

**Annales de l'Association pour un Centre de Recherche
sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles**

Juin 2010 — N° 4

*Restitution et création
dans la remise en spectacle
des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles*



**Actes du colloque international
Versailles, 29 mai 2008
Nantes, 30-31 mai 2008**

**En partenariat avec
Le Printemps des Arts
Centre de recherche du Château de Versailles**

Illustration de couverture : Israël Silvestre, *les Plaisirs de l'Île enchantée*, Seconde Journée, gravure reproduite avec l'aimable autorisation de Fabien de Silvestre (<http://israel.silvestre.fr>).

**Annales de l'Association pour un Centre de Recherche
sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles**

Juin 2010 — N° 4

*Restitution et création
dans la remise en spectacle
des oeuvres des XVII^e et XVIII^e siècles*

**Actes du colloque international
Versailles, 29 mai 2008
Nantes, 30-31 mai 2008**

Direction : Jean-Noël Laurenti

**En partenariat avec
Le Printemps des Arts
Centre de recherche du Château de Versailles**

ISSN 1956-8673

SOMMAIRE

En guise de présentation

Raisons d'un colloque, réflexions et bilan (Jean-Noël LAURENTI).....	p.	5
--	----	---

Quelle authenticité dans la remise en spectacle d'un répertoire ancien ?

La restitution de scénographies à l'épreuve de l'expérience : un exemple des travaux de l'Académie Desprez (Rémy-Michel TROTIER).....	p.	15
Le Théâtre de Český Krumlov : une scène authentique ? (Jana FRANKOVÁ et Jana SPÁČILOVÁ)...	p.	23
Comment recréer dans l'esprit de... ? Expériences de trois restitutions au théâtre de la Reine, à Trianon et à l'Opéra royal de Versailles (Jean-Paul GOUSSET).....	p.	36
Les fêtes de Versailles au risque de la reconstitution (Raphaël MASSON).....	p.	41
Dans les coulisses de la création, ou de l'autre côté du miroir : l'opéra lullyste à Paris pendant l'hiver 2008 (Judith LE BLANC et Benjamin PINTIAUX).....	p.	45
Quelle « création » pour la musique ancienne ? (Sébastien DAUCÉ).....	p.	59
La création musicale au cœur d'une démarche de restitution d'une tradition : le cas du revivalisme de la musique judéo-espagnole (Jessica RODA).....	p.	65

Le son « baroque »

La vielle organisée (Michel UHLMANN et Nicolas SARRE).....	p.	75
Clavecins anciens et fac-similés : L'exemple des instruments de Tibaut de Toulouse (Marie DEMEILLIEZ et Émile JOBIN).....	p.	82
Peut-on parler de voix « baroque » ? (Birgit GRENAT).....	p.	102
Des siècles nous séparent : quelques réflexions sur l'interprétation de la musique baroque (Catherine CESSAC).....	p.	110

Le traitement des partitions

- La restitution de partitions réduites : l'exemple de *Sémélé* de Marin Marais (Gérard GEAY)..... p. 119
- L'orchestre de Lully : restitution et interprétation
à travers l'exemple d'*Amadis* (1684) (Bertrand POROT)..... p. 124

La restitution en danse

- La restitution, un leurre magnifique (Christine BAYLE)..... p. 141
- Spectacles de restitution et spectacles de création (Marie-Geneviève MASSÉ)..... p. 146
- La reconstitution, chemin vers la création (Béatrice MASSIN)..... p. 147
- Incorporer les traces dans la restitution historique et spectaculaire (Marina NORDERA)..... p. 154

Le jeu de l'acteur

- Les Bigarrures du Seigneur Bénigne :
Pour une archéologie de la « quantité » syllabique chez Bacilly (Olivier BETTENS)..... p. 163
- La diction composite de la comédie : À propos du *Bourgeois Gentilhomme* (Philippe CARON)..... p. 185
- Peut-on « restituer » une comédie de Molière ? (Pierre-Alain CLERC)..... p. 195
- Restituer la composition du corps aristocratique sur scène à l'aide du portrait :
Un cas où l'histoire de l'art peut contribuer à valider, nuancer ou enrichir
les traités anciens (Mickaël BOUFFARD-VEILLEUX)..... p. 221

Expérimentations sur des répertoires à redécouvrir

- Jouer la parade au XXI^e siècle : pourquoi et comment ? (Guy SPIELMANN)..... p. 235
- (Ré)Inventer Léandre (Dorothee POLANZ)..... p. 246
- Problèmes concernant la restitution des pantomimes créées aux foires Saint-Germain
et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII^e siècle (Paola MARTINUZZI)..... p. 249
- Restituer les danses du Manuscrit « Ferrère » (Guillaume JABLONKA)..... p. 259
- Opéras de salon ? La restitution des cantates françaises
du début du XVIII^e siècle (Sylvain CORNIC)..... p. 270
- Les problèmes liés aux vaudevilles dans la remise en scène
d'une parodie d'opéra aujourd'hui (Loïc CHAHINE)..... p. 279

En guise de présentation

Raisons d'un colloque, réflexions et bilan

Voilà plus d'un siècle qu'est apparue l'idée d'une interprétation de la musique ancienne sur instruments anciens¹. Cette aventure a pris un nouveau départ dans les années 1960 et devait rencontrer par la suite un succès considérable. La collaboration patiente et minutieuse des musiciens et chefs d'orchestres avec les chercheurs, musicologues et organologues, ainsi qu'avec les facteurs d'instruments (les mêmes étant souvent musiciens et chercheurs, musiciens et facteurs, facteurs et chercheurs, parfois les trois ensemble) a permis d'entendre de nouveau des instruments que l'on croyait relégués au musée, d'en fabriquer des copies, voire d'en reconstituer dont on ne savait plus comment ils sonnaient, d'exhumer des partitions réputées inaudibles parce qu'on avait oublié les techniques d'interprétation qu'elles supposaient, et d'entendre d'une tout autre façon les œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles demeurées au répertoire académique.

Cette démarche, qui fut d'abord le fait d'instrumentistes, s'étendit ensuite au chant. Puis on fut curieux de voir renaître ces danses auxquelles la musique de cette époque est si intimement liée ; cela d'autant plus qu'il existait des systèmes de notation, dont le plus connu est celui de Feuillet, qui attendaient les déchiffreurs. Toutes ces ressources ramenées à la lumière incitaient dès lors à passer du simple concert à la représentation d'opéras. Tandis qu'étaient réalisées pour ces œuvres anciennes des mises en scène d'inspiration contemporaine, des foyers de recherche et d'expérimentation se créaient pour retrouver, comme l'avaient fait les musiciens et comme le faisaient les danseurs, les gestes de l'acteur chantant, et par la même occasion de l'acteur parlant. Au geste s'ajoutaient les recherches sur les effets rhétoriques de la voix et sur la prononciation, notamment du français et du latin. Dès lors, ce n'était plus seulement le répertoire musical qui était concerné, mais également tout le théâtre parlé, voire toute poésie, toute production littéraire destinée à être « récitée » (selon le terme de l'époque) en public, y compris la prédication religieuse, bref tout ce qui était susceptible d'être présenté comme spectacle au public du XX^e siècle. Il faudrait ajouter, bien sûr, l'exhumation des décors et des machineries conservées, la réalisation de scénographies d'après les documents d'époque, ainsi que les costumes et les éclairages. Ce mouvement s'étendait donc à l'ensemble des arts du spectacle.

Il rencontra bien des résistances : on se souvient des polémiques passionnées des années 1970 sur l'usage des instruments anciens pour interpréter *Les Indes galantes* ou les *Passions*. Mais une étape fut franchie dans le courant des années 1980, notamment avec l'année Rameau et ensuite avec l'année Lully : les travaux de recherche, puis de diffusion et de formation de jeunes artistes avaient atteint un point d'avancement suffisant pour que l'interprétation « à l'ancienne » acquît une légitimité officielle. Elle en vint même à occuper une part importante dans le marché de disque et des spectacles et fut admise comme objet d'étude dans les

1. Les pages qui suivent sont volontairement dépourvues de références à des personnalités ou à des groupes précis. C'est que, ne pouvant citer tout le monde, pour que nul ne puisse se plaindre d'avoir été oublié, nous avons pris le parti de ne citer personne, laissant au lecteur le soin de faire les applications du propos général.

conservatoires. Le « baroque » devint un vrai phénomène de mode. Les notions de musique baroque et d'instruments baroques engendrèrent par contiguïté les appellations de « danse baroque », « gestique baroque », « déclamation baroque », le mot « baroque » servant à caractériser indistinctement des pratiques censées aller du début du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e, cela alors que les historiens de la littérature, de l'esthétique et des idées ne cessaient de se demander dans quelle mesure, à quelles conditions et dans quelles limites chronologiques ce mot, emprunté à l'histoire de l'art, puis appliqué à la musique, pouvait légitimement être utilisé pour d'autres domaines des créations humaines.

Le « baroque » fut dès lors victime de son succès. D'une part, la diffusion coupée de la recherche, simple imitation de maîtres qui ont cherché et qui transmettent à leurs élèves, lesquels transmettent à leur tour, ne peut que produire standardisation et abâtardissement, parfois contre la lettre même des documents si on prenait la peine de les relire. D'autre part, l'admirable travail d'exhumation développé par les pionniers est très loin d'avoir été achevé, à supposer qu'il puisse l'être. Des pans entiers restent à explorer : bien peu d'ensembles instrumentaux pratiquent, pour interpréter le répertoire lullyste, la tenue à la française de l'archet ; l'exploitation des sources concernant la danse de théâtre en est à ses débuts ; le jeu du comédien est encore l'objet de discussions passionnées auxquelles seules les recherches à venir pourront apporter des réponses plus précises ou plus décisives. En outre, on ne peut évidemment pas interpréter selon des recettes identiques un répertoire de 1630 et un répertoire de 1700 ou 1760, une fable de La Fontaine destinée à être récitée devant une petite compagnie et un air d'opéra de Rameau dans une salle de spectacle : loin d'accepter l'uniformisation, l'interprète et le chercheur attachés à rendre vie à ces répertoires se doivent d'œuvrer pour que les pratiques s'affinent de plus en plus, dans cette exigence de rigueur qui était celle des grands redécouvreurs du XX^e siècle. Faute de quoi, la lassitude menace et les artistes, naguère stimulés par les découvertes iconoclastes des années 1960-1970, ne peuvent qu'être portés à se détourner de l'interprétation « à l'ancienne » dès lors qu'ils en arrivent à l'idée qu'on a à peu près « fait le tour » de ce qui pouvait être découvert.

C'est ce qui motiva la création de notre association : il s'agissait de promouvoir de nouvelles recherches en nouant des collaborations entre toutes les bonnes volontés, praticiens, chercheurs indépendants, mais aussi institutions, entre tous ceux qui poursuivaient, chacun dans son domaine, leur travail théorique ou pratique, ou qui n'aspiraient qu'à le reprendre. Au cours des huit années écoulées, nous avons remis sur le métier des travaux qui attendaient depuis longtemps d'être entrepris ou poursuivis de façon plus systématique. Nous avons soutenu ceux qui en menaient d'autres, au sein d'autres structures, ou qui œuvraient pour la reconnaissance universitaire de ces recherches. Dans un souci pointilleux de pluralisme et à l'opposé de tout dogmatisme académique, nous nous sommes attachés à donner la parole à tous ceux qui apportaient des éléments nouveaux. Nous avons ainsi contribué à une reprise de la réflexion dans trois champs essentiels des arts du spectacle : la déclamation, le chant et la danse.

Mais la recherche ne peut se développer valablement sans une réflexion sur elle-même. Entreprendre d'aller au-delà des résultats déjà obtenus suppose de revenir sur ces résultats mêmes, de porter sur eux un regard critique, non pas forcément pour les infirmer, mais pour les confirmer autant qu'il convient et bien plus souvent pour les affiner. Cela implique une réflexion sur la méthodologie, tant sur celle des grands prédécesseurs que sur celle qui doit être mise en œuvre dans l'avenir. Et cela implique fatalement une réflexion beaucoup plus fondamentale sur les motivations de l'entreprise : à quoi bon chercher à restituer des pratiques disparues et à les appliquer au spectacle contemporain ? à quelle vérité prétend-on arriver ? n'est-ce pas une entreprise par définition illusoire, et d'ailleurs sclérosante ? On retrouve ainsi les problèmes qui se posaient déjà avec tant d'acuité dans les débats des années 1970. Mais en outre, avec un recul de plus de trente ans, la réflexion peut s'alimenter de l'expérience accumulée pour débrouiller avec plus de clarté les notions et les principes, pour déterminer avec plus de précision ce qu'il convient de faire et surtout ce dont il convient de se garder.

Pour lancer une telle réflexion, à laquelle devaient participer des chercheurs et praticiens du spectacle des horizons les plus divers, un colloque international était la formule la plus adéquate. *Le Printemps des Arts* de Nantes, avec qui nous avons depuis plusieurs années l'habitude d'une collaboration amicale, nous a donné l'occasion de réaliser ce projet lors de son édition 2008. De son côté, le Centre de recherche du Château de Versailles a bien voulu nous faire l'honneur d'accueillir une partie de nos travaux. L'abondance des propositions de communications, le nombre, la diversité et l'intérêt de celles qui ont été retenues, et dont témoignent les actes qu'on va lire, montrent à quel point cette réflexion est d'actualité.

Elle n'est bien entendu pas terminée : des actes de colloques ne prétendent pas être une somme. Et même, nous devons regretter que toutes les communications, à l'exception d'une seule, portent exclusivement sur notre domaine de spécialité, les spectacles des XVII^e et XVIII^e siècles. S'agissant d'un colloque de

méthodologie, nous aurions souhaité bénéficier de la réflexion depuis longtemps développée dans d'autres domaines tels que l'archéologie ou la restauration d'objets anciens, dont la démarche entretient tant de parentés avec la nôtre. Nul doute par exemple que la déontologie en matière de restauration, ou bien les enseignements à tirer de récentes entreprises d'archéologie expérimentale, n'eussent apporté des éléments éclairants.

Cela étant, ce volume tel qu'il est permet de tirer un certain nombre de conclusions importantes qui peuvent prendre la forme de propositions. Il est possible de les répartir en trois champs. Les unes portent sur le principe même de la restitution et sur ses rapports avec la création, d'autres sur sa méthodologie, d'autres enfin sur ce qu'on pourrait appeler une politique de la démarche de restitution dans la réalisation de spectacles.

La première conclusion est que l'entreprise de restitution est aussi impossible que souhaitable. Pour mille raisons, et d'abord parce qu'on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve, on ne saurait reconstituer *stricto sensu* non seulement tel ou tel spectacle donné à telle date et en tel lieu (lieu qui a souvent disparu ou dont la configuration a été modifiée), mais même reproduire absolument à l'identique les techniques de scène ordinairement en usage à une époque donnée, et les effets que ces techniques produisaient sur les spectateurs. Outre que bien des éléments nous échappent encore et que les recherches les plus poussées laisseront toujours subsister une part d'incertitude et de conjecture, nous ne vivons plus comme les hommes des XVII^e et XVIII^e siècles : l'environnement social, culturel et même climatique a changé, notre perception de la lumière, de la vitesse, du son, nos habitudes, notre formation physique sont différents, et cela quels que puissent être nos efforts pour nous replacer dans l'« atmosphère de l'époque » ; en outre, nous situons les œuvres qui nous intéressent, l'esthétique dont elles relèvent, par rapport à d'autres œuvres et à d'autres esthétiques que nous connaissons et que les contemporains ne pouvaient pas connaître, à commencer par celles qui sont venues après et qui constituent pour nous des références, que nous le voulions ou non.

D'ailleurs, objectent les adversaires de la restitution, quand bien même celle-ci serait possible, on n'aboutirait qu'à un spectacle unique qui serait la copie de l'original et qui ne constituerait qu'une curiosité de musée. Ou bien il n'y aurait plus ensuite qu'à reproduire indéfiniment ce spectacle (ce que personne n'imagine et qui, d'ailleurs, serait contraire aux pratiques de l'époque où, par exemple, la reprise d'un opéra n'était pas la reproduction de la création ou de la reprise précédente) ; ou bien les artistes, dans la mesure où ils voudraient rester interprètes à part entière, devraient s'écarter de ce modèle, voire s'en détourner complètement.

De fait, le colloque a montré, ce qui ne surprendra personne, à quel point les artistes sont attachés à leur indépendance. La technique n'étant qu'au service de la création ou du moins de l'interprétation, laquelle comporte toujours une part individuelle, ils considèrent les résultats des recherches non pas comme une norme, mais comme des stimulants permettant de renouveler leur perception des choses. D'où le fait que certains, tout en proclamant sans réserve ce qu'ils doivent à une démarche de restitution, tiennent à se conserver une marge d'autonomie en jouant précisément des lacunes laissées par la recherche, en mettant en avant l'esprit de fantaisie et d'improvisation qui caractérise le baroque, en ignorant même le cas échéant les éléments nouveaux apportés par la recherche dès lors qu'ils viendraient peser d'une façon qu'ils estiment trop contraignante sur la vision qui est la leur. On en arrive ainsi à un « baroque » contemporain, qu'il faut distinguer du « baroque » comme objet d'étude historique, celui dont les contours embarrassent tant les historiens de l'esthétique et des idées. Ce baroque contemporain, dont il est question dans les conversations du grand public et les articles des journalistes, même s'il recoupe dans une certaine mesure, grande ou petite, les données historiques scientifiquement estampillées, exprime d'abord la démarche propre de l'artiste (ou d'une communauté d'artistes), avec sa représentation du monde et de son art.

