanderait à être complétée par l'étude des versions de Nivelles de la Chaussée, de Genlis et jusqu'à celle de Cocteau, entre autres – a fait l'objet de nombreuses études et commentaires⁹ qui soulignent le processus civilisateur à l'œuvre non

⁵ *Maximes de l'amour*, 1666, p. 28, cité sur le site de l'équipe « Molière 21 » © Copyright 2007-2012.

⁶ Parmi les contes de fées de la première période, on notera l'importance de la musique et du « charme de la voix » dans *Jeune et Belle* de Murat (*Contes des fées*, 1698) et surtout chez Aulnoy, qui insère des morceaux chantés assortis de commentaires sur leur effet, par exemple dans *La Belle aux cheveux d'or* (*Contes des fées*, 1697).

⁷ <https://www.satorbase.org/index.php?do=outils#2.1>

⁸ Villeneuve, « La Belle et la Bête », *La Jeune Américaine et les Contes marins* [1740], vol. 15, 2008 ; Leprince de Beaumont, « La Belle et la bête, conte », dans *Le Magasin des enfants*, 1756 (*ibid.*) ; Marmontel, livret de *Zémire et Azor*, sur une musique de Grétry, 1771 (*La Belle et la Bête, quatre métamorphoses*, 2002).

⁹ Pour une perspective générale, voir Marina Warner, *From the Blonde to the Beast. On Fairy Tales and their Tellers*, 1999 (1re éd. 1994). Sur ces trois textes précisément, voir Catherine Ramond, « Une bête sans bêtise », 2007 ; Patrick Taïeb et Judith

seulement à l'intérieur de l'intrigue initiale mais aussi au fil des réécritures, qui magnifient la perfection de la douceur de la « Bête ».

Pour dégager ces *topoi*, nous avons isolé trois séquences narratives communes, avec quelques variations, aux trois versions de l'histoire : la première séquence est celle de la découverte du palais de la Bête par le père de la Belle, jusqu'à son départ, la seconde est celle de la découverte du palais et de la Bête par la Belle, la troisième est celle des retrouvailles de la Belle et la Bête qui permettent la résolution de l'intrigue. Des articulations significatives – elles ont une dimension argumentative qui permet d'identifier le *topos* – se font jour dans chacune de ces séquences entre le « bruit », produit par des objets ou par la voix humaine qui tonne, crie ou hurle, le son musical, qu'il soit « chant » ou « concert », et la parole, prononcée et entendue, magnifiée et amplifiée par l'écho. La musique apparaît dès la première version narrative de l'histoire, ce qui renforce le lien structurel avec les textes dramatiques et moraux illustrant le thème du « charme de la voix » : ce n'est pas une innovation de Grétry et de Marmontel, lesquels ne font que réaliser les données du conte originel, dans la variante qu'il propose du mythe de Psyché. En effet, ce n'est plus ici la vue et le toucher qui entrent en relation dialectique, mais la vue et l'ouïe, deux sens sans contact qui mobilisent donc de manière différente la question du sensible et de l'intelligible dans la définition d'un amour vertueux.

La version de Villeneuve est, on le sait, la plus développée de toutes et Marmontel en reprend un grand nombre de données (suivant d'ailleurs en cela l'exemple de Nivelles de La Chaussée¹⁰ qui l'avait précédé). Au cœur de la première séquence, le motif des roses magnifiques crée un dispositif qui met en relief la dimension multisensorielle de la découverte de la Bête : des mets délicats, des roses aux couleurs et à l'odeur délicieuses, les multiples bruits d'une nature en éveil apportent des plaisirs sensibles sur le fond desquels tranche la parole menaçante de la Bête. On peut cependant noter d'emblée que la version lyrique prête à la Bête un air parfaitement intelligible – quoique menaçant également : la menace de mort est conservée dans les trois versions – et l'accompagne d'une « symphonie qui exprime le vol du

Leblanc, « Merveilleux et réalisme dans *Zémire et Azor* : un échange entre Diderot et Grétry » ; Judith Le Blanc, « Quelles voix pour chanter sur la scène des théâtres parisiens en marge de l'Opéra ? De la voix empêchée à la voix triomphante », 2013 ; Béatrice Didier, « *Zémire et Azor. La Belle et la Bête* sur la scène lyrique », 2018.

¹⁰ *Amour pour Amour, comédie*, de Nivelles de la Chaussée (1742) reprend le conte de Villeneuve en modifiant le nom des protagonistes en *Zémire et Azor*.

nuage » tandis que les deux conteuses insistent sur la voix « effroyable » (Villeneuve) et « terrible » (Leprince de Beaumont) de la Bête. Pour autant la musique de Grétry réalise plus qu'elle ne corrige les données du conte originel ; la fortune du conte de 1756, extrêmement ramassé, ne doit pas faire oublier l'« aimable harmonie » sensible peinte par Villeneuve : « des oiseaux de toute espèce mêlant leur ramage au bruit confus des eaux » forment un paysage sonore dont on peut retrouver l'effet dans l'air d'Ali, le valet, « L'orage va cesser » dont « l'accompagnement contrarie les paroles¹¹ » selon la note de Marmontel. Ce contraste rend le mélange d'effroi et de plaisir éprouvé par les personnages.

