

Séminaire commun – 3^e séance : mardi 10 novembre 2015
Séance consacrée aux rapports entre pouvoir et esthétique
Compte-rendu de la discussion

Giorgio Bottini : Dans *Les Regrets*, quand il fait l'éloge de Marguerite de Navarre, Du Bellay dit-il clairement qu'il veut faire un éloge sincère contrairement à d'autres qui ne seraient pas sincères ?

Charlotte Triou : oui, il le dit clairement et en deux temps : d'abord, il dénonce les faux éloges et ensuite, il affirme lui-même faire un éloge véritable de Marguerite de France. Sa dénonciation n'est pas nominale mais il dénonce les pratiques courtoises en général. En réalité l'œuvre est divisée en trois parties : il exprime en premier lieu son désespoir d'être à Rome, loin de la France, puis, en second lieu, il fait une description très satirique de la vie romaine enfin, en troisième lieu, c'est le retour d'une inspiration positive avec l'éloge à Marguerite de France ; la deuxième et la troisième partie sont fondées sur une critique des faux éloges.

J'ajoute quelques références précises, quelques-unes seulement parmi les jalons dont Du Bellay parsème les *Regrets* :

– dans la partie satirique → sonnet 76 : « Cent fois plus qu'à louer on se plaît à médire, / Pour ce qu'en médisant on dit la vérité » + sonnet 143 : « Et faut bien (comme on dit) bien dire en médisant, / Vu que le louer même est souvent odieux » ; Du Bellay fait l'apologie du genre de la satire par rapport au genre de l'éloge, qui est devenu plat et vide de sens à force de servir à tout.

– dans la partie consacrée à l'éloge de Marguerite de France → sonnet 182 : « Je ne suis pas de ceux qui roquent la louange, / Fraudant indignement les hommes de valeur » + sonnet 183 : « Morel, quand quelquefois je perds le temps à lire / Ce que font aujourd'hui nos trafiqueurs d'honneurs, / Je ris de voir ainsi déguiser ces Seigneurs » ; Du Bellay raille ceux qui louent des gens qui ne sont pas louables, et ainsi se couvrent de ridicule ; son propre éloge à Marguerite de France s'oppose ainsi à ces éloges indus, parce qu'il est fondé.

GB : Lorsqu'il critique les faux éloges, il se situe dans le cadre de la cour romaine ou française ?

CT : quand il dénonce les courtisans, c'est plutôt à Rome, au sein de cour papale car dans son désir de retourner en France, il a tendance à idéaliser la cour française qui serait plus vertueuse que la cour romaine mais il dénonce aussi au passage certains poètes français.

Marie Durnerin : peut-on parler d'une disparition du personnage à baguette au milieu du XVIII^e siècle ?

Lola Salem : Pas exactement, il faut plutôt parler d'une refonte du genre qui amène à repenser la place de ces personnages dans le cœur de l'action. On le voit par exemple, dans la différence entre la création et la reprise de *Castor et Pollux* (en 1737 puis 1754, par Rameau et Gentil-Bernard) : lors de la création, le personnage de Phébé est présent tout au long de l'œuvre. Au contraire, dans la seconde version, son rôle est en quelque sorte « concentré ». Le resserrement de l'action de ce personnage, presque exclusivement dans l'acte III (fureur, appel aux démons puis départ), concentre l'effusion visuelle mais évacue aussi plus rapidement le personnage dont l'importance décroît en faveur du personnage « touchant et pathétique » (Télaire). Entre ces deux versions, on a réellement une opposition entre un personnage très développé à l'origine puis retravaillé de manière à n'être réduit qu'à sa

Labo junior REPHAM (Représentations et Exercice du Pouvoir : l'Héritage Antique à l'époque Moderne) : « *Longue expérience des choses modernes et continuelle leçon des antiques* » : *l'héritage antique dans la pensée et les pratiques du pouvoir à la Renaissance et à l'âge classique*

Séminaire commun – 3^e séance : Pouvoir et esthétique

Mardi 10 novembre 2015

fonction « dramatique » initiale (antagoniste, déclencheur d'éléments perturbateurs). Le manque d'actrices capables d'interpréter ce rôle explique que l'emploi ne disparaît pas mais qu'il soit fondamentalement repensé.