Parmi les praticiens il existe toutefois une autre tendance, qui consiste à persévérer dans la voie tracée par les pionniers des années 1960-1980, à considérer que bien des découvertes restent à accomplir, qui permettront de mieux comprendre comment fonctionnaient les spectacles anciens et sur quoi reposait leur efficacité sur le spectateur. C'est ainsi que les restitutions de décors, de machineries et d'éclairages restent encore un champ d'investigation largement ouvert et qu'on ne pourra dire qu'on est allé jusqu'au bout de sa fécondité qu'à partir du moment où on l'aura véritablement travaillé. De même, dans des domaines déjà bien labourés tels que la danse ou le jeu des acteurs, la poursuite des recherches, le dépouillement de sources nouvelles, étrangères aussi bien que françaises, l'étude de nouveaux répertoires tels que la parodie ou la pantomime, loin d'encadrer plus étroitement la création, devraient permettre de mettre au jour et d'analyser la diversité des pratiques en usage sur deux siècles, d'une génération à l'autre, d'un lieu à l'autre, d'un genre à l'autre, voire d'une école à l'autre ; à mesure que la connaissance de ces pratiques s'affinera, elle devrait permettre de faire contrepois au risque de simplification qui, nous l'avons dit, menace le modèle « baroque » diffusé dans l'opinion.

Pour cette raison, il ne faut pas craindre que ce genre de démarche archéologique bride la création, ou en tout cas réduise les possibilités de l'interprète. Un regard sur l'histoire et le développement de l'interprétation sur instruments anciens, contre laquelle on formulait autrefois la même objection, montre que la recherche en la matière n'a pas abouti à enfermer les artistes et le public dans une interprétation unique et définitive. Très vite, les enregistrements des mêmes concertos de Bach ou de Vivaldi se sont multipliés, par des ensembles qui se mouvaient, peu ou prou, dans la même technique et qui l'utilisaient pour exprimer leur propre lecture. Nul doute que les restitutions de scénographies ne puissent mener au même développement : si c'est une étape indispensable, expérimentale et ponctuelle, de remettre à la scène un opéra de Lully avec les décors de Vigarani ou de Berain dont les dessins ont été conservés, il est inévitable qu'à terme les décorateurs et costumiers soient amenés à des créations originales et diverses, soit à l'intérieur d'un même style, soit en s'en émancipant, enrichis en tout cas d'être passés par cette étape. De la même façon, une étude patiente et approfondie des pratiques des compositeurs, par exemple pour reconstituer des parties d'orchestre perdues ou pour concevoir une orchestration là où les indications des partitions sont lacunaires, ne peut que donner aux musiciens une meilleure connaissance, à la fois dans leur cohérence et leur richesse, de moyens d'expression dont on ne soupçonnait pas la saveur. Depuis longtemps les facteurs d'instruments savent que l'étude de la facture ancienne (des factures anciennes, devrait-on dire), loin d'être conservation poussiéreuse, permet de redécouvrir des techniques diverses selon les pays, les époques et les ateliers, techniques dont ils peuvent ensuite s'inspirer, sans s'y asservir mais tout en observant une certaine cohérence, lorsqu'il s'agit non plus de restaurer un instrument existant mais d'en construire de nouveaux. Le « à la manière de » ne conduit pas à la restriction, mais au contraire permet d'élargir la multiplicité des choix.

En résumé, il faut distinguer deux types de démarche : d'une part celle, à valeur expérimentale, qui s'apparente à la restauration, qui tente de redonner une existence aussi pleine que possible à des objets vestiges du passé pour lesquels nous disposons de traces importantes, instruments, décors, costumes, chorégraphies notées, œuvres musicales ou scéniques fortement documentées, et cela sans perdre de vue le caractère nécessairement imparfait et provisoire de telles restaurations ; d'autre part celle qui, s'inspirant des enseignements de la restauration, s'attaque à des œuvres pour lesquelles on a conservé beaucoup moins d'éléments, ou bien entreprend d'interpréter plus librement les œuvres fortement documentées, ou bien même vise à la création d'œuvres entièrement nouvelles.

Une deuxième série de conclusions apportées par notre colloque porte sur la méthodologie de la restitution. Parmi les communications qu'on va lire, plusieurs constituent des leçons de méthode en acte. S'agissant en particulier de cette phase de restitution dont nous parlions qui est proche de la restauration, le chercheur praticien a le devoir d'aller traquer patiemment les documents et les sources, pour tenter de combler les lacunes grâce à des éléments connus par ailleurs, afin d'aboutir à un résultat cohérent et probable ou vraisemblable à défaut d'être assuré. Les exemples que nos intervenants ont donnés de cette démarche dans divers domaines nous mettent en garde, par une conséquence implicite, contre l'à peu près qui consiste à remplir les vides ou à balayer certaines hypothèses en se fondant sur une idée préconçue du « style » ou du « goût » d'une époque, à prétendre retrouver « l'esprit de » sans avoir procédé au recensement et à l'étude de toutes les pièces disponibles qui permettent de se faire une idée la plus exacte possible de « l'esprit » en question : car c'est alors seulement qu'on peut ensuite prétendre inventer « dans l'esprit de ».

Mais le colloque a permis d'affirmer en outre un principe méthodologique bien connu dans les disciplines historiques : la nécessité d'une critique des sources. La redécouverte de l'interprétation sur instruments anciens, la résurrection de la « Belle Dance », l'étude de la technique vocale et déclamatoire du chanteur, des normes concernant l'action de l'acteur ou de l'orateur, sont fondées sur « les traités ». Mais quels traités ? Parfois les pionniers ont été bien heureux d'avoir au moins un traité à leur disposition et conservent la gloire d'en avoir tiré patiemment tout le parti qu'ils ont pu. Mais de quoi un traité, ou un petit nombre de traités concentrés dans un pays ou un intervalle de temps restreint, sont-ils représentatifs ? n'existe-t-il pas d'autres sources qui les contredisent ? et alors qui faut-il croire ? D'où parlent leurs auteurs ? témoignent-ils d'une pratique en pleine vigueur ou sont-ils les témoins d'une pratique en voie de marginalisation, ou expriment-ils tout simplement de façon dogmatique un point de vue personnel ? Dans quelle mesure est-on fondé à leur prêter une portée qui dépasse le lieu, le temps et la finalité précise pour laquelle ils ont été écrits ? Comment articuler ensuite les témoignages de documents qui émanent de milieux ou d'époques relativement proches et néanmoins différents ? et jusqu'à quel point l'application de ces documents à tel ou tel type de répertoire est-elle légitime ? Voilà des questions qui étaient évidemment présentes depuis longtemps à l'esprit des chercheurs, praticiens ou non, mais qui ne pourront que se poser avec une acuité croissante à partir du moment où l'inventaire et le dépouillement des sources progressera.

Enfin, notre colloque s'est interrogé sur les moyens de raviver et d'entretenir dans le monde du spectacle « baroque » cet esprit qui fut celui des années 1970, articulant entreprise de restitution et expression artistique, en d'autres termes sur ce que devrait être une politique de la restitution : il est permis de parler de politique car il s'agit d'une démarche collective, dans laquelle de nombreux acteurs sont concernés, y compris les pouvoirs publics et des institutions très officielles, y compris le public.

La première proposition, parfois explicite mais partout implicite, est une collaboration suivie et confiante entre les chercheurs et les praticiens, collaboration non seulement à l'intérieur d'une même discipline, entre musiciens et musicologues par exemple, mais aussi collaboration pluridisciplinaire : ainsi la danse, parce qu'elle formait le corps du comédien, est forcément impliquée dans la mise en scène de théâtre autrement qu'à titre de pourvoyeuse d'intermèdes ; et les danseurs comme les comédiens peuvent eux-mêmes attendre de précieux apports de l'histoire de l'art ; le chanteur ou le chef de chœur, de son côté, ne peut prétendre restituer une prononciation en se contentant d'imiter ce qu'il entend faire par d'autres et sans s'informer précisément des travaux existants (et de leurs divergences) en matière de phonétique historique. Cette collaboration est la ligne de conduite que notre association s'attache à mettre modestement en œuvre, à proportion de ses moyens.

Un autre champ de réflexion est celui de la formation des jeunes artistes. D'une part, l'enseignement dans les domaines qui nous intéressent ne peut pas se contenter de transmettre un modèle standardisé : les problèmes que se pose la recherche, ses méthodes, devraient être constamment évoqués au cours de la formation dispensée dans les conservatoires. Or la situation est très inégale d'un endroit à un autre. D'autre part, l'université ignore à peu près totalement la pratique, alors que des artistes qui mènent des travaux de recherches ne demanderaient pas mieux que de les voir accueillis dans le cadre de cursus universitaires officiels, tandis que d'autres sujets de recherche débouchant sur la pratique pourraient être confiés à des étudiants de master et à des doctorants.

Enfin ont été abordées les contraintes qui tiennent au financement des productions et au statut des artistes. Sans entrer dans le détail, il est inévitable que la recherche du moindre coût, la tendance à l'industrialisation, avec un nombre de répétitions réduit (et même quand dans l'absolu il paraît important) au regard de la difficulté que présente une immersion complète dans des techniques et des univers au milieu desquels on n'a pas grandi, ne peut que mener là encore à la standardisation et aux solutions d'urgence. Là encore, une formation initiale et continue des interprètes qui soit suffisamment approfondie et qui allie intimement recherche et pratique pourrait peser en sens inverse. De même, le développement des éditions scientifiques, la diffusion des résultats des recherches (ce qui est également un des buts statutaires de notre association) devraient permettre de mettre à la disposition des praticiens, chefs d'ensembles musicaux et vocaux, metteurs en scène, chorégraphes et scénographes, pour un prix le plus raisonnable possible, les matériaux nécessaires, de façon à alléger leur travail.

Mais un point n'a été que très peu abordé lors du colloque, que l'on se permettra d'évoquer ici avec un peu plus d'ampleur. Il concerne la manière dont les spectacles « baroques » sont présentés au public. D'une part, pour le spectateur non érudit, ce n'est pas une démarche facile que d'entrer dans l'atmosphère esthétique et culturelle d'un monde largement disparu, lors même qu'on aspire à en retirer plaisir et enrichissement. Souvent, il n'a pas présentes à son esprit les références thématiques, les canons esthétiques qui étaient familiers au spectateur de l'époque. Il est donc de la responsabilité de ceux qui conçoivent les spectacles ou les concerts de développer une pédagogie qui, sans lourdeur didactique, introduise le spectateur dans cette atmosphère. Mais le problème des rapports avec le public est aussi d'ordre déontologique : il convient de souligner combien est importante la manière dont les spectacles sont présentés, à travers les annonces et les programmes, dont l'écho est multiplié par les journalistes. Sachant qu'une reconstitution est impossible, nul ne se targue de l'avoir réalisée. Pourtant une équivoque est bien là. Il n'est pas rare d'entendre des spectateurs dire au moment de l'entracte : « C'était comme ça à l'époque. » Et, parce que le spectateur (ou parfois le critique mal averti) a vu ou entendu un ou plusieurs spectacles dont il est persuadé que « c'était comme ça à l'époque », il se retrouve porté à faire mauvais accueil à une autre manière de procéder, peut-être mieux documentée, non moins cohérente, mais différente de celle qui tient le haut du pavé. De même que les archéologues, déplorant le bétonnage auquel s'est livré Evans à Cnossos, n'imaginent plus une restauration qui ne serait pas réversible, il conviendrait d'éviter soigneusement d'enfermer le public dans le béton des habitudes et dans la croyance naïve en un retour à l'état premier. La formule d'origine anglo-saxonne « interprétation historiquement informée », constituerait déjà un progrès souhaitable : formule modeste, propre à mettre en garde le spectateur contre les illusions, elle signifierait en même temps un engagement de la part des responsables du spectacle. Mais il serait encore plus souhaitable que les annonces et surtout les programmes, qui sont souvent diserts, précisent quelle était la documentation disponible, quelle est celle qui a été retenue, selon quelles méthodes elle a été traitée,

quels sont les choix qui ont été faits faute de mieux là où il n'existait pas d'informations disponibles, et quelle est la part de liberté que se sont réservée les interprètes.

La publication qu'on va lire existe en deux versions. L'une, en version papier, est en noir et blanc et le lecteur y trouvera des adresses URL lui permettant de se reporter à certains documents, en particulier des images que nous ne pouvions pas reproduire à moins de devoir acquitter des droits d'usage public excessifs par rapport à nos moyens. Dans l'autre, électronique et téléchargeable, certaines images et certains schémas sont en couleur et les adresses URL sont accompagnées de liens actifs. Le texte des deux versions est rigoureusement le même.

On pourra s'étonner du fait que des actes de colloque portant sur la restitution dans ce qu'elle a de pratique et de concret ne soit pas accompagnée d'un DVD présentant des démonstrations ou des extraits de spectacle. Nous y avons renoncé parce que nous souhaitons une publication la plus légère possible et la plus facile à diffuser. C'est pourquoi nous l'avons voulue en ligne, de façon que toute personne, professionnel, curieux de spectacle ou chercheur, puisse la télécharger gratuitement. En revanche, certains extraits audiovisuels de spectacles ou de démonstrations dont il est fait état au fil des communications se trouvent déjà en ligne sur d'autres sites, et nous avons jugé que le plus commode était d'y renvoyer le lecteur par des liens.

Jean-Noël LAURENTI

**Comité scientifique du colloque
assurant les fonctions de comité de lecture pour ce numéro 4**

Annie BÉLIS, Olivier BETTENS, Philippe CARON, Catherine CESSAC, Marie-Françoise CHRISTOUT, Gilles DECLERCQ, Georgie DUROSOIR, Georges FORESTIER, Florence GÉTREAU, Birgit GRENAT, Rebecca HARRIS-WARRICK, Frédéric MARTIN, François MOUREAU, Jérôme DE LA GORCE, Buford NORMAN, Bertrand POROT, Eugenia ROUCHER, Nicole ROUILLÉ, Françoise RUBELLIN.

Direction : Jean-Noël LAURENTI

Remerciements

Nous adressons nos remerciements chaleureux à tous ceux qui ont permis la tenue de ce colloque et contribué à lui donner son intérêt et son retentissement :

à tous les intervenants, particulièrement aux artistes dont certains ont distrait une part d'un temps précieux pour venir nous faire part de leur expérience ;

aux membres du comité scientifique du colloque ;

à Christophe Mangé, directeur du *Printemps des Arts*, ainsi qu'à son équipe ;

à Béatrix Saule, directeur général de l'établissement public du musée et du domaine national de Versailles, à Mathieu Da Vinha, directeur scientifique du Centre de Recherche du Château de Versailles, ainsi qu'à Virginie Estève, responsable de l'organisation des colloques ;

aux personnalités qui ont bien voulu présider les séances : Catherine Cessac, Marie-Françoise Christout, Georges Forestier, Florence Gétreau, Rebecca Harris-Warrick, Christophe Mangé, François Moureau, Laura Naudeix, Françoise Rubellin, Béatrix Saule ;

au Centre de Musique Baroque de Versailles, qui a bien voulu nous prêter une salle pour la démonstration de danse consacrée au manuscrit « Ferrère » à la fin de la première journée.

Birgit Grenat

Les artistes, les chercheurs et les amateurs de spectacle baroque liront avec émotion la communication de Birgit Grenat, disparue au printemps 2009.

Aux côtés de personnalités telles que René Jacobs et Judith Nelson, Birgit Grenat faisait partie des artistes pionniers qui ont vécu la reconstruction de la technique du chant baroque, dans un va-et-vient permanent entre une connaissance intime des traités et une pratique pleinement consciente des possibilités de la voix. Beaucoup avaient été séduits par la luminosité et l'intelligence musicale de son interprétation du répertoire, en particulier français. Elle était également instrumentiste et suivait activement les travaux de recherche en danse ancienne. Son efficacité de pédagogue s'appuyait non seulement sur son savoir et une expérience nourrie de la confrontation avec les difficultés, mais aussi sur ses qualités personnelles de clarté, de générosité et de bon sens lucide et joyeux que chacun lui connaissait dans la vie quotidienne.

Les actes de la journée d'étude *Bacilly et les Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, à paraître dans nos *Annales*, lui seront dédiés.

Quelle authenticité dans la remise en spectacle d'un répertoire ancien ?

La restitution de scénographies à l'épreuve de l'expérience : un exemple des travaux de l'Académie Desprez

Rémy-Michel TROTIER
(ACADÉMIE DESPREZ,
*Association française pour le Rayonnement
du Théâtre du Château de Drottningholm*)

N.B. : Les illustrations auxquelles renvoie ce texte (et qui sont signalées en italique entre parenthèses) sont consultables à l'adresse <http://www.academiedesprez.org/acras>.

Souhaitée par certains chercheurs, et semble-t-il appréciée par une partie du public, la remise en spectacle « authentique » d'œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles se manifeste régulièrement sur nos scènes. Parmi les tentatives récemment menées, plus ou moins complètes, de spectacles incluant des aspects de « restitution », le travail de direction scénique de Gilbert Blin occupe une place particulière. Metteur en scène et scénographe formé à l'histoire du théâtre, Gilbert Blin a fondé en 1999 l'Académie Desprez¹, dont la mission principale est d'œuvrer au rayonnement du Théâtre du Château de Drottningholm et de son musée.