La version de Leprince de Beaumont ne fait apparaître le thème du plaisir sonore que dans le second épisode : le haut degré de culture et de sensibilité de la Bête est concrétisé par la « grande bibliothèque » où la Belle découvre « un clavecin, et plusieurs livres de musique¹² », puis par l'« excellent concert » qui accompagne son dîner. La conteuse pédagogue suit la leçon de Villeneuve en insistant, dans cet épisode encore, sur l'effroi produit par le « bruit » fait par la Bête, mais elle gomme le caractère terrible de la voix et transforme la demande de la Bête : il ne s'agit plus de « la laisser coucher avec elle¹³ » mais de la « voi[r] souper¹⁴ » ; la « stupidité » liée aux « organes » animaux de la Bête laisse place à l'« esprit » qui entraîne chez Leprince de Beaumont un premier état du sentiment amoureux et qui serait l'estime. La séduction opérée par la Bête n'a pas cette caractérisation morale chez Villeneuve qui développe longuement le « concert admirable » qui enchante la Belle : « les oiseaux sifflèrent comme des instruments, et accompagnèrent avec justesse la voix des perroquets, qui chantèrent les airs les plus beaux, et les plus à la mode¹⁵ ». Marmontel opère sur ce second épisode une transformation notable, en focalisant l'attention sur les plaintes d'Azor esseulé, avec cet air célèbre dont les paroles rassemblent les données morales du conte :

AIR. Ah ! quel tourment d'être sensible, / D'avoir un cœur fait pour l'amour, / Sans que jamais il soit possible / De se voir aimer à son tour ! / Je porte avec moi l'épouvante, / Et je ne répands que l'effroi. / La beauté timide et tremblante / S'alarme et s'enfuit devant moi. / Ah ! quel tourment, *etc*¹⁶.

¹¹ Marmontel, *Zémire et Azor*, I, 1, p. 106. Grimm écrit dans la *Correspondance littéraire* (1^{er} fév. 1772, cité par S. Allera et D. Reynaud, 2002, p. 203) que « l'orchestre fait un vacarme épouvantable ».

¹² Leprince de Beaumont, « La Belle et la Bête », p. 1024.

¹³ Villeneuve, « La Belle et la Bête », p. 124.

¹⁴ Leprince de Beaumont, « La Belle et la Bête », p. 1025.

¹⁵ Villeneuve, « La Belle et la Bête », p. 127.

¹⁶ Marmontel, *Zémire et Azor*, III, 1, p. 130.

L'enjeu de la séduction sonore est donc de contrer l'effet d'effroi de la vue :

Cachons-nous ; tâchons de savoir / À quels plaisirs elle est sensible : / Et que son cœur, s'il est possible, / se rassure, avant de me voir¹⁷.

Le livret de Marmontel accompagne et explicite la séduction musicale recherchée par Grétry : le plaisir musical n'est pas l'ornement ou même l'amplification d'une séduction morale qui serait d'abord portée par l'intelligibilité d'un texte et la beauté du décor ; il en est l'expression pure et sa perfection pourrait se suffire à elle-même. Le thème du « charme de la voix » opère alors dans une autre orientation argumentative, qui exprime le « triomphe¹⁸ » de la musique. Il ne s'agit pas, certes, d'ériger le plaisir sensible en grand vainqueur contre la raison et la vertu, mais d'affirmer son indispensable concours à leur commune entreprise civilisatrice. Ce que le livret n'explicite pas peut en effet se déduire des nombreux textes où Marmontel articule vertu, raison et sensibilité, dans une « dualité » qui trouverait sa résolution dans une « esthétique spiritualiste » selon l'analyse très éclairante de Marc Buffat¹⁹ qui cite ce passage de *l'Apologie du théâtre* : « L'amour physique n'a besoin que des sens. L'amour vertueux a besoin de toute la sensibilité, de toute la délicatesse de l'âme²⁰. » Il y a en effet tout au long de *Zémire et Azor* une démonstration en faveur d'une musicalité parfaitement intelligible et sensible tout à la fois. Le hiatus entre la « figure horrible » et « le charmant langage » de la « voix » d'Azor se résout dans l'intégration proprement mimétique de la nature dans la culture : la musique instrumentale et les airs chantés imitent « à merveille » les bruits de la nature et le chant des oiseaux, et Judith Le Blanc souligne à ce propos que « l'air de la Fauvette (III, 3), air virtuose et vocalisant, [...] n'est pas sans rappeler par le mimétisme du chant de l'oiseau, les fameux Rossignols amoureux d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau et Pellegrin²¹. » Ainsi, alors que Villeneuve et Leprince de Beaumont, dans cette dernière séquence, n'usent de la musique qu'au titre d'accompagnement du dénouement merveilleux – « cette musique indiquait le triomphe des fées²² » écrit

¹⁷ *Ibid.*, p. 131.