D'ailleurs, le personnage « à baguette » tel qu'il est au début du XVIII^e siècle n'est pas le même depuis les débuts du genre de la tragédie lyrique avec Lully. Je pense que Lully crée au départ l'archétype du personnage féminin « héroïque », synthèse d'une princesse au cœur tendre (qui est amoureux et pleure) et d'un personnage de pouvoir, de magie, qui commande. On peut penser entre autres à *Alceste* (1674), à Médée dans *Thésée* (1675) ou encore à *Armide* (1686) ; cette dernière est bel et bien un personnage violent qui veut tuer celui qu'elle aime (Roland) et qui, pourtant, pleure et confie ses craintes (écouter « *Enfin, il est en ma puissance...* », II, 5). Puis, les compositeurs et librettistes scindent plus franchement la fonction des larmes et du pouvoir entre deux types de personnages, caractérisés par des attributs visuels et auditifs différents (personnages « à mouchoirs » d'une part et « à baguette » d'autre part).

MD : de ce fait, pourrait-on mettre en lien la perte de pouvoir de ce style de personnage avec une forme de dilution du pouvoir, notamment royal, au cours du XVIII^e siècle ?

LS : Je pense qu'il faut vraiment prendre en compte les aspects très triviaux de l'opéra qui imposent de repenser un genre, comme le manque d'actrice capable d'interpréter certains rôles. Au niveau théâtral, l'idée des personnages du berger ou de la bergère est liée à l'avènement du drame qui repense les rapports entre les personnages et choisit de représenter ces personnages plutôt que d'autres. On a, à partir du milieu du XVII^e siècle, beaucoup plus de comédies et de drames que de poésie lyrique.

Flora Champy : Quand situes-tu précisément l'avènement du drame ?

LS : Les premières « pastorales héroïques » datent de la décennie 1740, avec *Isbé* de Mondonville (1742) et *Zaïs* (1748) et *Nais* (1749) de Rameau. En accolant ces deux termes (« pastorale » et « héroïque »), on tend à fusionner des problématiques esthétiques et culturelles disséminées auparavant. Au début du XVIII^e, on assiste à une grande effusion de ballets et en même temps on a l'idée d'une simplification.

FC : Pourrait-on trouver une explication plus politique à ce changement ? On pourrait penser à l'effacement de l'autorité royale ou en tous cas au désintérêt des Français pour la politique.

LS : Au-delà des problématiques telles que l'absence d'interprète, on peut lire dans de très nombreux témoignages de contemporains que l'on s'ennuie devant les pièces de tragédie lyrique. Entre 1735 et 1744, seules trois tragédies lyriques sont créées à l'Académie royale de musique : *Scanderberg* (1735, Rebel et Francœur), *Castor et Pollux* (1737) et *Dardanus* (1739) de Rameau ; contre quatorze opéras-ballets.

La question du récitatif, élément de langage propre au style français et hérité de Lully, participe de cet ennui ; les goûts changent, tout simplement. Il est cependant difficile de s'opposer à Lully, qui est perçu comme le modèle de chef-d'œuvre. Par exemple, la reprise du livret de *Thésée* (Quinault) par Mondonville (1765) se fait en lien avec les goûts de l'époque (effusion de décors, récitatifs moins compliqués, airs virtuoses, écriture des symphonies renouvelée, etc.) ; et pourtant, en dehors des cercles proches de la cour (théâtre de Fontainebleau) l'œuvre ne réussit pas à s'imposer à l'Académie royale de musique (après cinq représentations, l'œuvre est remplacée par celle, initiale, de Lully, et ce pour vingt représentations).

De 1726 à 1744, 3 tragédies lyriques sont reprises et créées dont une vingtaine de Lully, et le même nombre d'opéras ballets créés.