Le Théâtre du Château de Drottningholm se situe en Suède dans les environs de Stockholm ; inauguré en 1766, il a cessé d'être utilisé après 1792 pour être redécouvert et remis en exploitation dans les années 1920. C'est aujourd'hui un lieu unique au monde, et ce pour trois raisons principales. Le lieu est intouché, n'ayant pas subi de rénovation : tous les éléments qui s'y trouvent datent du XVIII^e siècle. L'appareil scénique est, de plus, complet : rien ne manque à la machinerie, et le fonds de décors conservé est suffisant pour

représenter pratiquement tout le répertoire². Enfin, et surtout, le théâtre est resté totalement fonctionnel ; c'est ainsi que des productions y sont encore, de nos jours, présentées régulièrement. Le Théâtre du Château de Drottningholm est donc un témoignage indispensable des modes de représentation de spectacles à la fin du XVIII^e siècle.

Après avoir travaillé au Théâtre du Château de Drottningholm à la fin des années 1980, puis en 1992 et 1998 comme metteur en scène invité, Gilbert Blin a souhaité renforcer l'importance de cette référence dans les travaux historiques sur les arts du spectacle, en créant une structure dont les orientations de recherche et de pratique sont inspirées par ce lieu. L'étude des décors et de la machinerie du Théâtre du Château de Drottningholm, pour la période historique considérée, lui semble essentielle à l'activité de restitution scénographique.

1. <http://www.academiedesprez.org>.

2. Voir BLIN, Gilbert et TROTIER, Remy-Michel, *The Drottningholm's Collection of Historical Stage Sets : Perspectives on Conservation*. Report with contributions by Jirí Bláha, Vincent Droguet, Marc-Henri Jordan and Barbro Stribolt. Académie Desprez, Paris, 2007.

Au sein de l'Académie Desprez, à côté du Groupe de Soutien dont l'action vise à encourager et à développer l'activité, le Groupe de Recherche compte aujourd'hui une douzaine de sociétaires. Ils sont conseillés par un comité consultatif, essentiellement composé d'experts et de praticiens travaillant au Théâtre du Château de Drottningholm. Une des applications du travail du Groupe de Recherche est la préparation de spectacles fondés sur la prise en compte de faits historiques. L'Académie Desprez a ainsi soutenu les recherches préalables à plusieurs productions d'opéras ou de spectacles musicaux entre 2001 et 2007. Parmi ces expériences de recherche appliquée, cinq ont concerné la scénographie du XVIII^e siècle.

En 2001, Gilbert Blin signait le décor d'*Orlando furioso* de Vivaldi à l'Opéra d'État de Prague (Statní Opera Praha). Sa scénographie, inspirée par les architectures éphémères de feux d'artifice, se signalait par une première forme d'intégration de peintures baroques sur une architecture en volume (*image 01*).

En 2003, son décor pour *Rosmira fedele* de Vivaldi à l'Opéra de Nice intégrait des copies de châssis XVIII^e ; l'Académie Desprez intervenait entre autres sur la restitution de la mise en perspective de ces châssis (*image 02*). Pour certains décors, la restitution était volontairement incomplète, particulièrement pour les toiles de fond. Invités de nouveau à l'Opéra de Nice en 2007 pour *Teseo* de Hændel, Gilbert Blin et l'Académie Desprez complétèrent certains de ces décors en ajoutant les parties manquantes, reconstituées à partir de gravures ou de dessins (*image 03*).

En 2008 enfin, l'Académie Desprez proposait une scénographie pour *La Giuditta*, un oratorio de Scarlatti mis en espace en l'Église Saint-Martin Saint-Augustin de Nice. Cette réalisation était composée uniquement d'ornements religieux originaux du XVIII^e siècle, particulièrement liés aux éclairages (*image 04*).

Dans le domaine des scénographies peintes, qui fait l'objet du présent exposé, une application particulière doit encore être signalée : entre *Rosmira fedele* en 2003, où la restitution était surtout faite de copies, et *Teseo* en 2007, où des éléments complets ont pu être reconstruits, la conception des décors de *Don Giovanni* en 2006, pour la compagnie Mozart Praha au Théâtre des États de Prague a marqué une étape importante dans le développement méthodologique de

l'activité de reconstitution de scénographies par l'Académie Desprez¹. C'est pour l'année anniversaire de la naissance de Mozart (1756/2006) que fut mise en place cette nouvelle production de *Don Giovanni*, dans le théâtre même où l'œuvre fut créée en 1787 (*image 05*).

À la demande de Jiří Kotouč, directeur artistique du projet, et en accord avec le metteur en scène Lubor Cukr, les décors de la nouvelle production devaient être un essai de restitution de ceux de la création². La scénographie, confiée à Gilbert Blin, bénéficia de recherches préalables menées au sein de l'Académie Desprez par des membres de son Groupe de Recherche, en particulier Magnus Blomkvist à Stockholm et Romain Feist à Paris, sous la coordination de Rémy-Michel Trotier et la direction de Gilbert Blin, assistés de Donna Worrall.

Dans le cadre des trois journées de réflexion organisées par l'ACRAS à Versailles et Nantes en mai 2008, il a semblé opportun à l'Académie Desprez de revenir sur cette production et d'aborder la question de la restitution à travers cet exemple particulier. Le compte rendu d'expérience que nous livrons ici a donc pour objet de témoigner du processus de reconstitution d'un décor de la fin du XVIII^e siècle³. Lors de cette expérimentation, le processus de production concrète du décor, initialement voulu de restitution, est apparu autant comme une suite de choix que comme un enchaînement d'arbitrages, lors desquels les paramètres financiers et techniques ont provoqué des ajustements des composantes historiques et esthétiques. Par delà le résultat des recherches scientifiques et par delà les choix artistiques, existait donc une étape à franchir, à savoir la prise en compte de la réalité concrète du projet.

1. L'article publié en 2006 par Gilbert Blin dans le programme de salle du spectacle était une première étape de formalisation *a posteriori* de l'expérience de reconstitution ; voir « How do we reconstruct the original sets of the first performance of *Don Giovanni*, Prague, 1787 » à la page 12.

2. Dans la suite de ce texte, j'emploie de préférence le terme de « restitution » pour désigner le résultat et celui de « reconstitution » pour désigner le processus. Dans ce processus, un certain nombre d'éléments qui n'ont pas été conservés, mais dont une documentation appropriée permet de connaître la nature et la forme, peuvent parfois faire l'objet d'une véritable « reconstruction ».

3. Pour la production de 2006, ce sont bien les huit décors de *Don Giovanni* qui ont fait l'objet d'une reconstitution ; la méthode présentée ici à travers l'exemple du premier d'entre eux a été essentiellement suivie pour les sept autres.

Les recherches préliminaires ont été menées par Gilbert Blin qui a commencé par identifier le décorateur de la production originale de *Don Giovanni*. Il s'agissait de Josef Platzer, né à Prague le 20 septembre 1751 dans une famille de sculpteurs. Josef étudia auprès de son père Ignác Frantisek Platzer et du peintre pragois Fr. Wolf puis, à partir de 1774, à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne¹. Au début des années 1780, il fut engagé à Prague pour peindre les douze décors de répertoire du nouveau théâtre que le Comte Nostitz-Rieneck faisait édifier en ville, et qui prit le nom de Nostizches Theater — aujourd'hui connu sous le nom de Théâtre des États (Stavovské Divadlo²).

Les relations de Platzer et Mozart furent nombreuses quoiqu'elles restent aujourd'hui mal documentées. *Le Nozze di Figaro* furent triomphalement créées en 1786 dans des décors de Platzer, et ce fut lui qui signa également ceux de *Don Giovanni* dont la création eut lieu le 29 octobre 1787. On ignore quel fut le nombre de décors nouveaux peints pour cette production en particulier, l'essentiel ayant sans doute été pris dans le stock de décors existants. Platzer signa peut-être des décors de *La Clemenza di Tito*, créée le 6 septembre 1791, plus sûrement ceux de *Così fan tutte* et enfin ceux d'*Idomeneo*, à Vienne en 1806, peu avant sa mort³.

1. Un article de 1969, malheureusement peu illustré, offre un panorama de la production scénographique de l'époque en République Tchèque : voir PROCHÁZKA, Vladimír, « Bohemia and Scenery: First Half of the Nineteenth Century », *Anatomy of an Illusion, Studies in nineteenth-century scene design, Lectures of the fourth international congress on Theatre Research, Amsterdam 1965*. Scheltema & Holkema, Amsterdam, 1969, pp. 35-44.

2. Pour des exemples de décor de répertoire à Prague avant Platzer, voir *Divadlo v Kotcích, 1739-1783*. Uspořádal a redigoval František Černý, Panorama, Praha, 1992, pp. 293-309. Voir aussi HILMERA, Jiří, « From the Baroque to the Romantic, Du baroque au romantisme » in *Czech Theatre, Castle Theatres in Bohemia and Moravia*, n° 7, Theatre Institute Prague, 1994, pp. 63-72.

3. Pour d'autres dessins de Josef Platzer, voir OENSLAGER, Donald, *Stage Design, Four Centuries of Scenic Invention, Illustrated with Drawings for the Theatre from his Collection*, The Viking Press, New York, 1975, pp. 131-132, ou encore *Baroque and Romantic Stage Design*, Edited by János Scholz, Introduction by A. Hyatt Mayor, E.P. Dutton & C°, New York, 1962, pp. 93-100. Une peinture de Platzer, témoignant de sa gamme colorée, est reproduite dans *Theatrum Mundi, Die welt als bühne*, Minerva, Wolfratshausen, 2003, p. 206.

Afin de connaître la liste des décors de Platzer qui ont été utilisés pour la première mise au théâtre de *Don Giovanni*, on doit se reporter au livret original de Lorenzo Da Ponte⁴ (*image 06*). Traditionnellement, celui-ci indique à chaque changement le nouveau décor, mais ces indications imprimées ne recourent pas entièrement les mentions de lieu qui apparaissent dans les dialogues : il y a des incohérences. Il en va ainsi du tout premier décor : le livret précise que l'action débute dans un jardin (*Giardino*), mais lorsque Donna Anna, plus tard, fait à Don Ottavio le récit de cette scène initiale, elle précise que c'est dans la rue (*Strada*) que Don Giovanni, l'ayant poursuivie, assassina son père. D'autres différences sont décelables dans l'ouvrage ; elles s'expliquent sans doute par le fait que le poète, appelé à la cour de Vienne pour des circonstances officielles, n'a pas pu rester jusqu'à la première de *Don Giovanni*⁵. Les modifications dans le programme des décors, qui ont été décidées après son départ, n'ont donc pas pu être répercutées dans les dialogues déjà versifiés et peut-être même déjà mis en musique⁶. Elles figurent uniquement sous

4. Voir [DA PONTE, Lorenzo], *Il Dissoluto punito. O sia Il D. Giovanni. Dramma Giocoso in due Atti. Da Rappresentarsi nel Teatro di Praga l'Anno 1787*. La Poesia è dell' Ab. Da Ponte Poeta de' Teatri Imperiali di Vienna. La musica è del Sig. Wolfgango Mozart, Maestro di Cap. tedesco. Schœnfeld, Prague, 1787.

5. Da Ponte avait composé à peu près en même temps les livrets de *Don Giovanni*, de *L'Arbore di Diana* (musique de Vicente Martín y Soler, création à Vienne le 1^{er} octobre 1787) et d'*Axur* (musique de Salieri, création à Vienne le 8 janvier 1788). Il écrit dans ses mémoires : « Je m'arrêtai huit jours [à Prague] pour diriger les acteurs [du *Don Juan*] ; mais, avant que cet opéra pût être mis en scène, je fus obligé de revenir à Vienne, sur une lettre pressante de Salieri, qui me mandait que l'*Assur* était commandé pour le mariage de l'archiduc François, et que l'Empereur désirait impérieusement ma présence » ; voir DA PONTE, Lorenzo, *Mémoires*, Préface de Dominique Fernandez, Traduction de M.C.D. de la Chavanne revue et complétée, Paris, Mercure de France, 1980, pp. 156-157.

6. *Don Giovanni* était, semble-t-il, prévu pour les festivités de mariage d'une nièce de Joseph II ; outre les mémoires du poète, en témoigne une première mouture du texte dramatique, destinée à la censure de Vienne : voir [DA PONTE, Lorenzo], *Il Dissoluto punito. O sia Il D. Giovanni. Dramma Giocoso in due Atti. Da Rappresentarsi nel Teatro di Praga per l'arrivo di sua altezza reale Marie Teresa arciduchessa d'Austria : sposa del Ser. principe Antonio di Sassonia l'anno 1787*. In Vienna, s.d. Ce livret, dont le début est imprimé et la fin manuscrite, est reproduit dans WARBURTON, Ernest, *The Librettos of Mozart's Operas*,

forme de didascalies, qui seules permettent d'établir la liste des décors finalement retenus pour la production. C'est l'hypothèse de laquelle nous sommes partis, et la suite de cet exposé concerne donc le processus de reconstitution de ce *Giardino*.

Ce décor, comme la totalité du fonds XVIII^e du Théâtre des États, est malheureusement perdu. Il n'existe pas non plus de document de la main de Platzer qui lui soit clairement associé ou qui en montre explicitement le dessin¹. Pour en avoir une impression visuelle, nous devons nous référer à un document de seconde main. En 1816, dix ans après la mort de Platzer, un de ses élèves, Norbert Bittner (1786-1851) a publié dix portfolios de planches gravées d'après des décors de son maître². Bittner possédait au moins deux cents dessins de la main de Platzer et son recueil est une précieuse compilation de toutes ces sources. Cependant l'élève, en rassemblant dans un unique ouvrage des dessins réalisés à des moments divers pour différentes productions, les a homogénéisés dans une même présentation (*images 07 et 08*).

Volume Two: The Works for Munich & Vienna, Garland Publishing Inc, New York & London, 1992.

1. Il existait un dessin de Platzer qui montre un jardin très proche de notre *Giardino*, et qui pouvait être une esquisse préparatoire à ce décor ; ce dessin aujourd'hui perdu est reproduit dans un article de Věra PTÁČKOVÁ, « Scénografie Mozartova Dona Giovanniho v Praze » in *Mozartův Don Giovanni v Praze*, Šéfredaktor Jan Kristek, Praha, Divadelní ústav, 1987, pp. 93-160. Cet article recense les différentes scénographies pragoises réalisées pour l'ouvrage de sa création à nos jours. Une gravure du XVIII^e siècle par M. Thoenert, qui montre la scène de la sérénade, donne une idée de certains éléments du décor mais reste insuffisante pour en reconstruire l'ensemble ; voir Benešová, Zdeňka, Součková, Taťána et Flídrová, Dana, *Stavovské Divadlo, The Estates Theatre in Prague, Its History and Present*, Národní Divadla Praha, Prague, 2000, p. 27.

2. Voir Norbert BITTNER d'après Josef Platzer, *Theater Dekorationen nach den Original Skizzen des Hof Theater Malhers Joseph Platzer radiert und verlegt von Norbert Bittner*, Wien, 1816. Les exemplaires que nous avons consultés sont ceux du Musée Suédois du Théâtre et, pour des compléments (les recueils divergent), ceux de la Bibliothèque de l'Opéra à Paris. Bittner eut également une production personnelle comme décorateur ; des exemples de ses réalisations sont reproduits dans le troisième tome d'un rare recueil : *Theatrical Designs from the Baroque through Neoclassicism*, Unpublished material from American Private Collections with an introduction by George Freedley, H. Bitter and Company, New York, 1940 (Josef Platzer figure dans le second tome).

Pour chaque décor, il a représenté la toile de fond, à laquelle il a superposé deux châssis latéraux (ainsi qu'une frise pour les intérieurs). La plantation en perspective est donc absente des gravures de Bittner.

On trouve plusieurs jardins dans cette suite de gravures et deux d'entre eux ont été utilisés dans notre reconstitution de 2006³. Celui qui a servi pour le *Giardino* qui ouvre l'Acte I est celui dont les châssis représentent des fontaines et dont la toile de fond inclut un escalier, suggérant un accès vers une architecture (*image 09*). Il est bien entendu nécessaire de commencer par retourner l'image, qui a été mise à l'envers par le processus de gravure ; l'escalier est donc à cour et non à jardin (*image 10*).

Le projet de Platzer ainsi révélé peut-il être mis en relation avec des éléments de décor du XVIII^e siècle aujourd'hui conservés ? Si les décors peints par Platzer pour Prague sont perdus, on a la chance de connaître une autre réalisation de ce jardin (*image 11*). Platzer, à côté de ses fonctions officielles, avait en effet la pratique de nombreux théâtres privés de l'aristocratie viennoise et œuvra également auprès de commanditaires privés dans sa contrée d'origine. Il réalisa ainsi de nombreuses décorations pour le comte George Joseph de Wallenstein-Wartenberg au Château de Litomyšl. Cet édifice datant de la fin du XVI^e siècle fut rénové par le comte dans la dernière décennie du XVIII^e⁴ (*image 12*). Le théâtre, minuscule, occupe un seul étage et la hauteur du cadre de scène est d'à peine 3,50 mètres⁵ (*images 13 et 14*). Une salle gothique, une prison, un palais, une chaumière de paysans, une place publique, une campagne figurent dans le fonds de répertoire de ce théâtre, ainsi que des châssis et le fragment d'une toile de fond d'un Jardin.

On doit à Jiří Bláha, restaurateur de peinture, historien de l'art et spécialiste de Platzer, d'avoir identifié les éléments de décors conservés à

3. Le second jardin de *Don Giovanni*, et de notre restitution, accueille les scènes 16 à 20 de l'Acte I et, en particulier, le fameux « Trio des Masques ». Nous avons utilisé comme point de départ la gravure où l'on voit au centre de la toile de fond un petit pavillon ; ce bâtiment existe au jardin zoologique de Schönbrunn à Vienne (il s'agit du Kaiserpavillon), et Platzer en avait copié l'architecture dans son décor.