¹⁸ Judith Le Blanc, « Quelles voix pour chanter sur la scène des théâtres parisiens en marge de l'Opéra ? De la voix empêchée à la voix triomphante », art. cité, et dans « Merveilleux et réalisme dans *Zémire et Azor* : un échange entre Diderot et Grétry » (avec Patrick Taïeb), 2011 : « Finalement, ce que *Zémire et Azor* consacre, c'est le triomphe de l'amour et à travers le triomphe de l'amour, le triomphe de la voix, et de la voix dans toute la justesse de son expression. » (p. 196).

¹⁹ Marc Buffat, « L'âme contre les sens ou l'esthétique spiritualiste des *Éléments de littérature* », 2003.

²⁰ Marmontel, dans *Contes moraux*, La Haye, 1761, t. II, p. 273, cité par M. Buffat, *ibid.*, p. 48.

²¹ Judith Le Blanc, « Quelles voix [...] », art. cité, p. 284.

²² Villeneuve, « La Belle et la Bête », p. 208.

Villeneuve – Marmontel entrelace l'enchantement musical et la merveille du sentiment : « l'écho des bois » instrumental épouse la répétition de la déclaration amoureuse de l'air chanté de Zémire. Là où Villeneuve assortit le dénouement d'une intrigue complexe dramatisant le conflit entre l'amour et la morale, Marmontel et Grétry réconcilient l'ordre vertueux et le champ du désir. L'apparition sur scène d'Azor « dans tout l'éclat de sa beauté » manifeste l'efficacité magique de l'air chanté :

Scène 4. ZÉMIRE (*seule*)

AIR – Azor ! en vain ma voix t'appelle. / L'écho des bois répond seul à ma voix. / Revois Zémire. Elle est fidèle. / Elle consent à vivre sous tes lois. / Azor ! en vain ma voix t'appelle, etc. / Hélas ! plus que moi-même, / Je sens que je t'aimais ; / Et dans ce moment même, / Plus que jamais, / Je t'aime, Azor, je t'aime...

(*Le théâtre change, et représente un palais enchanté. Azor y paraît sur un trône dans tout l'éclat de sa beauté*).

On pourra noter l'enchaînement de l'imparfait au présent du verbe « aimer », qui semble opérer la merveille de l'apparition finale, laquelle est suivie d'une ultime scène musicale où se répondent le duo des amants et un sextuor formé de tous les personnages. Le rôle de la fée, essentiel chez Villeneuve pour faire triompher « le vrai mérite²³ » de tous les obstacles que lui opposent l'ambition et la vanité, se réduit dans la version lyrique à l'enchantement initial (une épreuve rappelée au début de l'acte III) et à la réunion finale des protagonistes invités à « rend[re] grâce à l'amour²⁴ ». La fée de Villeneuve et « la dame » de Leprince de Beaumont ont une fonction éminemment rhétorique : la parole prononcée intègre et subsume l'enchantement purement sensible. Il faut en quelque sorte que la nature bestiale de la Bête s'affaiblisse et se modifie de l'intérieur grâce au sentiment : la Bête est « froide et sans mouvement²⁵ » chez Villeneuve, « étendue sans connaissance²⁶ » chez Leprince de Beaumont, et ce sont les paroles « touchantes » (Villeneuve) de la Belle qui vont opérer la métamorphose finale. Les « cris » de la Belle manifestent la violence de ses sentiments – qui ont raison de ses réticences envers la Bête – et les deux conteuses insistent sur l'importance décisive de la diction : il faut que la Belle « prononce », chez Villeneuve, une formule de mariage, et chez

²³ *Ibid.*, p. 165.

²⁴ Marmontel, *Zémire et Azor*, p. 157-158.

²⁵ Villeneuve, « La Belle et la Bête », p. 153.

²⁶ Leprince de Beaumont, « La Belle et la Bête », p. 1029.

Leprince de Beaumont, une formule indiquant simplement que sa raison et son cœur l'ont tous deux ensemble convaincue de son attachement pour la Bête. Autrement dit, il ne suffit pas que la Belle éprouve des sentiments nouveaux et y reconnaisse l'amour, il faut qu'elle le prononce intelligiblement. Chez Leprince de Beaumont, l'épiphore du verbe « voir » met en évidence la valeur métaphorique de l'enchantement initial, conforme au motif issu du conte de Psyché, dans une déclaration qui fait l'ellipse de l'expression directe de l'amour : « la douleur que je sens me fait voir que je ne pourrais vivre sans vous voir²⁷ ». Rien de tel dans la version lyrique, qui fait du plaisir musical l'expression ultime du désir amoureux : Azor ne demande à Zémire ni de la « laisser coucher avec elle » ni, dans la version édulcorée de Leprince de Beaumont, d'assister à son repas, mais de chanter. Autrement dit, d'opérer directement sur l'« oreille » un « charme²⁸ » que ne saurait suppléer aucune autre forme de plaisir sensible. *Zémire et Azor* n'illustre cependant aucunement la nouvelle esthétique musicale qui à la fin du siècle exalte la puissance du génie de la musique sur les sens, et dans la querelle opposant Gluckistes et Piccinistes, Marmontel est du côté des seconds et de leur « néo-académisme » fidèle aux principes classiques. Mais, prenant acte de la primauté de l'argument sensible sur toute autre considération, en littérature comme en musique, Marmontel cherche à mettre la puissance du verbe et du son au service d'une morale naturelle qui prend racine dans le fond de bonté de l'homme : c'est justement parce que l'ouïe est dotée d'un puissant pouvoir d'organisation qui peut « transporter » l'âme, que la musique est chargée, dans l'œuvre lyrique, « d'exprimer le versant merveilleux de la belle nature²⁹ ».