Labo junior REPHAM (Représentations et Exercice du Pouvoir : l'Héritage Antique à l'époque Moderne) : « *Longue expérience des choses modernes et continuelle leçon des antiques* » : *l'héritage antique dans la pensée et les pratiques du pouvoir à la Renaissance et à l'âge classique*

Séminaire commun – 3^e séance : Pouvoir et esthétique

Mardi 10 novembre 2015

Ce qui est clair, c'est qu'on s'ennuie à l'opéra lyrique.

Caroline Labrune : Effectivement, tu as prononcé, je pense, le mot important, celui de « goût ». Et effectivement, le goût du public a joué le même rôle à l'époque de Corneille.

LS : De fait, au cours du XVIII^e siècle, les personnages qui prennent le pouvoir sur les autres ont un rôle diégétique moins complexe mais sont beaucoup plus développés du point de vue vocal. C'est au moment où le « public-critique » s'impose comme point focal de la norme du « bon goût » ; de même que la figure moderne de l'acteur et de l'actrice prend forme. La reprise de *Thésée* par Mondonville a un certain succès à la cour (1765, Fontainebleau) mais pas du tout en dehors : le pouvoir royal ne peut plus « faire et défaire » la vie des théâtres et le rythme des spectacles comme il l'entend, sans prendre en compte le jugement du public au sens plus large.

Alberto Fabris : L'opéra s'est donc structuré au XVIII^e siècle ? Fondamentalement, qu'est-ce qui définit l'opéra en France ?

LS : En France, les lieux de spectacle à cette époque sont soumis à la règle des privilèges : l'Académie royale de musique est le lieu où l'on chante et la Comédie Française est le lieu où l'on parle. Par conséquent, à l'Opéra on chante tout. Cependant, dans les foires (Saint-Laurent et Saint-Germain), on trouve des mélanges de textes chantés et parlés. Pour éviter la censure, on met en place certains subterfuges comme des marionnettes : les paroles sont portées sur des écriteaux et c'est le public qui chante. Ces spectacles de foires (ou encore de « tréteaux ») prennent beaucoup d'importance à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e ; la troupe la plus importante donne naissance à l'Opéra-Comique en 1715, (malgré l'opposition de la Comédie Française) institutionnalisant ainsi un genre à mi-chemin entre chant et parole. Ces lieux sont les trois lieux principaux de spectacle. Quant aux genres de l'Opéra, on en trouve trois : premièrement, la Tragédie lyrique, grand héritage de Lully, où l'on trouve beaucoup de récitatif (le personnage à baguette proviendrait de la synthèse entre le personnage qui pleure et le personnage qui commande ; dans *Armide* de Lully, par exemple, où Armide est un personnage violent puisqu'elle veut tuer le personnage qu'elle aime et en même temps elle est un personnage qui pleure). Le deuxième genre de l'Opéra est l'Opéra-ballet qui comporte aussi du chant mais beaucoup plus de divertissement (il n'y a pas des actes mais des entrées et il n'y en a que trois au lieu de cinq actes dans la Tragédie lyrique). Enfin, le troisième genre est la pastorale héroïque apparue au milieu du XVIII^e siècle.

AF : Le rôle de la femme dans l'opéra me semble en lien avec le personnage de Circé, qui par la transformation révèle la véritable nature des hommes. Ce personnage est-il présent dans l'Opéra ?

LS : Le rôle de Circé est une figure littéraire qui a, comme d'autres, servi de modèle pour la constitution des personnages « à baguette » dans l'opéra. On la trouve dans trois opéras dont un italien : *Ulisse all'isola di Circe* (1650, G. Zamponi et A. Amalteo) ; *Circé* (1675, Charpentier, T. Corneille et Donneau de Visé) ; *Circé* (1694, Desmarest et Mme de Saintonge). Cette fonction de transformateur-trice est propre au personnage « à baguette » : que ce soit parce que celui-ci transforme autrui ou le décor lui-même. Dans *Dardanus* (1739, Rameau), Isménor est le personnage masculin « à baguette » : il la prête à Dardanus qui paraît sous le traits du magicien lui-même (acte II) et trompe ainsi Iphise qui se confie à lui et lui révèle son amour. Dans *Thésée* (1675, Lully), Médée est une source ininterrompue de magie. Elle centralise les changements de décors : un désert épouvantable rempli de monstres furieux (au milieu de l'acte III), une île enchantée (au milieu de l'acte IV), un palais que ses