4. La seule publication française où l'on peut, à notre connaissance, voir des photos de Litomyšl est un article de Denis GONTARD, « Témoins de l'illusion baroque » paru dans *Connaissance des arts*, n° 353 (juillet 1981), pp. 24-31.

5. La hauteur du cadre de scène du Théâtre des États est d'environ 7 mètres.

Litomyšl par rapport à la gravure de Bittner¹. Son analyse montre la remarquable similarité des proportions entre les éléments réels de décor et la gravure, que ce soit pour les châssis de côté ou pour le fragment de la toile de fond (*image 15*). En utilisant la gravure (qui donne la composition et les proportions de l'image) et des photos des châssis restants (qui donnent les couleurs et le rendu des matières), L'Académie Desprez a pu reconstituer une image complète de la toile de fond du *Giardino*, dans des couleurs que l'on peut espérer assez proches de celles de Platzer. Cette opération, qui mélange peinture traditionnelle et travail informatique, a été menée en équipe comme au XVIII^e siècle (*images 16, 17 et 18*).

Le résultat ne représente cependant pas le décor dans son ensemble, qui ne se limitait pas à une image plane. Un plan du Théâtre des États dressé en 1793 montre en effet sans ambiguïté la machinerie de plateau, qui respecte la composition traditionnelle de l'appareil scénique, fait de rangs de châssis organisés en deux lignes convergentes à jardin et à cour² (*images 19 et 20*). Dans le cas du Théâtre des États le nombre de rangs était de sept, sachant que le premier (au niveau des escaliers de service) était probablement fixe et destiné à accueillir un cadre de scène peint que l'on ne changeait pas au cours du spectacle. Nous avons retenu cette option dans le spectacle de 2006, en recréant un cadre peint en trompe-l'œil au premier plan.

Derrière ce cadre général et avant la toile de fond, il fallait de plus, pour restituer le décor complet, rétablir les rangs de châssis latéraux dont la gravure de Bittner ne rend pas totalement compte. Elle ne présente en effet que le dernier, tandis que le Théâtre des États en accueillait,

comme on l'a vu, jusqu'à six³. Ces rangs pouvaient être identiques mais ce n'était pas toujours le cas ; la nécessité de renouveler les images scéniques à partir d'un fonds de répertoire avait conduit à l'inclusion de nouveaux châssis dans des séries existantes, et cette pratique est attestée, en particulier, pour ce type de décor. Il est donc tout à fait improbable que les fontaines du *Giardino* aient été répétées à l'identique sur plusieurs rangs de chaque côté. Les décors de jardin de l'époque pouvaient alterner éléments d'architecture et éléments végétaux ; on en connaît un exemple de la main de Louis-Jean Desprez (1743-1804), élaboré pour *Drottning Christina* de Kellgren, un ouvrage représenté à Gripsholm en 1785 et à Drottningholm en 1786. Ce décor représente, d'après le livret, une *Illumination d'une Fête dans un Jardin*⁴ ; les éléments latéraux montrent une alternance de fontaines et d'arbres (*image 21*).

Afin de respecter cette convention, nous avons choisi, parmi les châssis de Platzer conservés à Litomyšl, des arbres — ce sont d'ailleurs ceux dont nous nous sommes inspirés pour « colorier » l'arbre qui apparaît sur la toile de fond. Nous disposons donc ainsi, pour composer notre *Giardino*, d'un vocabulaire adéquat comportant une toile de fond, des rangs de fontaines et des rangs d'arbres⁵ (*image 22*). Restait à décider comment les disposer dans le théâtre.

La machinerie XVIII^e du Théâtre des États a en effet disparu. Le théâtre a été rénové au XX^e siècle et, même si la partie publique et l'extérieur ont été refaits dans une volonté d'authenticité, la cage de scène a pour sa part été équipée d'une machinerie

1. Jiří Bláha, historien de l'art, s'est consacré à partir de 2001 à l'étude et à la restauration des décorations scéniques des théâtres historiques de République Tchèque : Litomyšl, mais aussi Zleby, Mnichovo Hradiste et Kacina. À propos de Litomyšl, voir BLÁHA, Jiří, *Materiály k dějinám zámeckého divadla v Litomyšli*, Občanské sdružení Milislav, Litomyšl, 2003. Depuis 2005 Jiří Bláha coopère régulièrement avec la Fondation du Théâtre Baroque de Český Krumlov. Il achève actuellement une thèse consacrée à Josef Platzer.

2. Ce plan est reproduit dans *Zaubertöne, Mozart in Wien, 1781-1791*, Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien im Künstlerhaus, 6 Dezember 1990-15 September 1991, Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1990.

3. Des tentatives précédentes de reconstitution spéculative des décors de Platzer, ignorant cette configuration obligée des scénographies de l'époque, avaient au contraire analysé les gravures de Bittner comme une représentation de l'ensemble du décor ; voir PTÁČKOVÁ, Věra, « Scénografie Mozartova Dona Giovanniho v Praze » in *Mozartův Don Giovanni v Praze*, Šéfredaktor Jan Kristek, Praha, Divadelní ústav, 1987, pp. 93-160.

4. Ce décor, conservé par le Musée Suédois du Théâtre à Drottningholm, était encore récemment présenté sur la scène du Théâtre du Château de Gripsholm. Il est reproduit dans STRIBOLT, Barbro, *Scenery from Swedish Court Theatres, Drottningholm Gripsholm*, Stockholmia Förlag - Drottningholms Teatermuseum, Stockholm, 2002, pp. 411 et suiv.

5. Notre choix de laisser, sur la toile de fond, les deux châssis latéraux (pour une restitution à l'identique, il aurait sans doute fallu les en séparer) permettait d'accroître encore la perspective.

moderne¹. Le système des wagons latéraux, supportant des châssis aisément interchangeables et autorisant de rapides changements à vue, n'existe plus. À sa place, nous disposons pour installer nos châssis de « porteuses », qui sont des barres métalliques horizontales, suspendues à des filins et que l'on peut monter ou descendre des cintres.

Les seuls mouvements possibles sont donc des mouvements verticaux ; cela exclut toute possibilité de changements à vue « à l'ancienne ». Dans un projet conçu dans une optique de restitution, nous nous sommes finalement interdit de faire à vue ces changements verticaux, parfois flatteurs mais inexacts en termes d'époque². Même s'il n'était pas possible de reconstituer l'intégralité du spectacle, nous avons décidé, au moins, de ne rien montrer qui n'existât pas en 1787. Les changements de décors se faisaient donc derrière un rideau de scène, intégré à la scénographie, que l'on baissait à chaque changement de lieu.

La plantation même des châssis sur porteuses s'avère vite être un véritable casse-tête, le nombre de porteuses se révélant rapidement insuffisant. Ces porteuses sont, théoriquement, au nombre de cinquante et une ; en réalité un certain nombre est occupé, principalement, par du matériel d'éclairage (projecteurs) et le nombre de porteuses disponibles tombe rapidement à une quarantaine. Des rééquipements dans le cours du spectacle sont quasiment impossibles, même pendant l'entracte, et il est pourtant nécessaire de trouver une organisation pour les huit décors prévus. Bien sûr, tous les décors n'occupent pas sept rangs ! Comme au XVIII^e siècle, le déroulement du programme scénographique alterne des perspectives longues et courtes. C'est ainsi que les porteuses au lointain, moins fréquemment sollicitées, peuvent être assez facilement organisées. En revanche, l'avant est vite encombré et il faut essayer plusieurs solutions avant de trouver la bonne, chaque permutation posant de nouveaux problèmes qui ont un impact direct sur la plantation des autres décors, la mise en scène, les lumières... et imposent de nombreux

allers et retours entre le scénographe et les autres responsables du projet.

Cette opération ne serait sans doute pas si compliquée s'il ne s'agissait pas de décors peints en perspective. Dans ce type de décor, il y a en fait deux perspectives à gérer : celle qui est peinte sur les châssis, et celle des châssis eux-mêmes dont la taille va décroissant en fonction de leur éloignement. La peinture est faite pour accentuer l'effet de profondeur, les motifs au lointain étant plus petits. Mais les deux perspectives doivent être calculées pour s'accorder : lorsque la plantation est réussie, toutes les architectures peintes sont alignées. Dans une configuration où les écarts entre châssis sont souvent irréguliers, à chaque fois que l'on « déplace » un châssis d'une porteuse à l'autre, il faut en recalculer la taille.

Ce problème a commencé à se poser de façon aigue en 2003 pour les décors de *Rosmira fedele*, également conçus pour un théâtre équipé en porteuses. Après cette production, il m'a semblé nécessaire de réfléchir à un système permettant d'automatiser certaines étapes du calcul de la perspective, et de tester à l'écran diverses combinaisons. Ce système a pris la forme d'un programme informatique, baptisé *Prospettiva* en hommage aux traités de Fernandino Bibiena³ (*image 23*). Sa fonction principale est d'adapter les dimensions d'un design à celles d'un théâtre donné, en fonction d'une perspective perçue dont l'utilisateur du programme peut contrôler les paramètres. J'ai commencé à programmer cet outil en 2005, ce qui nous a permis de l'utiliser pour la première fois à l'occasion de la production de *Don Giovanni*. Les perspectives de notre restitution ont ainsi été calculées avec ce programme. Le maquettage final de la conception décors incluait également des éléments mis en perspective par informatique (*image 24*).

Outre les maquettes, le programme *Prospettiva* a permis d'éditer le modèle de chaque châssis afin d'en permettre la construction⁴. L'exactitude des calculs a permis le bon fonctionnement de la perspective résultante. La perspective peinte dépend bien sûr du point de vue de l'observateur (comparer l'*image 25* avec la *vidéo 26*). Les huit décors de la production ont été réalisés sur le

1. Pour l'histoire du Théâtre des États de sa construction à sa restauration, voir BENEŠOVÁ, Zdeňka, SOUČKOVÁ, Tatiána et FLÍDROVÁ, Dana, *Stavovské Divadlo, The Estates Theatre in Prague, Its History and Present*, Photographs by Miroslav Hucek, Národní Divadlo Praha, Prague, 2000.

2. Gilbert Blin a procédé différemment dans ses productions scéniques de *Rosmira fedele* et de *Teseo* où les changements étaient à vue. La primauté était alors donnée aux principes, constitutifs de la scénographie baroque, de « surprise » et de « transformation », au détriment de la nature historique des mouvements proprement dits.

3. Les calculs réalisés par le programme *Prospettiva* (© Rémy-Michel Trotier) sont conformes aux instructions des traités de Bibiena. Voir en particulier GALLI-BIBIENA, Fernandino, *L'architettura civile*, Parma, 1711 et *Direzioni della prospettiva teorica*, Bologna, 1732.

4. Les photographies très précises des décors originaux nécessaires à notre reconstitution ont été prises par M. Oldřich Vaňura.

même principe. Le décor que l'on voit le plus longtemps est une rue (*Strada*), où se déroulent une partie de l'Acte I et aussi une grande partie de l'Acte II (*vidéo 27*), ce qui rappelle que le projet initial de Da Ponte se passait presque entièrement dans cet espace de convention de la comédie¹.

Cette expérience de reconstitution des décors de *Don Giovanni*, pour rigoureuse qu'elle ait tenté d'être, a fait apparaître plusieurs facteurs qui empêchent de parvenir à une restitution à l'identique des décors de 1787. Les sources, même pour un ouvrage aussi célèbre, restent imprécises et partielles, qu'il s'agisse des sources littéraires ou des sources iconographiques. Pour cette seconde catégorie, nous avons même dû nous référer à des sources relativement tardives ; les gravures de Bittner, cependant, une fois que l'on a su les décrypter, se sont révélées remarquablement utiles.

Le frein principal à l'activité de restitution scénographique est, bien entendu, l'inadaptation des théâtres actuels au répertoire du XVIII^e siècle. Les machineries modernes permettent de simuler la plantation des décors mais non de reconstruire leurs mouvements, pourtant composantes intrinsèques de leur identité initiale. Les systèmes d'éclairage d'aujourd'hui, trop intenses et très difficiles à disposer, sont également un obstacle fort à une restitution à l'identique ; aucun décor n'aura tout à fait l'air de dater du XVIII^e siècle s'il n'est pas éclairé comme à l'époque. J'ajouterais l'impact fort des contraintes de sécurité actuelles, heureusement plus exigeantes qu'autrefois, mais qui compliquent sérieusement le processus de production et obligent souvent à trouver des astuces pour en dissimuler les garants : barrières, harnais, etc.

Les modes de production actuels, surtout, s'avèrent inadaptés. Les délais impartis aux artistes qui s'essayent à la restitution sont bien trop courts pour permettre de régler en profondeur toutes les questions que l'exercice soulève : il faudrait le temps de la recherche là où l'on ne dispose souvent que de celui de la production. Dans ce sens, *Don Giovanni* a été un cas extrême : la commande est arrivée le 25 janvier 2006, la première étant prévue pour le 12 juillet, soit moins de six mois plus tard. Le travail du Groupe de Recherche de l'Académie Desprez a débuté en février et la conception s'est étalée sur tout le mois de mars. Une visite du Théâtre du Château de

Litomyšl a été organisée, afin de voir les décors originaux². Un premier projet de Gilbert Blin, correspondant à une restitution optimale de ce que la recherche permettait de connaître, a été présenté le 21 avril. Financièrement et techniquement irréalisable tel quel, le projet a été revu pendant le mois de mai. Cela laissait le mois de juin pour construire les décors proprement dits. Aucune maison d'opéra actuelle ne pourrait faire peindre huit décors complets en un tel délai sans un investissement humain et financier conséquent³. S'il est extrêmement difficile de comparer les coûts de production entre les époques passée et actuelle, la quasi-disparition de certains métiers rend certaines étapes de la production difficilement finançables ; c'est le cas de la peinture des décors. Pour cette raison, et pour garantir l'exactitude du traitement pictural, ceux de la production de Prague ont été imprimés avant d'être collés sur des châssis découpés aux bonnes dimensions. Ce procédé fonctionne, à certains égards, remarquablement bien — de nombreux amateurs, découvrant le résultat depuis le public, s'y sont laissés prendre — mais pose de nouveaux problèmes, surtout relatifs aux éclairages.

Exercice difficile, la reconstitution scénographique, entreprise dans le cadre d'une production « en vraie grandeur », est cependant riche d'enseignements : sur les décors eux-mêmes, sur leur usage historique et aussi sur leur emploi actuel, que l'expérience oblige à questionner. Dans les situations que nous avons affrontées, il nous a semblé utile, avant tout, de chercher à reconstituer, non pas les objets en eux-mêmes, mais leur effet dans le déroulement du spectacle. Il ne s'agissait

2. L'Académie Desprez tient à remercier, pour leur excellent accueil, les représentants du Théâtre du Château de Litomyšl et en particulier Madame Iva Lánská, Ing.Arch., directrice du bureau territorial de Pardubice de l'Institut des monuments nationaux.

3. Dans le domaine des décors, la volonté de restitution se heurte à un aspect des modes de production de notre époque : la disparition de la notion de répertoire scénographique. Toute tentative de restitution hors d'un théâtre historique semble devoir se faire *ex nihilo*. Je remercie Laura Naudeix d'avoir, lors du débat suivant ma présentation, attiré l'attention sur ce changement essentiel dans nos habitudes de représentation du genre. Seule une collaboration de long terme, impliquant plusieurs productions, permet de modifier cet état de fait. C'est ce qui s'est produit lorsque Gilbert Blin a choisi de réutiliser, pour *Teseo* en 2007, des éléments de décors de sa production de *Rosmira fedele* en 2003, présentés dans des configurations renouvelées.

1. Voir la plus ancienne version connue du livret, déjà citée.

pas d'en retrouver la matérialité, ni dans le choix des matériaux, ni dans leur traitement, mais bien d'en restituer l'impact sur le public.

Dans ce sens, le succès de la production semble avoir donné raison à l'Académie Desprez. Le spectacle, financé uniquement par les recettes de la billetterie, est présenté en 2008 pour la troisième saison. Le public, qui n'est pas essentiellement composé de spécialistes mais plus simplement d'amateurs de la musique de Mozart, apprécie de voir l'œuvre dans ses décors originaux — et, il est vrai, dans une mise en scène qui prétend simplement raconter l'histoire sans surimposer une modernité factice.

Représenté dans les décors voulus par Platzer, *Don Giovanni* semble ainsi bénéficier d'une vision rafraîchie, débarrassée du pathos hérité d'une lecture par trop romantique. La prédominance du décor urbain, par exemple, rend à l'ouvrage son caractère de comédie, propice à maintenir à la représentation un rythme enlevé, une énergie sincère. Dans ce cadre, devant ces décors, la musique de Mozart, que l'on croyait pourtant connaître, sonne différemment ; notre écoute en est renouvelée. Cet ultime effet d'une restitution que l'on croyait ne concerner que les décors n'en est sans doute pas le moins intéressant.

Le Théâtre de Český Krumlov : une scène authentique ?

Jana FRANKOVÁ
(Doctorante, Université Paris IV / Université Masaryk, Brno)
Jana SPÁČILOVÁ
(Maître de conférences, Université Masaryk, Brno)

Le théâtre du château de Český Krumlov est l'un des mieux conservés du XVIII^e siècle dans le monde. Son caractère exceptionnel offre un terrain idéal pour la recherche, la compréhension et la reconstitution de la pratique théâtrale de l'époque. Il aide à mieux comprendre non seulement les bâtiments conservés, mais également le répertoire. Le but des activités théâtrales actuelles est d'en faire un musée du théâtre authentique et fonctionnel, c'est-à-dire de conserver le plus possible son authenticité en proposant un nombre très restreint de représentations sous des conditions spécifiques.