Ainsi, à rebours des versions dramatiques du « Charme de la voix », il n'est pas question ici d'opposer la vraisemblance (qu'incarnerait la voix parlée) et le merveilleux de la voix chantée (la première sortirait nécessairement perdante d'un tel conflit), mais de faire le pari d'une sensibilité émotionnelle naturellement portée au bien³⁰, celle-là même qu'on trouve

²⁷ *Ibid.*, p. 1030.

²⁸ « AZOR. – [...] Vous chantez, je le sais, vous chantez à merveille. / En parlant, votre voix touche, émeut tous mes sens ; / Ah ! quel charme pour mon oreille / D'entendre éclater vos accents !

ZÉMIRE - Si vous désirez que je chante, / Je chanterai.

[...] AIR. La fauvette, avec ses petits, [...] » (Marmontel, *Zémire et Azor*, p. 139).

²⁹ Yves Bardon, « L'esthétique des passions : Marmontel et l'opéra », 1999, p. 340.

³⁰ Voir à ce sujet Jacques Wagner, « Marmontel ou l'horreur du conflit », dans *Marmontel. Une rhétorique de l'apaisement*, 2003 : « la morale de Marmontel mène à l'inverse vers des vérités de l'âme et du cœur perçues à partir du plaisir des sens : la vérité du corps est dans l'âme. » (p. 6).

exprimée dans les *Contes moraux*³¹. Le danger que pourrait représenter la force de ce charme n'est surmonté que parce qu'en amont, la méchanceté ne saurait relever du sentiment, mais du calcul, et qu'en aval, l'art fonctionne par la médiation du sentiment – comme le merveilleux, la musique est une fabrication et ne saurait apparaître comme une manifestation directe et spontanée des sentiments. Elle civilise en même temps qu'elle exprime le sentiment dont elle porte la puissance dans l'âme du spectateur.

La version lyrique de « La Belle et la Bête », au travers de la solution musicale qu'elle en propose, renforce l'idée d'une puissance inouïe de la sensation sonore, et peut conséquemment redonner aux craintes des classiques – La Bruyère constate avec amertume que « l'homme qui est esprit se mène par les yeux et les oreilles³² » – toute leur actualité. Là comme en d'autres domaines, tout repose finalement sur la bonté des intentions et sur la moralité des artistes, rhéteurs et poètes capables de mobiliser ses pouvoirs. La « mollesse³³ » de la musique, qui faisait les délices de la littérature libertine des années 1730, se voit rejetée au nom de critères moraux et intellectuels plus encore qu'esthétiques. Ce tournant peut être mesuré au travers du thème des « effets de la musique », qui fait l'objet d'un chapitre galant dans le *Grigri* de Cahusac³⁴ illustrant les plaisirs qu'il associe à la danse et à la musique en général, puis d'un article « médical » dans l'*Encyclopédie*, dans lequel Ménuret de Chambaud interroge ces mêmes effets sous l'angle intellectuel :

Qu'on transporte l'homme le plus incrédule, par conséquent le moins connaisseur, mais possédant une dose ordinaire de sensibilité, dans ces palais enchantés, dans ces académies de musique, où l'on voit l'art se disputer & se montrer supérieur à la nature ; qu'il y écoute les déclamations harmonieuses de cette actrice inimitable, soutenue par l'accompagnement exact & proportionné de ces instruments si parfaits, pourra-t-il s'empêcher de partager les sentiments, les passions, les situations exprimées avec tant d'âme & de vérité & pour me servir des paroles énergiques d'un écrivain du siècle passé, son âme dépourvue de toute idée étrangère, perdant tout autre sentiment, ne volera-t-elle pas toute entière sur ses oreilles? son âme seule ne sera pas émue, son corps recevra des impressions aussi vives, un frémissement machinal involontaire s'emparera de lui, ses cheveux se dresseront doucement sur sa tête, & il éprouvera malgré lui

³¹ MARMONTEL, Jean-François, *Contes moraux*, 1761. Voir Nicolas Veysman, « Le féérique moral dans les contes moraux de Marmontel », 2007.

³² La Bruyère, *Les Caractères, ou les mœurs de ce siècle*, dans *Moralistes du XVII^e siècle*, 1992, XI, 154, p. 872, cité par Hélène Cussac, « Le dynamisme vital de la voix chez Diderot », 2018, p. 69.