Labo junior REPHAM (Représentations et Exercice du Pouvoir : l'Héritage Antique à l'époque Moderne) : « *Longue expérience des choses modernes et continuelle leçon des antiques* » : *l'héritage antique dans la pensée et les pratiques du pouvoir à la Renaissance et à l'âge classique*

Séminaire commun – 3^e séance : Pouvoir et esthétique

Mardi 10 novembre 2015

enchantelements font paraître (acte V). À différentes reprises, elle évoque des personnages monstrueux : les habitants des enfers (III, 7), les furies des enfers (IV, 3). Elle fait apparaître et disparaître le corps de Thésée, magiquement endormi, (acte IV). Elle se cache elle-même (dans un nuage) et apparaît à souhait devant les autres personnages (IV, 6).

CL : La baguette peut se transformer parfois en lance, est-ce que ça investit le personnage d'un éventuel pouvoir militaire alors que ce sont des femmes ?

LS : Les lances sont données à des déesses qui ont souvent un caractère guerrier et on trouve déjà dans l'héritage antique des déesses combattantes qui, dans l'opéra, sont très souvent accompagnées de troupes. Diane peut très bien être accompagnée d'une de nymphes plus ou moins belliqueuses et de personnages tels les sylvestres qui peuvent être armés.

CL : Et cela ne pose pas de problème que des personnages féminins s'emparent de cette prérogative ?

LS : Je pense que le genre le permet et, d'ailleurs, l'Opéra est le seul endroit où les acteurs qui jouent les personnages féminins ont le même salaire que ceux qui jouent les personnages masculins. Au début du XVIII^e, on observe un changement du goût pour la voix ample et forte à celle brillante et vocalement agile. Par exemple, Mlle Fel entre avec un rôle de divertissement qu'elle transforme : ces rôles déjà très vocalisants le deviennent de plus en plus. Ainsi, lorsqu'on lui confie enfin les premiers rôles, le public souhaite retrouver ces traits vocalisants, aigus, brillants et légers quand bien même les rôles qu'elle interprète désormais ont un *ethos* fondamentalement différent.

CL : Et l'expression « personnage à baguette » est-elle une expression figée, une expression d'époque ?

LS : Benoît Dratwicky travaille sur cela. Ce travail sur le sémantisme est en cours mais c'est difficile parce que les sources sont éparées. Le *Dictionnaire de musique* de 1787 n'explique pas pourquoi l'emploi du terme « baguette » plus qu'autre chose mais y fait bien référence ; de même que le *Règlement* de l'Opéra de 1784 fait clairement référence à une tri-répartition fixe, déterminant les rôles de « princesses » (ou « rôles tendres »), les « amoureuses dans la pastorale » (ou « rôle léger ») et les « rôles à baguette ». Au début du siècle, les rubriques concernant l'Opéra (dans le *Mercur de France* par exemple) ou encore les écrits personnels de contemporains, sont très en survol et parlent assez peu en détails des performances des actrices sur scène.

FC : Pour revenir à l'intervention de Charlotte, les textes présentés sont très étranges : c'est intéressant parce que cela fait intervenir une forme de pouvoir que l'on n'a pas encore envisagée, c'est les relations de pouvoir entre les sexes qui est un aspect à prendre en compte. Une question sur le texte de du Bellay se pose à propos du lexique amoureux qu'il utilise pour s'adresser à la sœur du roi ; il semble que l'on a une double métaphore amoureuse : la première pour parler d'une relation non amoureuse et la deuxième qui fait le lien entre cette relation et la politique.

Labo junior REPHAM (Représentations et Exercice du Pouvoir : l'Héritage Antique à l'époque Moderne) : « *Longue expérience des choses modernes et continuelle leçon des antiques* » : *l'héritage antique dans la pensée et les pratiques du pouvoir à la Renaissance et à l'âge classique*

Séminaire commun – 3^e séance : Pouvoir et esthétique

Mardi 10 novembre 2015

CT : C'est courant dans la poésie pétrarquiste d'employer la métaphore amoureuse pour parler de réalités beaucoup plus abstraites. Dans l'adresse à Marguerite de France, du Bellay combine deux lexiques, le lexique amoureux et le lexique spirituel qui se tempèrent et rendent son adresse convenable. L'amour est en outre présenté comme un aiguillon pour la vertu.