L'histoire de la culture théâtrale à Český Krumlov :

Le château de Český Krumlov a appartenu à de très grandes familles de la noblesse de Bohême. Jusqu'au début du XVII^e siècle, il fut la propriété de la famille de Rosenberg. Ensuite le château est entré en possession de la famille d' Eggenberg. Le duc Jan Kristian I^{er} d' Eggenberg (1641-1710) y fit d' importants agrandissements. À la suite d' un héritage, la famille ducale de Schwarzenberg devint propriétaire du château à partir de 1719 et le conserva jusqu' à sa nationalisation en 1947. Du point de vue du développement de la culture théâtrale, le plus important des représentants de cette famille fut Josef Adam de Schwarzenberg (1722-1782).

Les premières traces indirectes de la pratique théâtrale à Český Krumlov remontent au

XV^e siècle¹. La première représentation connue ayant eu lieu au château fut organisée en 1666 à l'occasion du mariage de Jan Kristian I^{er} d' Eggenberg. Le lieu exact du spectacle tout comme le nom de la pièce représentée ne sont pas connus. À partir de 1675 la plus grande salle du château (la Salle des cerfs, actuellement Salle des masques) accueillit un théâtre mobile dont le décor (quinze changements) fut réalisé par Johann Martin Schaumberger, architecte de Salzbourg. Le théâtre mobile étant trop petit, le couple ducal décida de faire bâtir un nouveau théâtre indépendant, derrière

1. Plusieurs publications ont été consacrées à la culture théâtrale à Český Krumlov. En voici les plus importantes : Jitka ŠIMÁKOVÁ – Eduarda MACHÁČKOVÁ, *Teatralia zámecké knihovny v Českém Krumlově, I-III*, Národní muzeum, Praha, 1976, avec un avant-propos de Josef Hejnic – Jiří ZÁLOHA, « Český Krumlov a divadelní tradice » ; Dušan LUDVIK, « Die Eggenbergischen Komödianten », *Acta neophilologica* 3, Ljubljana, 1970, pp. 65-92 ; František NAVRÁTIL, *Divadelní kultura na hradu a zámku v Českém Krumlově, Prolegomena scénografické encyklopedie*, Tome 17, Praha, 1973, pp. 113-125 ; František NAVRÁTIL, « Herecká společnost na českokrumlovském zámku v 17. století », *Jihočeský sborník historický*, 37, 1968, pp. 48-49 ; Bärbel RUDIN, « Der Hochfürstlich Eggenbergische Comoediant Johann Carl Samenhammer », *Nordschwaben* 2, Donauwörth, 1974, pp. 161-164 ; Bärbel RUDIN, « Knížecí dvorské divadlo Eggenberků v Českém Krumlově (1676-1691) » (traduit en tchèque par Adolf Scherl), *Divadelní revue*, 1997/2, pp. 12-20 ; Jiří ZÁLOHA, « Divadelní život na českokrumlovském zámku v druhé polovině sedmnáctého století », *Sborník Národního muzea v Praze*, série A, tome 1, XL, 1986, pp. 53-79.

le château, du côté des jardins (actuellement dans la cinquième cour). Le chantier démarra en 1681 sur les plans des architectes italiens Giovanni Maria Spinetta et Giacomo Antonio de Maggi Le décor fut de nouveau l'œuvre de Johann Schaumberger et partiellement de Heinrich de Veerle. La machinerie fut réalisée par Laurentius Khünmüller. Les représentations commencèrent en 1686, la scène provisoire dans la salle du château étant retirée la même année.

À partir de 1676 le château accueillit une troupe de comédiens professionnels qui donnaient des représentations au château et accompagnaient le duc dans ses voyages. La troupe comptait une douzaine de comédiens venus d'Augsbourg et de Linz, mais aussi de Český Krumlov. Le répertoire joué pour les Eggenberg comportait non seulement des pièces s'adressant à des troupes itinérantes, mais aussi des pièces aménagées d'auteurs célèbres comme Shakespeare ou Molière. Nous n'avons malheureusement aucune source indiquant que le théâtre servait également à la représentation d'opéras. Cependant, le fait qu'un orchestre dirigé par Domenico Bartoli, dont un castrat nommé Maisel faisait partie, ait été employé au château, rend cette supposition possible. Les archives du château contiennent les partitions de plusieurs opéras, y compris les œuvres uniques de C. F. Pollarolo, qui ne furent cependant probablement pas destinées à être représentées¹. Dans les dernières années du XVII^e siècle, l'intérêt porté au théâtre diminue et la troupe de comédiens est dispersée en 1691.

La pratique théâtrale est restaurée avec la famille de Schwarzenberg, l'une des familles aristocratiques les plus importantes du pays, dont les membres occupaient des postes en vue à la cour impériale de Vienne. Même si les Schwarzenbergs n'entretenaient pas une troupe professionnelle pour donner des spectacles au château, le théâtre faisait partie des festivités organisées pour les anniversaires de membres de la famille ou pour l'accueil des invités. Le vieux théâtre des Eggenberg fut encore utilisé à cet effet ; cependant, en 1756 le mauvais état du bâtiment nécessita sa reconstruction. Ses plans étaient déjà prêts en 1760, mais les travaux ne commencèrent que cinq ans plus tard et durèrent un an. L'aménagement de la scène et du décor se poursuivit les deux années suivantes. L'auteur des plans du nouveau théâtre fut Andreas Altomonte, qui travaillait entre autres comme architecte des

théâtres à la cour impériale de Vienne. L'influence de la cour de Vienne est également très présente dans l'aménagement du théâtre : le décor réalisé par deux décorateurs de théâtre employés à la cour de Vienne, Johann Wetschel et Leo Märkel, fut en grande partie inspiré par l'œuvre de l'architecte de théâtre de l'Empereur, Giuseppe Galli-Bibiena (voir *infra*). La machinerie fut construite par Laurentius Makh, un charpentier viennois de théâtres. Toutefois, s'il en fut le concepteur, aucune source de l'époque ne l'atteste.

Après sa reconstruction en 1766 le théâtre fut très peu utilisé, ce qui constitue l'un des principaux facteurs ayant permis sa conservation jusqu'à nos jours. La seigneurie des Schwarzenbergs étant très vaste, la famille ne séjournait au château que pendant trois mois de l'année, le théâtre ne servant que pendant la belle saison, la plus part du temps en juillet et début août. Bien que le théâtre disposât de tout l'équipement nécessaire pour des représentations d'opéras, celles-ci étaient très rares ; la plus grande partie du répertoire était constitué de comédies suivies des pantomimes², représentées par les membres de la famille ou les employés du château. La première représentation sur la nouvelle scène eut lieu le 24 juillet 1768 à l'occasion du mariage du fils de Jan Adam de Schwarzenberg. Il s'agit de l'opéra de Giuseppe Scarlatti *Dove è amore è gelosia*. Il est probable que l'opéra fut dirigé par l'auteur lui-même³. Il fut suivi d'une pantomime d'enfants. Pour les dix ans qui suivent la première représentation, il y a très peu de sources liées au théâtre. Pour la fin des années 1770, nous avons connaissance de quelques représentations, mais souvent sans précision du titre de la pièce.

Au XIX^e siècle le théâtre servit de nouveau assez rarement, pour des représentations de troupes itinérantes et notamment des représentations de bienfaisance données par des amateurs, bourgeois de la ville, en faveur des miséreux. Le nombre d'eux ne dépassait cependant pas quatre, exceptionnellement six soirées par an. Les dernières représentations eurent lieu au théâtre en 1897 avant sa fermeture pour raison de sécurité incendie. Pendant tout le XIX^e siècle, seules façade

1. Lucie MAŇOUROVÁ-CHVÁTILOVÁ, « *La Forza della virtù* and Other Operas by C. F. Pollarolo Surviving in Český Krumlov », *Hudební věda* XLIII, 2006/3, pp. 229-256.

2. Le répertoire du théâtre de la fin du xviii^e siècle est présenté suivant les documents d'archives par Jiří Zálaha, « Život v českokrumlovském divadle na sklonku 18. století », *Jihočeský sborník historický*, 26, 1987, pp. 87-89.

3. La représentation de l'opéra est traitée en détail par Jiří Zálaha, « Premiéra opery Giuseppe Scarlattioho v Českém Krumlově roku 1768 », *Hudební věda*, IX/2, 1972, pp. 156-159.

et charpente du théâtre subirent des réparations, l'intérieur restant inchangé.

Au début du XX^e siècle, le duc Adam Josef de Schwarzenberg (1832-1914) commença une restauration du château et ouvrit au public des salles de réception. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, le château fut occupé par les Allemands et après 1947 il devint propriété de l'État. Dans les années 1950, une longue période de restauration du château et du théâtre a commencé. Malgré cela, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, le théâtre a ressuscité le temps de quelques représentations, concerts et opéras. À partir de 1966 une fermeture totale fut cependant décidée en raison d'importants travaux de restauration. La première étape de restauration ayant été terminée en 1997, le théâtre a été partiellement ouvert au public, et intégré à un circuit de visite du château. Cette ouverture n'a cependant été que le début d'une autre période importante de l'histoire du théâtre.

Description de l'état actuel du théâtre :

Le théâtre, qui n'a subi aucune transformation depuis sa reconstruction en 1766, est un exemple typique de théâtre baroque avec des coulisses sur châssis latéraux se rapprochant en profondeur de la toile du fond pour souligner un effet de trompe-l'œil et agrandir encore la scène. Les cinq rangs de châssis groupés par trois, puis par quatre pour les deux derniers rangs, permettent trois changements de décor au cours d'un acte. Chaque paire de châssis est accompagnée d'une toile de plafond et de l'éclairage. Le tableau scénique est clos par une toile de fond. Le plancher est équipé de quatre trappes, la machinerie contient encore des machines volantes et des machines à effets (le vent, la tempête). Les dimensions de la scène sont les suivantes : largeur 16,50 m, profondeur 24 m, profondeur de la partie scénique 15,80 m.

Devant la scène se trouve une fosse d'orchestre close, qui peut accueillir une trentaine de musiciens. Son plancher est au même niveau que le parterre. Deux bancs y sont placés des deux côtés d'un pupitre longitudinal qui est d'origine. Les dimensions de la fosse d'orchestre sont les suivantes : largeur 13 m, profondeur 2,80 m, longueur du pupitre 4,70 m.

La salle est équipée par des bancs en bois remontant vers le fond du théâtre. Le parterre de l'auditorium est entouré d'une galerie semi-circulaire, au milieu de laquelle se trouve la loge princière accessible directement des appartements du château.

La machinerie exige une synchronisation des mouvements, le changement entier de la scène pouvant s'exécuter en dix à quinze secondes. La machinerie originale a été conservée quasi complète jusqu'à nos jours. Il s'agit de quatorze treuils ou tambours des vingt-trois originaux, la longueur de cordages nécessaire est de plus de trois kilomètres. Quarante châssis authentiques, de même que trente machines ou fragments de machines à effets, sont également conservés.

L'ensemble des tableaux scéniques, dits « de type commun » représente un ensemble scénique traditionnel respectant les exigences de mise en scène de l'opéra seria baroque. Une comparaison avec des sources d'archives a prouvé que le décor tel qu'il était réalisé en 1766 a été conservé jusqu'à nos jours dans son intégralité. Les onze tableaux scéniques complets composés de l'ensemble des châssis latéraux et de la toile du fond sont les suivants : — la forêt, — le jardin, — la ville, — le camp militaire, — la chambre bourgeoise, — le cabinet, — la salle, — la prison.

En combinant avec d'autres toiles du fond, il est possible de créer d'autres tableaux : le temple (les châssis de la salle avec des coulisses et une propre toile du fond), la ville assiégée (le camp militaire avec une coulisse des remparts avec bastions et porte), le port (la toile du fond de la mer avec deux derniers châssis représentant des rochers, complétés par les châssis de la forêt ou de la ville). Tous les tableaux de plein air utilisent les mêmes plafonds représentant « le ciel avec les nuages », les scènes d'intérieur ont chacune leur propre ensemble de plafonds. L'ensemble du décor contient en tout onze toiles du fond, quarante plafonds, et deux cent cinquante châssis et coulisses permettant une série d'autres variantes scéniques.

Le décor du théâtre de Český Krumlov représente un style de scénographie du baroque culminant s'appuyant sur le principe de perspective axiale ou perspective brisée (dit « *scena per angolo* »). Dans le cas des tableaux « jardin », « cabinet », « salle » et « prison », il s'agit d'une citation directe des propositions scéniques de Giuseppe Galli-Bibiena, provenant de son ensemble de gravures *Architettura e prospettiva* (Vienne, 1740). Le tableau scénique « camp d'armée » représente une variation du décor réalisé par Bibiena pour la représentation de l'opéra de Johann Joseph Fux *Costanza e Fortezza* (Prague 1723¹).

1. Jiří HILMERA, *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*, Knihovna divadelního prostoru 65, Scénografický ústav, Praha, 1965.

L'équipement original du théâtre, conservé jusqu'à nos jours, comprend également environ six cents pièces de costumes datant pour la plupart du XVIII^e siècle et plus de cent soixante-dix accessoires de théâtre. Ces costumes et accessoires sont déposés au musée du théâtre dans la Maison de la Renaissance située dans le voisinage immédiat du théâtre.

La Fondation du théâtre baroque et ses activités :

En 1992 la Fondation du théâtre baroque au château de Český Krumlov a été créée pour trouver des financements destinés à une restauration complète de l'ensemble du théâtre. Outre ces activités, la Fondation soutient également des projets liés au développement général de la rénovation des monuments historiques à Český Krumlov. Elle soutient aussi des projets de recherche et de diffusion dans le domaine de la tradition du théâtre dans les pays tchèques.

La restauration progressive de l'ensemble du théâtre va de pair avec les recherches sur son fonctionnement. Certains éléments de la machinerie, des machines à effets et du décor sont restaurés et reconstruits sur la base d'une recherche approfondie des éléments originaux ou de leurs fragments, complétée par une étude comparative avec d'autres théâtres et les sources d'époque conservées. Dès 1995, le fonctionnement matériel de différents éléments scéniques a pu être vérifié grâce aux répétitions scéniques (voir *infra*).

À part des activités citées dessus, la Fondation organise également des séminaires de recherche et une conférence internationale annuelle *Svět barokního divadla (Le monde du théâtre baroque)*, qui a lieu le premier week-end du mois de juin. Ces conférences permettent un échange d'expériences entre les conservateurs et les responsables des théâtres historiques ainsi qu'un approfondissement des divers aspects de la pratique théâtrale d'époque. Le programme est établi jusqu'en 2010, chaque année est donc consacrée à un aspect spécifique de la problématique générale.

— 2002 : L'intendance et le fonctionnement des théâtres historiques conservés ; la culture théâtrale baroque comme phénomène historique et social.

— 2003 : La gestique et « mimique » théâtrale ; la mise en scène ; le costume de théâtre ; la danse.

— 2004 : La machinerie du théâtre baroque ; la lumière et ses principes dans le théâtre baroque.

— 2005 : La danse de théâtre au XVIII^e siècle ; les costumes et les accessoires – la problématique de fabrication des copies ; les principes du maquillage théâtral baroque ; les effets scéniques.

— 2006 : Le livret d'opéra comme base de reconstitution dans le théâtre musical, l'opéra et le ballet ; la collaboration entre les musiciens et la scène ; le lien entre la scène et la salle aux XVII^e et XVIII^e siècles.

— 2007 : La *commedia dell'arte* ; la restauration et le renouveau des théâtres baroques ; les concepts d'utilisation et de conservation des théâtres ; le problème de la modernisation de l'équipement technique ; le rythme et la vitesse des changements de décor.

— 2008 : Le drame ; le caractère familial du théâtre de cour ; le jardin comme une scène baroque ; les fêtes de cour, l'aspect politique des fêtes.

— 2009 : La restauration et la conception du renouveau des théâtres historiques.

Les communications des conférences sont régulièrement publiées dans les actes en version bilingue (tchèque-anglais¹). Outre l'organisation des conférences, la Fondation a participé à une popularisation du théâtre avec la publication *Zámecké divadlo v Českém Krumlově* en quatre versions linguistiques (tchèque, anglais, allemand, français²) ; le supplément annuel de *Jihočeský deník Bohemia* (Bohemia, Journal de Bohême du Sud) présente toutes les activités de la Fondation et tous les événements organisés au théâtre au cours de l'année précédente.

L'ensemble Hofmusici et l'opéra baroque en République tchèque :

Dans le but de permettre une meilleure compréhension et ainsi une restauration correcte de la scène unique de Český Krumlov, la Fondation a très tôt commencé à collaborer avec des experts et des ensembles spécialisés dans l'interprétation de la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. À cet égard, la plus longue et la plus importante coopération est

1. Les actes de colloque *The World of Baroque Theatre. A compilation of Essays from the Český Krumlov Conferences 2002, 2003*. Ed. Jarmila Musilová (Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, Český Krumlov, 2003); *The World of Baroque Theatre. A compilation of Essays from the Český Krumlov Conferences 2004, 2005, 2006*. Ed. by Pavel Slavko – Hana Srbová (Společnost přátel Českého Krumlova, Český Krumlov, 2007).

2. Pavel SLAVKO – Zdena FLAŠKOVÁ, *Zámecké divadlo v Českém Krumlově*, 4^e édition, 2001 (*Le théâtre du château de Český Krumlov*).

celle avec l'ensemble *Hofmusici* (auparavant *Cappella Accademica*) dirigé par Ondřej Macek. Il s'agit d'un des rares ensembles du pays spécialisé dans l'interprétation savante des opéras italiens¹.