³³ Mercier, dans *L'an 2440*, fustige la « musique efféminée, baroque, bruyante » (cité par M. Wählberg, dans *La Scène de musique dans le roman du XVIII^e siècle*, 2019, p. 307).

³⁴ *Grigri, histoire véritable* [1749], dans *Contes*, 2007. Le 10^e chapitre du conte s'intitule : « Où l'on verra les effets surprenants de la Musique ; combien la Danse est dangereuse, et le désagrément qu'il y a de ne pouvoir pas faire tout ce que l'on voudrait. » Cahusac, librettiste de plusieurs opéras de Rameau, est l'auteur de plusieurs articles pour l'*Encyclopédie* et d'un traité sur *La Danse ancienne et moderne*, 2004.

une secrète horreur, une espèce de resserrement dans la peau ; pourra-t-il ne pas croire, quand il sentira si vivement³⁵?

L'idée la plus importante à tirer de ce passage est que la séduction de la musique, qui est de l'ordre du sensible, est le vecteur d'une persuasion morale et intellectuelle dont la manifestation ultime est l'adhésion irraisonnée du cœur et de l'esprit, autrement dit, la croyance (rejoignant ici des réflexions que Hume formule dès le *Traité sur l'entendement humain* de 1739).

Le Diable musicien de Cazotte (1772-1776)

Cazotte, qui s'est investi dans la Querelle des Bouffons aux côtés des ramistes et de la musique française, a composé plusieurs romances qui témoignent de sa sensibilité musicale et de son goût pour les genres « troubadours ». Dans son poème imité de l'Arioste *Ollivier* (1763) comme dans *Le Diable amoureux*, il intègre à la fiction des morceaux chantés qui participent au dynamisme de l'intrigue. Cazotte ne mêle pas ces morceaux au récit sans un artifice spécifique d'intégration textuelle et l'utilisation de la musique est toujours doublement justifiée, dans la fiction en tant que moyen de séduction et dans la forme du texte en tant qu'« airs notés », dans le sillage du *romanzo* et du prosimètre de la Renaissance. La virtuosité, qui met en valeur l'individu musicien, et la séduction toute particulière de la voix féminine, par son intensité émotionnelle, ne pouvaient qu'éveiller la défiance d'un auteur catholique et conservateur comme Cazotte. Ses préoccupations religieuses et politiques face aux progrès de l'incroyance ainsi que sa vive inquiétude mystique le conduisent à articuler les deux ordres de réflexion, la musique mondaine d'une part et la lutte spirituelle d'autre part, dans une nouvelle qui accole volontairement un registre badin et une tonalité tragique pour narrer une tentation diabolique inspirée des légendes médiévales et des histoires tragiques. Avec une intéressante inflexion entre 1772 et 1776 : si Alvare peut échapper au pouvoir du démon en 1772, après avoir démasqué « la dangereuse imposture » de sa séduction, il succombe en 1776 au « pouvoir des larmes » de Biondetta, après un ultime épisode qui met en scène une noce de village assortie de chansons populaires et de danse.

Le thème du « charme de la voix » innerve ainsi un second ensemble de *topoi*, dans lesquels se retrouvera le motif de la puissance de l'effet sensible de la voix, mais infléchi cette

³⁵ MUSIQUE, EFFETS DE LA, (Méd. Diète, Gymnast. Thérapeut.), *Encyclopédie*, vol. X, 1765, p. 903.

fois du côté du diabolisme et du péché. On pourrait formuler le *topos* ainsi : « une femme [diable] séduit [possède] un jeune homme par son art musical ».

Il fallait bien que cette « nouvelle espagnole » se situât en Italie, et plus précisément à Naples, cette ville fondée sur la dépouille légendaire de la sirène Parthénope : le diable emprunte en effet les ressources de l'art vocal et instrumental des virtuoses italiens – plus précisément, italiennes – pour charmer et obséder Alvare. Deux épisodes musicaux rythment le drame d'Alvare. Le premier, au tout début de la nouvelle, met en scène le personnage énigmatique de la Fiorentina, avatar du diable appelé par Alvare lui-même, qui l'annonce à ses hôtes comme « la plus jolie courtisane de Naples » : « Je parle d'un opéra nouveau, d'une *improvisatrice* romaine arrivée depuis peu, et dont les talents font du bruit à la cour³⁶. » La belle musicienne s'accompagne de sa harpe et la séduction puissante qu'elle exerce passe d'abord par la mention visuelle de sa main, de ses doigts, de l'arrondi de son bras. Cette gestuelle met en valeur le rôle de l'instrument, qu'au départ de la cantatrice Alvare « lui prend[ra] des mains³⁷ » (et le texte ne dit rien, ensuite, du devenir de cette harpe). Plus que la voix de la chanteuse, l'objet de l'éloge d'Alvare est le talent qu'elle montre à chanter un « récitatif obligé » : « on n'a pas, avec plus de gosier, plus d'âme, plus d'expression ; on ne saurait rendre plus en chargeant moins³⁸ ». Ce passage emprunte au *topos* de la harpiste tel que le dessine Barthe dans son unique roman, *La Jolie femme ou la Femme du jour* (1769) :