Ses deux derniers sonnets, dans *Les Regrets* (s.190 et s.191), sont adressés au roi parce qu'il sait qu'en réalité c'est le roi qui a le pouvoir *in fine* et que Marguerite de France est son intermédiaire vers le roi.

FC : Et dans le texte de Ronsard, le dispositif utilisé par le poète qui prête sa voix au roi pour qu'il puisse parler à sa favorite est assez étrange : est-ce une tradition et explique-t-il ce procédé ?

CT : Il faut replacer ce procédé dans le contexte : dès François Ier, les textes à la cour circulent, notamment dans le cadre d'échanges poétiques entre hommes et femmes. Par exemple entre Marguerite de Navarre et Claude de Bombelle, seigneur de Vau (secrétaire de François Ier), on a un échange de quatrains spirituels et amoureux (l'amour, pour Marguerite de Navarre, est toujours un amour évangélique, très symbolique). Or cet échange est copié de 3 manières différentes à la cour à travers des manuscrits. Voir sur cet échange l'analyse de Claire Sicard, dans sa thèse *Poésie et rapports sociaux autour de la cour de France (1538-1560)*, thèse sous la direction de Jean Vignes soutenue en 2013, à paraître ; je résume sa description : ils échangent en 1532 une série d'épigrammes amoureuses fondée sur une relation entre un amoureux transi et une dame ironiquement distante, puis un second cycle de poèmes (dans *ms* BN fr 1700 + dans quatre autres *ms*) fondé sur une réciprocité amoureuse. Selon les recueils : structure dialogique très vive, avec une alternance des réponses (*ms* BN fr 1700), ou bien présentation en séquences de trois poèmes d'un locuteur alternant avec trois poèmes d'un, accentuant la continuité discursive pour chaque voix (Rothschild 3197), ou encore, dans un autre manuscrit (Arsenal 5112, qui serait une transcription commandée par MdN elle-même en 43) il n'y a qu'une seule voix, celle de MdN.

Cela pour dire que la circulation de pièces poétiques en son propre nom ou pour d'autres est très courante : dans les œuvres poétiques de Jamyn (1575), on trouve quinze pièces qui sont regroupées dans le livre « Calliree », mais il y en a une par exemple que l'on trouve transcrite plus tôt dans un album manuscrit appartenant à Catherine de Retz composé en 1573 (ce qui montre le réemploi des pièces) ; et dans les œuvres poétiques de Ronsard (1578, donc plus tard), on trouve 6 pièces qui s'inscrivent dans le même cadre ; difficile de dire qui a composé l'ensemble de ses poèmes épars en premier, mais en tout cas Jamyn est le premier à publier la chose sous forme d'une section autonome dans ses propres œuvres. Or, dans toutes ces pièces (celles de Jamyn comme celles de Ronsard), la grande majorité est écrite à la 1^e personne et le roi prend la parole. Les poèmes à la 1^e personne sont une voix amoureuse prête à l'emploi. On trouve quelques poèmes à la 3^e personne qui sont des récits et donc sont un peu différents. Ronsard, dans son élégie à Eurymédon, parle lui-même au roi et explique sa position de poète : il parle de Callirée comme d'un soleil et sous couvert de cela, il parle du roi. Dans cet extrait, tout est très mélangé. Sous couvert de décrire la maîtresse du roi, il en arrive à la décrire comme un beau soleil. Il dit profiter du rayonnement de la maîtresse du roi mais également du rayonnement de toute la situation en général qu'il peut chanter et donc, il en retire une certaine gloire. En manipulant des lieux communs de la poésie amoureuse rebattus pendant tout le siècle, les poètes multiplient les réemplois dans diverses relations qu'ils entretiennent avec les puissants auxquels ils s'adressent.