L'ensemble fut fondé en 1991 à Prague et il s'est rapidement spécialisé dans l'interprétation en version concert et plus tard scénique des opéras baroques. Le premier opéra donné en version concert fut *Dido and Aeneas* de Purcell (1995), donné en 1997 avec une mise en scène au théâtre du château de Litomyšl. Entre 1996 et 2004 l'ensemble a collaboré avec Česká Händelova společnost (Société tchèque Haendel) au projet *Mistrovská díla barokní opery – Georg Friedrich Händel a jeho současníci* (*Chef d'œuvres d'opéra baroque – G. F. Haendel et ses contemporains*). Dans ce cadre plusieurs opéras de Haendel ont été donnés : *Rodrigo* (1996), *Lucio Cornelio Silla* (1996), *Il Pastor fido* (1997), *Imeneo* (1998, semi-scénique), *Flavio* (1999) et *Sosarme, re di Media* (2003, 2004, scénique). Outre ces opéras plusieurs œuvres de compositeurs italiens en recreation moderne ont été représentées : des opéras comme *l'Orlando finto pazzo* d'A. Vivaldi (2000), *L'Amor generoso* d'A. Scarlatti (2002) et les oratorios *Il Sacrificio d'Abramo* de P. P. Bencini (1999) et *La Giuditta* de B. Marcello (2000). Les versions scéniques furent représentées hors Český Krumlov au théâtre du château de Mnichovo Hradiště près de Mladá Boleslav (entre 1999 et 2003).

En 2005 l'ensemble a adopté un nouveau nom, *Hofmusici*, et a également pris une nouvelle direction dans sa dramaturgie. En relation avec les recherches musicologiques de ses membres, l'ensemble s'est tourné vers le répertoire de l'Europe centrale, notamment les opéras des compositeurs de la cour impériale de Vienne et les œuvres liées à l'histoire des pays tchèques. Dans le cadre du projet *Musica imperialis* les œuvres suivantes ont été représentées avec une mise en scène² : A. Caldara, *Il Natale d'Augusto* (Mnichovo Hradiště, 2003) ; *Facetum musicum* (opéra de carnaval en latin du couvent d'Osek, Olomouc, 2004) ; J. J. Fux, *Giunone placata* (Český Krumlov, 2005) ; A. Caldara, *Ghirlanda di fiori* (Vranov n. Dyjí, 2005) ; A. Caldara, *Scipione Africano il maggiore* (Český Krumlov, 2006) ; J. A. Hasse, *La Semele* (Vranov n. Dyjí, 2007). Dernièrement l'ensemble a présenté *Argippo* (Prague, 2008), un opéra pour Prague d'Antonio

Vivaldi nouvellement retrouvé, et pour l'année 2009 est préparée la représentation d'une serenata de N. Porpora, *La Morte d'Ercole*.

Outre l'interprétation systématique des opéras baroques par *Hofmusici* plusieurs projets ont contribué à l'évolution dans ce domaine au cours des dernières années en République tchèque. Le chef d'orchestre et pédagogue de chant Jiří Kotouč se consacre depuis longtemps à la musique ancienne, tandis que plusieurs ensembles ont donné en concert ou sur scène des opéras et oratorios : *Musica Florea* dirigée par Marek Štryncl (J. D. Zelenka, *Sub olea pacis*, 2003), Robert Hugo et son ensemble *Capella Regia* (les oratorios d'A. Draghi et G. Carissimi, un pasticcio d'opéra *Praga nascente da Libussa e Primislao*, 2004) et Roman Válek avec *The Czech Ensemble Baroque* (G. F. Händel, *Aci, Galatea e Polifemo*, 2005 ; A. Vivaldi, *Dorilla in Tempe*, 2008). De l'intérêt porté à l'opéra baroque témoigne également l'ensemble *Collegium Marianum* qui collabore avec des artistes étrangers sous forme de projets (H. Schmelzer, *Hercules und Omfale*, 2001). En 2002, l'ensemble a préparé une serenata de Caldara, *La Contesa de'Numi*, qui a pu être reprise dans le cadre de Mezinárodní hudební festival Český Krumlov (Festival international de musique de Český Krumlov) en août 2007 au théâtre du château. La représentation de *Castor et Pollux* de J.-P. Rameau, mis en scène par Eugène Green (Stavovské divadlo, Praha, 1999), fut un des rares projets préparés en collaboration franco-tchèque.

Représentations d'opéras au théâtre du château :

Née en 1995, la collaboration entre la Fondation du théâtre baroque et l'ensemble *Hofmusici* a permis de réaliser une série de courtes répétitions scéniques (vingt minutes environ) pour pouvoir découvrir les principes du fonctionnement réel d'une scène baroque. Originellement fermées au public, ces représentations expérimentales sont devenues des événements au cours desquels des chercheurs, des invités importants et aussi des mécènes sont invités à découvrir des extraits d'opéras. L'objectif principal de ces répétitions est de retrouver les modalités de fonctionnement et les exigences des parties principales d'un théâtre d'époque. Pendant les cinq premières années, le fonctionnement de la machinerie, l'acoustique, la disposition des musiciens dans la fosse, le contact des chanteurs avec les musiciens et l'union des divers effets scéniques avec la partie musicale ont

1. Coauteur de cet article, Jana Spáčilová fait partie de l'ensemble depuis 1996. Entre 1997 et 2008, elle y a été premier violon. Pour plus d'informations sur l'ensemble, voir www.hofmusici.cz.

2. Entre parenthèses ne sont marqués que les lieux des premières.

été travaillés. Dans les années 1998 et 1999, le théâtre a accueilli une vingtaine de répétitions pendant lesquelles les changements de décor, le maniement du rideau lié à la musique et plus généralement la synthèse des composants (chant, musique, danse et machinerie) ont été expérimentés. À l'automne 1999 la première trappe a été mise en fonction et la même année l'ensemble de danse baroque *Hartig* a été invité à collaborer aux répétitions.

À partir de 2000, les productions expérimentales d'œuvres complètes ont commencé pour permettre de découvrir la complexité du théâtre qui risquait de rester mal comprise en ne mettant en fonctionnement que des sections isolées. Depuis 2004 le théâtre ouvre ses portes plusieurs fois par an au public dans le cadre de festivals de musique à Český Krumlov : *Barokní noc (La Nuit baroque)* intégrée au *Festival komorní hudby Český Krumlov (Festival de musique de chambre Český Krumlov, juillet)*, *Mezinárodní hudební festival Český Krumlov (Festival international de musique de Český Krumlov, juillet/août)*, *Festival barokního umění (Festival d'art baroque, octobre)*, festival de théâtre *Miraculum* (octobre/novembre).

La première œuvre complète donnée au théâtre par *Hofmusici* dans le cadre des représentations expérimentales a eu lieu en juin 2000 avec l'oratorio scénique de Benedetto Marcello, *La Giuditta* (Venise, 1709). La mise en scène de cet oratorio fut choisie notamment pour ses exigences plus réduites que celles d'un opéra, tout en préservant l'effet dramatique (avant tout la durée deux heures au lieu de trois pour un opéra). Par son côté dramatique, l'œuvre a permis un travail scénique intéressant. Pendant cette représentation, les effets de vent et de tempête furent utilisés pour la première fois en coordination avec la musique (décors utilisés : le camp militaire, la ville, la salle des fêtes).

À l'automne de la même année, un premier opéra fut également donné au théâtre. Il s'agit d'*Orlando finto pazzo* d'Antonio Vivaldi (Venise, 1714) lequel, comme l'oratorio de Marcello, fut représenté en récréation. Elle a permis de travailler sur les effets spéciaux d'éclairage de scène – les feux sur scène (Décors utilisés : la forêt, le jardin, la salle des fêtes).

À partir de 2002, les représentations expérimentales font partie de la conférence annuelle *Svět barokního divadla*, dont la première saison a proposé une représentation de l'opéra *L'Amor generoso* d'Alessandro Scarlatti (Naples, 1714). Pour cette production un effet spécial a été présenté : la destruction « illusionnelle » d'une

sculpture sur scène (Décors utilisés : la forêt, le jardin, la salle des fêtes).

En 2003, les chercheurs invités au colloque purent assister à la représentation de l'opéra de Georg Friedrich Haendel, *Sosarme, Re di Media* (Londres, 1732). Ce spectacle a permis de découvrir le décor nouvellement restauré des remparts d'une ville assiégée. La représentation fut reprise l'année suivante dans le cadre du colloque, mais pour la première fois avec des musiciens qui portaient des répliques, récemment réalisées, de costumes d'époque dont les originaux sont conservés au théâtre.

L'année 2005 fut marquée par la représentation de l'opéra de Johann Joseph Fux, *Giunone placata* (Vienne, 1725) qui a permis de présenter des éléments de coulisses nouvellement restaurés – le décor d'une vigne avec des pièces transparentes en parchemin en forme de fruits éclairées par derrière avec des bougies et une coulisse représentant un trône. Un autre nouvel élément fut l'utilisation des machines volantes : une coulisse représentant la déesse Junon dans son char tiré par des paons et les armoiries des Habsbourg utilisées dans la finale « *licenza* » (Décors utilisés : la salle des fêtes, la forêt, le jardin).

Pour le 270^e anniversaire de la mort d'Antonio Caldara, compositeur italien célèbre œuvrant à la cour impériale de Vienne, une représentation de son opéra *Scipione Affricano il maggiore* (Vienne, 1735) a été préparée dans la saison 2006. On a pu voir sur scène le décor du « cabinet », la toile de fond représentant la mer et la machine aux ondes avec une coulisse de bateau nouvellement restaurés. Ce fut aussi l'occasion de découvrir la coulisse de « trône latéral », *trono da un lato*, (Décors utilisés : le cabinet, la forêt, la salle des fêtes, la toile de fond de la mer).

En 2007 le colloque a accueilli une représentation de *commedia dell'arte* et un ballet représenté par l'ensemble *Hartig* dirigé par Helena Kazárová avec accompagnement musical de *Musica Florea*. La collaboration avec l'ensemble *Hofmusici* a été renouvelée en 2008 en proposant aux chercheurs d'assister à la représentation en version reconstituée de l'opéra d'Antonio Vivaldi *Argippo*, écrit en 1730 pour Prague et considéré depuis longtemps comme perdu. La reconstitution dont la récréation mondiale eut lieu au château de Prague le 3 mai 2008 signée par Ondřej Macek, directeur de l'ensemble, peut constituer en-soi une contribution au thème qui nous occupe ici.

Acquis des représentations expérimentales :

Une collaboration à long terme de la Fondation du théâtre baroque avec l'ensemble *Hofmusici* a permis non seulement une meilleure compréhension du fonctionnement du théâtre du château et de la pratique théâtrale de l'époque en général, mais elle a aussi contribué à la spécialisation de l'ensemble dans l'interprétation de la musique d'époque. L'interprétation de l'opéra baroque étant très complexe, on ne présentera ici que les grandes lignes d'une synthèse des problèmes majeurs et des solutions apportées par le théâtre de Český Krumlov. La partie musicale / orchestrale, de même que le travail avec des chanteurs / acteurs et la scénographie des représentations seront traités séparément.

Le travail de l'orchestre :

Le théâtre de Český Krumlov se place par sa date de création au tournant de deux époques différentes de l'histoire de la musique – le baroque et le classicisme. Étant donné que par ses principes, sa conception technique, ses décors, etc. le théâtre correspond exactement à l'esprit du baroque culminant et tardif, orienté fortement vers les modèles italiens et viennois, les recherches ont été centrées avant tout sur l'application des données théoriques à la pratique théâtrale baroque. Cette première étape a été décisive également pour le choix des œuvres représentées et pour leurs distributions. Il s'agissait d'œuvres d'auteurs majeurs de l'opéra italien à l'apogée du baroque (Vivaldi, Händel, Scarlatti, Marcello). En 2005 et 2006, l'influence « viennoise » dans le théâtre a été soulignée dans les œuvres préparées en proposant des opéras de compositeurs de la cour impériale (Fux, Caldara). À l'égard des exigences de production, il s'agissait dans tous les cas d'opéra seria avec cinq à sept chanteurs solistes ; dans quelques cas un chœur a été introduit (*Orlando*, *Giunone*, *Scipione*) de même que des danses (*Giunone*, *Scipione*).

L'orientation dramaturgique de l'ensemble *Hofmusici* vers l'opéra italien ou dans l'Europe centrale des années 1720 et 1730 est aussi soutenue par le choix des instruments (modèles d'instruments à vent, formes d'archets, modèles de clavecins). Le fait que l'ensemble soit composé d'un groupe stable de musiciens permet non seulement de conserver un timbre qui lui est propre, mais également de suivre des procédés de travail examinés et vérifiés au théâtre de Český

Krumlov. L'aspect sonore de l'ensemble est influencé par plusieurs facteurs : un ensemble homogène et un cordage uniforme des instruments à cordes (les cordes italiennes Aquila suivant des procédés de fabrication historique), technique de jeu et disposition des musiciens dans la fosse. L'ensemble *Hofmusici* est l'un des rares ensembles en Europe dont tous les violonistes (et altistes) utilisent la même technique de jeu sans mentonnière, où l'instrument est posé librement sur la clavicle ce qui permet de le faire résonner d'une façon idéale et produit un timbre spécifique. Cette technique de jeu s'est révélée particulièrement adaptée au respect de la disposition originale des musiciens.

Le placement des musiciens traditionnel à l'italienne a été utilisé par l'ensemble *Hofmusici* même avant le début de sa collaboration avec le théâtre de Český Krumlov. Il s'agit d'une répartition des instrumentistes (des archets et instruments à vent) assis sur deux rangs opposés fermés aux deux extrémités par les groupes de continuo avec clavecins¹. Cette disposition d'orchestre d'opéra était courante au XVIII^e siècle dans presque toute l'Europe, excepté en France et dans certaines cours allemandes. Le placement à la française peut être étudiée par exemple à partir de la représentation connue de Cochin d'une scène de *La Princesse de Navarre* de Rameau², où tous les musiciens sont assis dos au public, le chef d'orchestre debout devant eux et tourné également vers la scène. La disposition à l'italienne convient de manière idéale aux petites fosses des châteaux et est documentée par plusieurs sources iconographiques³ et textuelles. Au théâtre de Český

1. Ondřej Macek a présenté ses recherches consacrées à la répartition des musiciens dans les théâtres influencés par la tradition italienne dans ses plusieurs travaux dont l'article « Die Besonderheiten der Besetzung der Italienischen Opernorchester im 18. Jahrhundert und ihre mögliche Einflüsse in Böhmisches Länder », *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity*, H 31, 1996, pp. 44-47 et son mémoire de la fin d'études en musicologie à l'université Masaryk à Brno, République tchèque, intitulé *Obsazení, rozmístění a řízení operního orchestru italského typu v 18. století*, Brno, 2007 (accessible à l'adresse http://www.is.muni.cz/th/146838/ff_b).

2. Charles-Nicolas COCHIN le jeune (1715-1790), *Vue de la scène pendant la représentation de « La Princesse de Navarre » à Versailles dans la grande écurie, le 23 février 1745 à l'occasion du mariage du Dauphin*. Dessin à la plume et encre noire et gouache. (Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, MUS 425).

3. Plusieurs représentations sont publiées dans *Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*, Musikgeschichte in Bildern IV/1, Leipzig, 1968.

Krumlov cette pratique est établie par la présence d'un pupitre double d'origine.

Les répétitions scéniques ont permis de résoudre les questions suivantes :

— Le nombre de musiciens dans la fosse : il a été constaté que chaque côté du pupitre long de 4,70 m peut accueillir six voire sept musiciens (selon le type d'instrument – les violonistes exigeant plus d'espace que les hautbois par exemple). Les joueurs de la basse continue, y compris les clavecinistes, sont assis sur des chaises dans les espaces libres aux deux extrémités de la fosse ; d'après des sources iconographiques d'époque, certains instruments à vent (cor de chasse) sont placés aux mêmes endroits. Le nombre total de musiciens, une trentaine, correspond aux sources d'époque sur le nombre de musiciens dans les orchestres aristocratiques d'Europe centrale ;

— La direction d'orchestre : le chef d'orchestre est assis auprès du premier clavecin (à gauche pour les spectateurs) et il dirige les chanteurs et les tutti ; les archets suivent le premier violon qui est debout dos au public du côté gauche de la section des violons. La coordination de tous les archets exige non seulement la technique de jeu sans mentonnière, mais également une certaine expérience dans une répartition inhabituelle pour des instrumentistes modernes. Pour ces raisons, il est quasiment indispensable de réaliser des représentations expérimentales avec toujours le même ensemble.

La collaboration avec des chanteurs et la partie scénique des représentations :

En ce qui concerne l'aspect scénique et le travail avec les chanteurs, il faut mentionner que la production d'opéras baroques est en République tchèque une activité plutôt exceptionnelle. Ce genre est très exigeant de plusieurs points de vue. Le financement réduit actuellement accordé à la musique ancienne limite leur préparation à de courts stages. Étant donné que les œuvres préparées ne font pas souvent partie du répertoire de base et ne sont destinées qu'à un nombre restreint de représentations, une longue série de répétitions deviendrait financièrement insupportable. Les chanteurs spécialisés dans la musique ancienne doivent donc être capables de préparer le

rôle entier dans le temps qui serait imparti aux deux premières répétitions dans un théâtre classique. L'opéra baroque étant fondé avant tout sur les récitatifs, la masse de texte exige une très bonne mémoire.