Il est un instrument renouvelé des anciens, nos maîtres en tout genre ; instrument harmonieux, dont les accords se marient naturellement aux doux accents de la voix. L'attitude qu'il exige prête un jour favorable au développement de toutes les grâces. La tête d'une belle femme prend alors l'air du transport et du ravissement. Ses doigts délicats voltigent sur les cordes ; un bras arrondi se déploie, un pied mignon s'avance, et semble attirer tous les yeux. Cet instrument, rival du clavecin, est la harpe. Mademoiselle de Rosbel possédait le jeu de ce divin instrument. Elle regarde le Comte en souriant noblement, et puise dans un de ses regards cette [52] expression touchante qui doit animer ses accords. Déjà sa voix douce, flexible et légère remplit le salon, et retentit dans tous les cœurs. Elle peint l'amour ; et l'accent de cette voix aimable dit assez qu'elle n'est pas seulement faite pour l'inspirer. Le plaisir de la voix est presque suspendu par le plaisir de l'entendre. On est ému, attendri ; si l'on osait, on tomberait à ses genoux ; mais les transports contraints s'exhalent dans mille applaudissements réitérés³⁹.

³⁶ Cazotte, *Le Diable amoureux*, 2003, p. 16. L'emploi de l'italique souligne la nouveauté de ce mot emprunté à l'italien et encore absent des dictionnaires contemporains. Le texte de Cazotte est donné comme le premier exemple de l'emploi de l'adjectif substantivé, avant son entrée dans le dic. de l'Ac. de 1798.

³⁷ Cazotte, *Le Diable amoureux*, p. 18. Voir Hélène Cussac, « Place et sens de l'instrument de musique dans le roman des Lumières », 2011.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Nicolas-Thomas Barthe, *La Jolie femme ou la Femme du jour*, 1769, vol. 1, p. 51-52. Cet ouvrage est signalé par M. Wählberg, *op. cit.*, p. 74.

L'effet enchanteur du chant de la Fiorentina est noté plus tard dans le texte, lorsqu'Alvare essaie de se garantir contre la séduction du page Biondetto : « Ce chant mélodieux, que j'avais entendu sous la voûte, ce son de voix ravissant, ce parler qui semblait venir du cœur, retentissaient encore dans le mien, et y excitaient un frémissement singulier⁴⁰. » Lors de la nuit fatale de la version de 1776, si Biondetta ne chante pas, c'est encore à sa voix – « une voix à la douceur de laquelle la plus délicieuse musique ne saurait se comparer » – que revient tout le mérite de la possession.

La seconde occurrence de la musique précède et précipite la chute d'Alvare. Là encore, l'instrument est inséparable de l'entreprise de séduction : comme la harpe, le clavecin est un instrument à cordes qu'on peut associer à la voix par la manifestation vibratoire. Le récit le dote d'une forte présence objectale qui souligne le pouvoir de l'instrumentiste en même temps que la dimension mécanique de ce qui se joue ici : il a fallu à Biondetta « rassembler et recoller les débris d'un clavecin⁴¹ » dans un étroit logement mal éclairé avant de s'y installer pour chanter, observée et écoutée par Alvare. L'épisode fait se succéder deux « scènes de musique⁴² » : la première est une improvisation sentimentale chantée « à demi-voix » et rapportée sous la forme du récit de paroles par le narrateur ; la seconde est un air composé, une « barcarole fort en vogue », dont l'air est noté dans le texte⁴³. Quoique ému, Alvare décèle l'artifice du procédé : « Le son de la voix, le chant, le sens des vers, leur tournure me jettent dans un désordre que je ne puis exprimer. Être fantastique, dangereuse imposture ! m'écriai-je⁴⁴ ». Le dispositif critique donne à ce passage un rôle particulièrement intéressant dans la dramaturgie de la nouvelle : l'art imite la passion, et c'est ce qui le rend dangereux ; en même temps, la connaissance du fait artistique comme « artifice » ou fabrication constitue un garde-fou contre les entreprises diaboliques qui en empruntent les traits⁴⁵.

⁴⁰ Cazotte, *Le Diable amoureux*, p. 24.

⁴¹ *Ibid.*, p. 32.

⁴² Cazotte propose ici, selon l'étude de M. Wählberg, la première occurrence de cette expression métapoétique dans la littérature.

⁴³ Cette partition, ainsi que les autres gravures, disparaissent de l'édition de 1776. Rousseau loue le genre de la barcarolle dans son *Dictionnaire de musique*. L'air « Hélas ! Quelle est ma chimère » a fait l'objet d'un enregistrement par l'ensemble Trondheim Barokk, 2012.

⁴⁴ Cazotte, *Le Diable amoureux*, p. 43.

⁴⁵ Dans la version de 1776, cet argument est développé à la toute fin de la nouvelle, par le docteur de Salamanque mandé par la mère d'Alvare (*Le Diable amoureux*, p. 86-87).

Ces deux séries d'épisodes mettent en évidence, dans la nouvelle de Cazotte, un ensemble de *topoi* promis à une belle postérité dans la littérature romantique, de Balzac à Nerval en particulier. S'y articulent l'effroi provoqué par la « voix épouvantable » du diable-chameau à l'ouverture de la nouvelle, surmonté par la force de caractère du jeune homme, et les séductions plus subtiles des « morceaux » lyriques qui succèdent à cette apparition et qui se voient chargés d'un nouveau diabolisme. Le féminin joue là un rôle essentiel, encore amplifié par le jeu des identités croisées de ce page virtuose, faux castrat déguisé en cantatrice mais vrai diable à la gueule pleine d'un « ténébreux *Che vuoi*⁴⁶ ».

Si ces deux ensembles topiques s'opposent par la conception qu'ils véhiculent de la musique – Cazotte semble définitivement condamner cet art trop séduisant, associé aux « charmes » faussement « célestes » de la femme, tandis que Marmontel affine une conception sensible de l'art qui permettrait idéalement de réconcilier le corps, le cœur et la raison – ils se rejoignent sur un double postulat : le « charme de la voix », pour agir sur l'âme, est bien de l'ordre du sensible ; et l'ordre de la morale, à défaut de pouvoir le soumettre, ne peut que chercher à se le concilier s'il ne veut perdre ses prérogatives.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

AULNOY, Madame d', *Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode* [1697], Paris, Honoré Champion (Bibliothèque des Génies et des Fées 1), 2004 [N. Jasmin (éd.) et R. Robert (introd.)].

BARTHE, Nicolas-Thomas, *La Jolie femme ou la Femme du jour*, Amsterdam, Chez Changuion, 1769, vol. I, p. 51-52 [chapitre intitulé « La Harpe »].

⁴⁶ Cazotte, *Le Diable amoureux*, p. 80.

CAHUSAC, Louis de, *Grigri, histoire véritable*, à Nangazaki, De l'imprimerie de Kinporzenkru, Seul imprimeur du très-Auguste Cubo, L'an du monde 59749 [1749], dans *Contes*, Paris, Honoré Champion (Bibliothèque des Génies et des Fées 18), 2007 [F. Gevrey (éd.)].

—, *La Danse ancienne et moderne* [1754], Paris, Desjonquères, 2004 [N. Lecomte, L. Naudeix et J.-N. Laurenti (éds.)].

CAZOTTE, Jacques, *Le Diable amoureux*, Paris, Champion Classiques (Âge des Lumières), 2003 [Y. Giraud (éd.)].

CORNEILLE, Thomas, *Le Charme de la voix*, dans *Théâtre complet* de Th. Corneille, Paris, Classiques Garnier (Bibliothèque du théâtre français), 2021, t. II, [G. Le Chevalier, S. Nancy et L. Picciola (éds.) / Christopher Gossip (dir.)].

—, *Le Charme de la voix* (1658) [Coline Piot éd. / Georges Forestier dir.]. En ligne : http://bibdramatique.huma-num.fr/corneillet_charmedelavoix

DIDEROT, Denis, Jean LE ROND D'ALEMBERT et Louis DE JAUCOURT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Art. EFFETS DE LA MUSIQUE, (Méd. Diète, Gymnast. Thérapeut.), vol. X, 1765.

LA BRUYERE, *Les Caractères, ou les mœurs de ce siècle*, dans *Moralistes du XVII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1992, XI, 154, [J. Lafond (éd.)].

LEPRINCE DE BEAUMONT, Madame de, « La Belle et la bête, conte », dans *Le Magasin des enfants*, Paris, Honoré Champion (Bibliothèque des Génies et des Fées), vol. XV, 2008, p. 1017-1037 [E. Biancardi (éd.)].

MARMONTEL, Jean-François, *Contes moraux*, La Haye, 1761.

—, livret de *Zémire et Azor*, sur une musique de Grétry [1771], dans *La Belle et la Bête, quatre métamorphoses*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2002, p. 103-158 [S. Allera et D. Reynaud (éds.)].

Maximes de l'amour, 1666, Équipe « Molière 21 » © Copyright 2007-2012. En ligne : http://moliere.huma-num.fr/base.php?La_douceur_de_sa_voix

MERCIER, Louis-Sébastien, *L'An 2440, rêve s'il en fût jamais* [1771], Paris, La Découverte (Littérature), 1999 [C. Cave et C. Marcandier-Colard (éds.)].

MURAT, Madame de, *Contes* [1698], Paris, Honoré Champion (Bibliothèque des Génies et des Fées 3), 2006 [G. Patard (éd.)].

NIVELLE DE LA CHAUSSEE, Pierre-Claude, *Amour pour Amour, comédie* [1742], dans *Théâtre*, t. III, Paris, Classiques Garnier (Bibliothèque du théâtre français), 2021, p. 171-262 [C. François-Giappiconi (éd.)]