La première étape pour chaque opéra par l'ensemble *Hofmusici* débute pour cette raison plusieurs mois avant la création. Il faut d'abord préparer le matériel, c'est-à-dire des partitions réduites pour chaque rôle, à partir des partitions originales. Une traduction littérale du livret original italien, dont la rédaction corrigée est plus tard insérée dans le programme du spectacle, est ensuite préparée par Ondřej Macek. La traduction offre aux chanteurs la possibilité de se familiariser avec l'œuvre complète y compris les passions liées à chaque air et récitatif ; ils peuvent mieux se préparer pour les répétitions qui se déroulent d'abord individuellement avec le chef d'orchestre. Une grande attention est portée aux récitatifs dont l'aspect rythmique dépend directement de la cadence naturelle de l'italien et de la structure du vers sans s'attacher strictement aux valeurs rythmiques de la partition. Différents airs sont préparés en accentuant systématiquement le sens des mots et les caractères stylisés. Parallèlement aux répétitions musicales a lieu un travail individuel sur la gestuelle baroque et une semaine environ avant la création tous les chanteurs se réunissent au cours d'un stage, pendant lequel l'opéra est mis en scène. Cette étape exige une connaissance détaillée de chaque rôle par cœur. Dans le meilleur des cas, des solos sont distribués aux collaborateurs réguliers de l'ensemble (Jana Bínová Koucká, Pavla Štěpničková, Zdeněk Kapl, Ivo Michl) qui ont pris l'habitude de ce type de travail et qui maîtrisent également la gestuelle d'époque.

La responsabilité de la mise en scène, conçue à l'origine par le chef de l'ensemble, a été par la suite transférée à Zuzana Vrbová. C'est avant tout le travail sur la gestuelle des chanteurs qui a beaucoup évolué au cours de l'histoire de l'ensemble et de sa collaboration avec le théâtre de Český Krumlov. Il n'existe pas de possibilité, en dehors de quelques stages de théâtre baroque organisés de temps en temps dans le monde, d'étudier la gestuelle baroque, un ensemble hautement soigné comprenant des mouvements précis de bras et des postures liées aux différentes expressions et caractères. C'est pourquoi, il est nécessaire d'acquérir ces connaissances par l'étude individuelle des sources d'époque et par la pratique même. Parmi des sources majeures il faut citer notamment *Dissertatio de actione scenica* de Francisco Lang (Munich, 1727) et la correspon-

D'autres peuvent être consultées grâce à la base de données *Euterpe* réalisée à l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France. J'aimerais remercier ici Nicole Lallement de m'avoir mis à disposition plusieurs notices de cette base de données.

dance de Pietro Metastasio ; d'autres sources concernent ensuite les représentations de spectacles d'époque ainsi que la peinture et la sculpture baroque en général. Les premiers essais sur la gestuelle intégraient des gestes trop nombreux et le résultat semblait désordonné et inélégant. Il a fallu d'abord corriger des mouvements manquant de fluidité, des postures trop raides ou des tenues imparfaites des mains et doigts de chanteurs encore inexpérimentés dans ce domaine. C'était particulièrement visible chez les nouveaux arrivants. Grâce à la pratique la gestuelle devient plus naturelle et correspond mieux au sens des mots.

Chaque collaborateur du théâtre de Český Krumlov peut acquérir l'expérience irremplaçable du mouvement sur scène. Celle-ci indique exactement la façon dont les acteurs doivent y être répartis. Ce n'est pas uniquement la hiérarchie des personnages (un personnage positif ou haut placé arrive du côté gauche, etc.) qui doit être observée, mais la disposition doit également correspondre à la perspective de la scène. Seule la partie avant de la scène, à deux ou trois mètres de la rampe au maximum, permet une action scénique, les acteurs ne peuvent donc se placer qu'entre les deux ou au maximum les trois premiers rangs de châssis, tout le reste ne servant qu'à la perspective en trompe-l'œil. Dans les scènes comportant un plus grand nombre d'acteurs, la perspective doit être réservée aux personnages – les plus petits sont placés derrière, les plus grands devant, le fond étant réservé aux enfants – les pages.

Ces règles doivent être observées également par les danses. Suite à plusieurs petits projets, une représentation d'opéra a été préparée en 2005 en collaboration avec l'ensemble *Hartig* dirigé par Helena Kazárová. Elle s'intéresse depuis plusieurs années aux chorégraphies d'époque et est l'auteur de plusieurs publications en tchèque sur la danse baroque¹. Les premiers essais visant à réaliser les chorégraphies rédigées dans la notation Feuillet sur la scène de théâtre de Český Krumlov furent cependant peu convaincants. Il s'agissait de danses de bal qui nécessitaient des ajustements par rapport à l'espace de la scène (plutôt en largeur qu'en profondeur) pour ne pas déranger la peinture en perspective de décor. À partir de 2006 l'ensemble *Hofmusicí* collabore donc pour les danses avec l'élève de Helena Kazárová, Hana Slačálková, qui prépare pour des représentations ses propres chorégraphies de danses.

1. Helena KAZÁROVÁ, *Barokní taneční formy*, Akademie múzických umění v Praze, Prague, 2005, 246 p. *Barokní balet ve střední Evropě*, Akademie múzických umění v Praze, Prague, 2008, 180 p.

La lumière :

Les représentations expérimentales vont de pair avec des recherches de détail sur la scène et sa restauration ; plusieurs problèmes sont apparus, dont l'un des plus importants est la question de l'éclairage de la scène et de la salle. Le théâtre dispose d'à peu près quatre cents éléments d'éclairage datant de la deuxième moitié du XVII^e siècle, ainsi que des XVIII^e et XIX^e siècles. Il s'agit de plusieurs types de dispositifs pouvant contenir des bougies de suif et de cire ou des lampes à l'huile. Malgré les essais réalisés par Petr Peřina et Pavel Slavko, tous les problèmes n'ont pas été résolus. Les bougies de cire étant très chères, notamment eu égard au nombre requis pour l'éclairage du théâtre, leur utilisation peut être pour ainsi dire exclue. Les sources d'époque nous apprennent que les bougies de suif produisaient, outre une odeur intensive, une fumée épaisse. Si le théâtre n'avait été éclairé qu'avec des bougies de suif, la qualité du décor conservé ne pourrait s'expliquer que par son utilisation très rare ce qui est d'ailleurs évident. Les lampes à l'huile ne peuvent cependant pas non plus être exclues. Il est évident qu'elles servaient à éclairer les pièces transparentes en parchemins de certaines coulisses (la vigne, la maison). La protection incendie actuelle ainsi que la réglementation des monuments historiques ne permettent évidemment pas l'usage des bougies de suif ni des lampes à l'huile. La seule lumière non électrique utilisée pendant les représentations est celle des bougies de cire, qui, attachées au pupitre d'époque et aux clavecins dans la fosse, éclairent les musiciens. Pour restituer l'effet de l'éclairage d'époque, la salle est éclairée par des bougies électriques identiques à celles utilisées au théâtre de Drottningholm. La scène est cependant éclairée par des lumières électriques d'une couleur proche de celle des bougies, mais sans l'imitation du scintillement. Le même type de bougies électriques se trouve dans la rampe d'avant-scène et accompagne chaque châssis et plafond, la seule exception étant les coulisses isolées – la vigne, l'arbre avec fruits – qui sont éclairées par de vraies bougies de cire. Les représentations actuelles ne peuvent donc pas offrir un éclairage tout à fait authentique. Elles cherchent cependant à se rapprocher le plus possible de l'atmosphère d'époque. Pour cette raison les musiciens dans la fosse s'occupent du remplacement des bougies en cours de jeu tout en étant chargés de la responsabilité de les surveiller. Une question persiste cependant : le spectateur actuel habitué à l'éclairage en néon et aux tubes fluorescents est-il

capable d'accepter un éclairage authentique de théâtre, accompagné de l'odeur des bougies de suif et de la fumée, qui selon plusieurs sources d'époque empêchait quasiment de voir la scène ?

Les costumes et le maquillage :

L'éclairage de la scène n'influence pas seulement la plasticité du décor, mais aussi le choix des costumes et du maquillage des acteurs. Les premières répétitions scéniques et représentations expérimentales étant des projets aux budgets très limités, les costumes ont dû être empruntés aux fonds du Théâtre national de Prague et aux ateliers cinématographiques de Barrandov. Malgré tout, les costumières ont toujours tenté d'imiter autant que possible les dessins des costumes d'époque en complétant les costumes avec des accessoires convenables. De nombreuses expériences concernant les tissus (matériaux et couleurs) adaptés au niveau d'éclairage du théâtre ont été mises en oeuvre. Il faut donc souligner que ce sont les matériaux et tissus reflétant la lumière et ayant des motifs en relief qui conviennent le mieux ; pour ce qui est des couleurs métalliques, l'argent se révèle plus convenable que l'or. L'éclairage influence naturellement aussi la matière et la forme des accessoires. Ce n'est que pour la recréation d'*Argippo* de Vivaldi en 2008 que les costumes ont été pour la première fois fabriqués sur commande selon les dessins d'Antonio Bertoli (1677-1743), dessinateur des costumes à la cour impériale de Vienne. Vu la proximité entre le décor du théâtre de Český Krumlov et les décors des théâtres viennois, le choix des dessins de Bertoli se révèle très pertinent. Comme on a pu le voir, le dépôt du théâtre de Český Krumlov contient une collection importante de costumes théâtraux d'époque fournissant aux chercheurs et créateurs des informations précieuses sur la pratique d'époque. Outre une restauration progressive des costumes et leur conservation dans la maison dite de la Renaissance, restaurée à cet effet, la fabrication des répliques de costumes permettant leur retour sur la scène du théâtre est projetée à l'avenir. Comme première étape, une copie des livrées originales des musiciens de l'orchestre des Schwarzenberg conservées au théâtre ont été fabriquées en 2004. Désormais, les musiciens costumés utilisant des bougies dans la fosse complètent l'atmosphère des représentations et servent de premier plan de scène.

La couleur de l'éclairage, plus jaune que la lumière électrique courante, a eu un effet important

sur le maquillage des acteurs qui se servaient de la poudre de riz pour éviter de présenter un visage sombre et maladif sous l'éclairage jaune. Actuellement, les acteurs sont maquillés bien sûr avec des produits modernes tout en respectant les principes de coloration d'époque. Concernant l'action scénique, il est nécessaire de se placer à la bonne distance de la rampe avec un angle convenable de tête pour éviter des effets de l'ombre sur le visage. Le maquillage des acteurs a également évolué au cours des représentations. La couleur de base, à l'origine trop pâle, qui a empêché l'action mimique, a été remplacée par un maquillage plus naturel qui reflète les caractéristiques des personnages et convient mieux à l'éclairage à la bougie.

La machinerie :

Les productions permettent d'utiliser les décors nouvellement restaurés et d'exploiter de nouveaux éléments de la machinerie. Les originaux restaurés du décor dans les châssis sont utilisés pendant les représentations ; les autres parties du décor – les plafonds, les toiles de fond et le rideau, ne sont utilisées qu'en copies pour éviter l'usure en effectuant les changements de scène. L'utilisation des originaux dans les châssis ne permettant pas le changement de décor pendant l'entracte, chaque représentation ne peut contenir plus de trois changements, avec une variante éventuelle de la toile de fond, à la place des neuf ordinaires (trois dans chaque acte). La mise en scène doit donc se limiter au choix de trois décors/tableaux adaptés au sujet de l'opéra. Toutes les machines à effet n'étant pas conservées dans le théâtre, les travaux de restauration en cours permettent de suppléer aux éléments manquants de la machinerie. De nouvelles pièces sont ensuite introduites dans la mise en scène des représentations. Récemment quelques treuils ou tambours ont été complétés de même que la machine à vent – la documentation de cette machine conservée au théâtre de Drottningholm et les fragments conservés à Český Krumlov ont servi de modèle. Pour le bruit de tonnerre, la machine du Théâtre de la Reine à Versailles a été copiée. La reconstruction d'un dispositif plus compliqué qui servait de machine à tonnerre à Český Krumlov est projetée pour les années avenir.

Les représentations expérimentales ont fait naître beaucoup d'interrogations liées au fonctionnement et à la coordination de tous les

éléments, mais en même temps elles ont permis de répondre à un grand nombre de ces questions. Grâce à ces activités, nous pouvons constater qu'un opéra exige en moyenne une trentaine de machinistes, dont la moitié s'occupe de l'éclairage. Même si une grande partie du fonctionnement du théâtre a été déjà exploitée, quelques questions subsistent. L'une d'entre elles est la façon dont communiquaient les machinistes. Une signalisation sonore aurait dérangé le spectacle, des signaux lumineux n'auraient servi à rien, car les machinistes ne se voyaient pas. La seule possibilité reste l'écoute de la musique, qui sert de guide aux diverses tâches. Ceci suggère un bon nombre de répétitions et un personnel instruit en musique. Pour l'instant, ce problème a été réglé par l'utilisation de talkies-walkies. Le chef machiniste suit la partition où il a noté toutes les opérations scéniques et il donne des ordres à ses collègues. Grâce à une pratique déjà bien établie, le groupe des machinistes est capable de préparer une représentation en une seule répétition. Il faut aussi mentionner que les machinistes ne s'occupent pas uniquement de la manœuvre des machines pendant les représentations, mais que beaucoup d'entre eux collaborent à la restauration et à la reconstruction de la machinerie y compris des machines conservées en petits fragments, l'exploitation de l'ensemble exigeant un véritable artisanat d'art.

L'expérience relatée ici montre l'importance des liens entre les recherches théoriques et la pratique. Il est évident que permettre de faire vivre un théâtre historique ne peut que contribuer à une

meilleure compréhension et à une restauration pertinente de l'ensemble du bâtiment. Les conditions de la restauration progressive du théâtre n'ont pas jusqu'à présent permis de faire des copies de tous les éléments originaux de son équipement. Même si une grande partie des originaux, avant tout les costumes et accessoires, reste conservée intacte dans le musée du théâtre, certains éléments (les décors des châssis latéraux, le pupitre dans la fosse, etc.) sont utilisés pendant les représentations. Ces productions, dont le nombre est très restreint, se réalisent sous des conditions spécifiques pour éliminer l'usure. Une plus grande conservation préventive afin d'éviter des dégradations irréversibles reste cependant à décider. Les représentations expérimentales qui ont lieu au château de Český Krumlov depuis 2000 (ou bien 1995) ont contribué à l'avancement des recherches sur le fonctionnement du théâtre et sur la pratique théâtrale d'époque en général. La popularisation de ce monument apportant plus de subventions pour l'avancement des travaux n'est pas non plus négligeable. Même s'il est envisagé de créer du théâtre un musée sans des productions publiques fréquentes, une fabrication systématique des répliques des originaux permettrait de progresser dans les représentations expérimentales et d'avancer les recherches sur le répertoire. Un tel résultat pourrait ensuite servir comme un lieu de découverte et d'étude de l'univers du théâtre baroque tout en prouvant un grand respect envers ce monument historique.



Vue de la scène du théâtre de Český Krumlov avec le rideau fermé

Le décor du rideau, œuvre de Wetschel et Märkel, est composé d'un groupe allégorique représentant une apothéose des arts libéraux avec une scène où Minerve dépose une couronne sur l'obélisque autour duquel évoluent des amours en vol pour exprimer l'astrologie, la mathématique, la géométrie et la géographie. *Photo Hofmusici 2005.*



Scène finale de *Giunone Placata* de J. J. Fux (théâtre de Český Krumlov, 2005)

La scène représente le décor de la salle des fêtes avec une coulisse de trône et des machines volantes : les armoiries des Habsbourg et des nuages avec des anges. *Photo : Hofmusici 2005.*



Vue sur la fosse d'orchestre avec l'emplacement des musiciens autour du pupitre longitudinal d'origine

Photo : Hofmusici 2005

Comment recréer dans l'esprit de... ? Expériences de trois restitutions au théâtre de la Reine, à Trianon et à l'Opéra royal de Versailles

Jean-Paul GOUSSET
(Versailles, Opéra Royal)

Aborder la notion de restitution, au théâtre, engendre souvent une polémique entre ceux qui en sont de fervents adeptes et ceux qui estiment qu'une restitution nuit à la création. Si, dans certains cas, elle s'avère inéluctable, elle peut en revanche dans bien d'autres participer de la création théâtrale. Ou bien elle va dans le sens d'une « re-crédation », ou bien, pourquoi pas ? elle sert une sorte de nostalgie d'une époque définitivement révolue. Nous verrons combien pour une œuvre morte, oubliée et dans un théâtre qui ne sert pas, la restitution semble aisée, pourvu qu'elle reste lisible, mais combien elle peut s'avérer périlleuse dans le cadre d'un spectacle. En effet, une restitution absolument fidèle est possible dans l'absolu mais, *in fine*, impossible parce que le public n'est tout simplement pas le même. C'est ce public, qui au cours des âges, s'est toujours montré constamment avide de nouveauté ; il applaudit aujourd'hui ce qu'il sifflera demain, quand il se sera lassé. Plutôt que de restitution parlons donc plutôt d'une démarche de restitution intégrée dans le geste scénographique du metteur en scène.

Nous avons eu la chance de vivre à Versailles trois expériences de restitution. La première fut d'ordre technique par la remise en marche de la machinerie du théâtre de la Reine dans son état de 1779, la deuxième fut picturale, avec la restitution de la toile de fond de l'*Intérieur rustique* au théâtre de la Reine et la troisième fut artistique, au

travers de l'exécution d'un décor d'après une esquisse de Pierre-Adrien Pâris pour le ballet des *Petits Riens* de Mozart, donné en 2006 à l'Opéra royal de Versailles. Nous verrons que cette dernière expérience fit école, notamment avec le parti pris scénographique de Benjamin Lazar lors de la reprise de *Cadmus et Hermione* à l'Opéra Comique en 2007.