VILLENEUVE, Madame de, « La Belle et la Bête », dans *La Jeune Américaine et les contes marins (La Belle et la Bête)*, Paris, Honoré Champion (Bibliothèque des Génies et des fées), vol. XV, 2008, p. 95-214 [E. Biancardi (éd.)].

Sources secondaires

BARDON, Yves, « L'esthétique des passions : Marmontel et l'opéra », *Dix-Huitième Siècle*, 21, 1999, p. 329-340.

BUFFAT, Marc, « L'âme contre les sens ou l'esthétique spiritualiste des *Éléments de littérature* », dans Jacques WAGNER (dir.), *Marmontel, une rhétorique de l'apaisement*, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2003, p. 35-49.

CUSSAC, Hélène, « Place et sens de l'instrument de musique dans le roman des Lumières », dans Thomas VERNET (dir.), *Le Monde sonore, Dix-Huitième siècle*, 43, 2011, p. 229- 255.

—, « L'ouïe à l'épreuve du goût dans la culture européenne du XVIII^e siècle », dans Clémence COUTURIER-HEINRICH (dir.), *L'ouïe dans la pensée européenne au XVIII^e siècle, Revue germanique internationale*, 27, 2018, p. 101-120,

- DIDIER, Béatrice « *Zémire et Azor. La Belle et la Bête* sur la scène lyrique », dans Rotraud von KULESSA et Catriona SETH (dir.), *Une éducatrice des Lumières, Marie Leprince de Beaumont*, Paris, Classiques Garnier (Masculin/Féminin dans l'Europe moderne), 2018, p. 197-203.
- GOSSIP, Christopher J., « Les débuts de Thomas Corneille au théâtre », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 3, vol. CXI, 2011, p. 539-548.
- JAMAIN, Claude, *L'Idée de la voix, études sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- LEBLANC, Judith, « Quelles voix pour chanter sur la scène des théâtres parisiens en marge de l'Opéra ? De la voix empêchée à la voix triomphante », dans Xavier BISARO et Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY (dir.), *Les sons du théâtre : Angleterre et France (XVI^e-XVIII^e siècle). Éléments d'une histoire de l'écoute*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 271-286.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Honoré Champion (Lumière classique), 2002.
- MINEL, Emmanuel « La 'vivacité' dans le théâtre de Thomas Corneille », dans Myriam DUFOUR-MAITRE (dir.), *Thomas Corneille (1625-1709). Une dramaturgie virtuose*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 269-270.
- NANCY, Sarah, « "Il y a peu d'auteurs dont la lecture soit si rebutante" (La Harpe). Thomas Corneille et le "charme de la voix" », dans Myriam DUFOUR-MAITRE (dir.), *Thomas Corneille (1625-1709). Une dramaturgie virtuose*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 287-301.
- , *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier (Lire le XVII^e siècle), 2012.
- PEROT, Nicolas, « Psyché et la Bête, adaptations du mythe de Psyché dans l'opéra », dans Pascale AURAIX-JONCHIERE et Catherine VOLPILHAC-AUGUER (dir.), *Isis, Narcisse*, *Topiques, Études satoriennes*, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*, <https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

Psyché entre Lumières et romantisme : mythe et écritures, écritures du mythe, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 313-324.

RAMOND, Catherine, « Une bête sans bêtise. Les adaptations de la belle et la bête au XVIII^e siècle ou les métamorphoses de la féerie », *féeries*, 4, 2007, p. 35-50. En ligne : <https://journals.openedition.org/feeries/233>

SEMPERE, Emmanuelle, « Expérience auditive et scène imaginaire dans les fictions du XVIII^e siècle : merveille et suggestion », dans Clémence COUTURIER-HEINRICH (dir.), *L'ouïe dans la pensée européenne au XVIII^e siècle*, *Revue germanique internationale*, 27, 2018, p. 85-100.

TAIEB Patrick, LEBLANC Judith, « Merveilleux et réalisme dans *Zémire et Azor* : un échange entre Diderot et Grétry », dans Thomas VERNET (dir.), *Le Monde sonore, Dix-huitième siècle*, 43, 2011, p. 185-201.

VEYSMAN, Nicolas, « Le féerique moral dans les contes moraux de Marmontel », *féeries*, 2007, p. 213-234. En ligne : <https://journals.openedition.org/feeries/413>

WAGNER, Jacques, « Marmontel ou l'horreur du conflit », dans Jacques WAGNER dir., *Marmontel. Une rhétorique de l'apaisement*, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2003, p. 5-16.

—, (dir.), *La Voix dans la culture et la littérature françaises, 1713-1875*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.

WAHLBERG, Martin, *La Scène de musique dans le roman du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier (L'Europe des Lumières), 2015.

WARNER, Marina *From the Blonde to the Beast. On Fairy Tales and their Tellers*, The Noonday Press, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1999 (1^e éd. pour Chatto & Windus, London, 1994).

Bibliographie musicale

Ensemble Trondheim Barokk, « Roman des Lumières, chansons dans le roman français (1750-1800) », K617, France, 2012 [M. Wählberg dir.].