I. Restitution de la machinerie du Théâtre de la Reine :

Le petit Théâtre de la Reine est un théâtre de société que la reine Marie-Antoinette a fait construire entre la Montagne et le Jardin français à Trianon. L'architecte Richard Mique fut chargé de construire une salle de spectacles dont la scène devait être identique à celles des différents théâtres de la Cour, de manière à pouvoir y planter les mêmes décors sans avoir à les ajuster. Il confia l'agencement de la scène à Pierre Boullé, premier machiniste du roi, élève du célèbre Blaise-Henri Arnould, constructeur de la grande machinerie de l'Opéra royal. Le petit théâtre fut achevé à l'automne 1779, mais ne fut inauguré que le 1^{er} juin 1780.

La scène du théâtre de la Reine n'a pas subi de transformation notable depuis sa première mise en

service. Toutefois, en 1836, quelques adaptations sont venues s'ajouter aux équipements existants. Seul un cuvelage en béton, posé au début du XX^e siècle, qui recouvre les pavés du deuxième dessous de scène, et destiné à combattre les infiltrations d'eau, a modifié sa physionomie. Pour permettre sa réalisation, la totalité des éléments des dessous de scène a alors été déposée puis remise en place après avoir été peinte au minium de plomb. Naturellement, tous les rouages s'en trouvèrent grippés. Dès lors, l'objectif de la restitution qui s'annonçait était double : faire fonctionner une machinerie authentique du XVIII^e siècle et la présenter au public.

Par l'examen *in situ* des éléments de machineries subsistants, l'analyse de l'effet à produire, un savoir-faire issu de la tradition orale, il nous a été possible, tout en nous imprégnant de l'iconographie d'époque, de nous immerger dans un environnement du XVIII^e siècle et ainsi, tout en mesurant en pieds et en pouces, de redécouvrir les difficultés générées par les limites techniques d'une époque aujourd'hui révolue. Chaque difficulté a ainsi suscité une solution appropriée et fidèle à l'authenticité du lieu, comme l'illustre l'ingénieux système de rampe télescopique, restitué à force d'observation, à partir d'un minimum d'éléments conservés.

Fallait-il alors installer, comme certains en ont émis l'idée, un moteur électrique pour manœuvrer le rideau d'avant-scène de Cicéri ou d'autres moteurs discrets pour entraîner le grand et lourd tambour qui actionne simultanément les châssis de coulisse et les frises ? En d'autres termes fallait-il, dans un musée-théâtre qui n'a pas d'obligation de production à l'année, aménager quelques dispositifs inutiles et coûteux ? Dans le cas présent, se poser la question c'est en donner la réponse.

C'est dans cet esprit que, sans aucune concession, du fil de chanvre et non du Kevlar, a été placé dans des moufles en bois de hêtre avec des réas en buis, et non en acier, et ce, même si tout ne tourne pas parfaitement rond, car ces difficultés génèrent une méthodologie liée à l'outil et qui participe de la conservation d'un savoir-faire.

Lorsqu'un changement de décor intervient, soit rideau baissé, en moins de trois minutes, dans un changement précipité, soit à vue du public, c'est l'effet qui compte et non le mécanisme qui le génère. Il pourrait donc sembler vain de s'intéresser davantage à un système mécanique dénué de toute valeur artistique et dont l'existence n'a de valeur que pour servir l'œuvre théâtrale. Toutefois, depuis cette dernière décennie, une prise de conscience d'un patrimoine technique

semble se dessiner, relayée par les documentaires que les médias comme la télévision ou Internet diffusent de temps à autre. Les caméras de télévision, avides de sensationnel, se fauillent partout et nous font découvrir que le spectacle se situe parfois bien davantage derrière le décor que depuis la salle. Par son indiscrétion, la télévision a encouragé cette reconnaissance. Ainsi une machinerie peut-elle aujourd'hui devenir belle, attrayante, émouvante au point de faire ressurgir dans l'imaginaire du public des émotions qui le renvoient à une tradition inconsciente et mystérieuse transmise jusqu'à lui.

II. La toile de fond de l'*Intérieur rustique* :

En 1836, les travaux de transformation du château de Versailles en musée dédié « à toutes les gloires de la France » battent leur plein et Louis-Philippe fait réaménager Trianon. Il décide alors de mettre le théâtre de la Reine au goût du jour en peignant la salle en rouge notamment. Il commande également à Cicéri un fonds de décors pour équiper la scène. À cette époque, de manière à éviter des transports coûteux, les théâtres conservaient les décors qui étaient installés pour le besoin récurrent de certaines pièces. Un *Intérieur rustique* pouvait ainsi être utilisé sans sa toile de fond, pour donner l'illusion d'un hangar au milieu d'un rendez-vous en chasse en forêt, ou avec, pour servir par exemple les comédies bourgeoises dont le public du XIX^e était si friand.

Trois tableaux complets et deux lacunaires sont conservés au théâtre de la Reine. Un seul de ces décors remonte au XVIII^e siècle, les autres datent du XIX^e siècle :

— *Le Temple de Minerve*, peint par Slodtz pour la reprise de *Thésée* de Lully, en 1754 au théâtre de la Belle Cheminée au château de Fontainebleau.

— *La Forêt*, peinte par Pierre-Luc Cicéri en 1836, à laquelle ont été joints deux châssis de terrain plus ancien, dont un daté de 1787. L'ensemble est intact et utilise toute la profondeur de la scène.

— Du *Salon bourgeois* il ne subsiste que deux châssis.

— Tandis que seuls les châssis de coulisse de la *Place publique* ont été conservés.

L'Intérieur rustique, également peint par Pierre-Luc Cicéri, n'occupe que quatre plans, tous conservés. Malheureusement, la toile de fond ayant disparu, la présentation de ce décor au public devenait impossible, ou pour le moins incohérente.

C'est pour cette raison que l'idée de restitution de cette toile de fond a peu à peu fait son chemin¹.

Le premier objectif était de créer une toile en raccord parfait avec les éléments de décor authentiques, sans que les couleurs neuves viennent tuer la patine des décors anciens. De plus la composition picturale nous étant inconnue, il a fallu l'imaginer à partir de l'examen de documents d'époque.

Or nous disposions de deux dessins représentant un intérieur rustique : l'un se trouve dans un cahier d'esquisses d'un peintre décorateur conservé à la bibliothèque municipale d'Abbeville². L'autre est un dessin de Pierre-Luc Cicéri conservé au musée Grobet-Labadié de Marseille³.

Les *intérieurs rustique* (tout comme les salons bourgeois) sont souvent l'unique tableau des pièces de Molière ou de comédies mettant en scène des scènes familiales. Il s'agit d'intérieurs simples voire paysans, avec des accessoires « obligés », comme une échelle, un gril, une porte conduisant à la cave, une cheminée avec un fusil et un jeu de fléchettes, des jambons qui sèchent accrochés aux solives du plafond et des chaudrons de toutes sortes, etc.

En considérant certains détails peints sur les châssis de coulisse, il est possible de comprendre l'esprit d'une composition picturale et de ses conventions, à condition toutefois d'être capable de contrarier ses propres préjugés et de veiller à ne pas transposer ses propres goûts inspirés par le recul de l'histoire. Enfin, au théâtre, il faut bien comprendre que le décor est avant tout symbolique.

Ainsi, du côté cour, un tonneau en bois, pris dans la maçonnerie d'un mur, s'avère complètement surréaliste. De même, côté jardin, la présence de baies obturées par des lourds volets en bois brut relève d'un intérieur paysan alors que l'alternance des fenêtres à petits carreaux en losanges lui confère un caractère bourgeois paysan. Au sein du même décor, on passe d'un

intérieur pauvre et paysan à un intérieur du monde rural mais plus riche.

Les documents d'archives donnent une description sommaire de la toile de fond : *Un châssis à bâtir surmonté d'une toile*. Ce détail permet de déduire l'existence d'une porte praticable en pied de la toile de fond.

On aurait pu compliquer le décor en décalant la cheminée, à jardin, pour créer un grenier à grain ou à paille, accessible par une échelle. L'accès à la cave aurait pu être supprimé. Dans tous ces cas de figure, l'esprit de l'époque aurait été restitué.

Toutes les toiles qui nous sont parvenues sont peintes à la détrempe, une technique qui n'est plus du tout utilisée depuis plus de quinze ans, constituée par des couleurs mélangées à de la colle chaude de peau de lapin, reconnaissable à son odeur très persistante. La toile était en lin et les perches en bois. Autant de matériaux obsolètes, qu'il nous a fallu absolument utiliser pour rester cohérents avec notre démarche et être fidèles au décor à compléter.

Cette démarche de restitution, dont le résultat est remarquable, n'engageait toutefois pas le succès d'aucun spectacle. Il restait donc, pour pousser l'expérience plus loin, à nous lancer dans la gageure de construire un décor complet destiné au spectacle. C'est ce qui fut fait quelque temps plus tard à l'Opéra royal.

III. Opéra royal : les décors des *Petits Riens* :

Réduit à un état informe et illisible dans un magasin, un décor de théâtre n'existe que lorsqu'il est planté sur scène et, surtout, lorsqu'il est éclairé par un éclairage approprié. De plus, s'il doit être en mouvement, il prend une nouvelle dimension scénographique.

Fort du résultat encourageant de notre précédente expérience, enrichie par de nombreux apports critiques, il restait à tenter d'élever ces préceptes de restitution à la dimension d'un vrai spectacle. L'occasion nous en fut donnée lorsque Hervé Burckel de Tell, directeur du Centre de Musique Baroque de Versailles, décida de doter le ballet-pantomime *Les Petits Riens*, de Mozart, d'un décor traditionnel qui pût constituer le point de départ d'un fonds de décors pour l'Opéra royal.

La chorégraphie baroque des *Petits Riens* est perdue, l'argument ne nous est connu que par les récits des chroniqueurs et nous ne conservons aucun détail des décors qui ont été utilisés pour la représentation à l'Académie royale de musique. Marie-Geneviève Massé a donc accepté de

1. Voir à la fin de l'article la photographie du résultat de ce travail.

2. Albums Delignières, vol. 3, f. 59. Cette esquisse est accessible à l'adresse URL suivante : http://www1.arkhenum.fr/bm_abbeville_delignieres/_app/description.php?id=183.

3. Répertoire à l'adresse URL suivante : http://mistral.culture.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETRouver&FIELD_98=TECH&VALUE_98=gouache&NUMBER=37&GRP=69&REQ=%28%28gouache%29%20%3aTECH%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P%29&SPEC=1&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=100&DOM=All.

reconstituer une chorégraphie et, surtout d'intégrer les mouvements de décors à sa chorégraphie. La décision de construire des décors neufs d'inspiration traditionnelle fut prise par Hervé Burckel de Tell, dès lors que le mécène Albert Kfoury eut accepté d'en assurer le financement.

La démarche adoptée était la suivante : à partir de l'esquisse d'un décorateur du XVIII^e siècle, base traditionnelle de toute création de décor scénique, il fallait parvenir à créer, en trois dimensions, un véritable décor faisant rigoureusement appel aux mêmes techniques et au même savoir-faire qu'à l'époque.

C'est ainsi que fut choisie l'esquisse signée de Pierre-Adrien Pâris pour l'*Amant sylphe*, qui par bonheur nous est parvenue, conservée à la bibliothèque municipale de Besançon. En effet, lorsque l'on commandait un décor neuf à un peintre, celui-ci dessinait ou peignait une esquisse à l'aquarelle. Elle était ensuite validée par le donneur d'ordre. Puis elle était livrée au constructeur qui réalisait à son tour une maquette, un modèle selon la terminologie du XVIII^e siècle. Lorsqu'un décor a été construit, il est rare de retrouver des maquettes ou des esquisses puisque l'original existe, sauf à le conserver à titre de souvenir personnel. Or c'est ce que fit Pierre-Adrien Pâris tout au long de sa vie, et les documents qu'il avait conservés ont été donnés à la bibliothèque de Besançon à sa mort.

Dans ce décor, « un temple de l'Amour au-dessus d'un jardin à la française à l'abandon façon jardin anglais devait disparaître à vue comme si le public avançait en montant une colline. De nombreux terrains offraient la possibilité aux danseurs de feindre de se cacher derrière un buisson ou d'en ordonner la disparition¹. » Après nous être entendus sur la composition des châssis, restait à les construire, à organiser les changements et à construire les mâts télescopiques pour la disparition du temple dans les dessous de la scène.

Il était bien arrêté qu'il ne serait consenti aucun compromis dans la construction et la peinture des décors. Les châssis de coulisse ont ainsi été construits selon la tradition : deux montants, quatre à cinq traverses et une paume, assemblés à mi-bois composèrent chaque châssis ; des voliges de peuplier furent fixées aux endroits des feuillages des arbres, destinés à être chantournés dans un second temps, selon les contours des végétaux ; enfin, une toile de lin fut broquetée à la face du châssis. Ainsi assemblés, les éléments pouvaient être confiés aux peintres.

1. Notes personnelles inédites de Marie-Geneviève Massé et Jean-Paul Gousset, en vue de la préparation du spectacle des *Petits Riens*.

Antoine Fontaine, qui n'en était plus à son coup d'essai, prit un réel plaisir à retrouver la technique de la détrempe pour exécuter l'ensemble des peintures des décors. Au préalable, il lui fallait réaliser une aquarelle d'exécution à partir des esquisses de Pierre-Adrien Pâris, puis une maquette de référence destinée à rester plantée dans l'atelier en permanence pour bien respecter les échelles de couleurs.

L'œuvre initiale, signée Pierre-Adrien Pâris, a été livrée aux peintres des Menus Plaisirs en 1787... et à Antoine Fontaine en 2006. Dans les deux cas, les peintres ont interprété l'œuvre, non seulement avec leur sensibilité, mais aussi et surtout en fonction de l'acquis de chacune des deux époques. C'est en cela qu'une restitution pure et simple demeure impossible. Mais l'idée de soumettre une esquisse du XVIII^e siècle aux peintres du XXI^e constitue une démarche de restitution qui confère à l'œuvre une part de création identique à celles de l'époque. Les deux styles sont certes différents, mais la démarche reste la même. C'est ainsi que les décors des *Petits Riens* peuvent être critiqués, mais jamais rejetés, car ils sont aussi des œuvres d'art originales et non des plagiats.

Les éclairages, hélas, n'ont pas permis de pousser jusqu'à son terme cette démarche d'intégrité baroque. Chaque châssis étant porteur de sa propre lumière, il était difficile de faire bouger les châssis avec des garnitures électriques qui pouvaient s'emmêler dans les mâts. Il a ainsi fallu projeter de la lumière sur les surfaces peintes, ce qui a cassé la perspective et mis toute la peinture à plat. À vouloir pousser trop loin cette action la mise en scène en eut été affectée.

Ainsi avions-nous conscience des limites de notre restitution, d'autant que toute flamme est proscrite à l'Opéra royal pour des raisons évidentes. C'est à présent vers les éclairages que tendent nos recherches, afin de retrouver les intensités lumineuses et les dispositions qui permettront à un décor traditionnel de trouver un rendu satisfaisant, tout en n'excluant pas, bien au contraire, de faire appel à la technique la plus innovante pour y parvenir.

IV. Opéra comique :

L'année suivante, le Centre de Musique Baroque poursuivait son action en faveur d'une restitution baroque en s'associant avec l'Opéra comique pour confier à Benjamin Lazar la mise en scène de *Cadmus et Hermione* de Lully. C'est à

nouveau Antoine Fontaine qui a réalisé la peinture d'un décor beaucoup plus important et pour lequel la lumière devait prendre une place de choix, puisque Benjamin Lazar éclaire à la bougie stéarique. L'idée est certes séduisante, mais le danger est immense au point que la commission de sécurité a refusé l'installation de flammes ailleurs qu'à la rampe. La lumière chaude d'une flamme vibrante confère une magie au décor, mais il faut renoncer à regret à cette source d'éclairage pour des raisons évidentes de sécurité.

Ce n'est pas pour autant que les expériences visant à retrouver l'esprit d'un spectacle baroque « total », maintenant bien lancées, doivent cesser, bien au contraire.

Conclusion :

Tout ce qui précède est le résultat d'expériences ponctuelles, marquées par beaucoup d'empirisme et peut-être quelques maladresses, mais dicté par l'espoir de servir tous ceux qui voudraient à leur tour faire construire un décor « à la manière de ... »

La restitution n'est ni une doctrine ni un précepte, mais une démarche. Elle ne peut être actuelle que si un metteur en scène se l'approprie.



L'Intérieur rustique, essai de restitution pour le Théâtre de la Reine
© J.-M. Manai

Les fêtes de Versailles au risque de la reconstitution

Raphaël MASSON
(Château de Versailles)

Si l'on connaît parfaitement le déroulé des grandes fêtes de Versailles, en particulier celles de 1664, 1668 et 1674 qui nous occuperont plus précisément ici, on accorde en revanche moins d'attention à leur aspect technique, l'envers du décor en quelque sorte. Au vu des célèbres gravures de Silvestre ou de Le Pautre, les questions ne manquent pourtant pas : combien de personnes assistaient à ces fêtes, combien d'artistes leur donnaient vie, comment les décors étaient-ils construits, quelles étaient les couleurs, les conditions acoustiques ? Le programme scientifique actuellement en cours au Centre de recherche du château de Versailles a pour but de tenter de répondre à ces interrogations. Les archives et les témoignages des contemporains apportent partiellement des réponses, pour peu que l'on prenne la peine de croiser les sources et de les interpréter. Je ne me lancerai pas ici dans une énumération fastidieuse mais je souhaiterais m'arrêter sur quelques points, nécessaires préliminaires à toute démarche tendant à envisager une hypothétique reconstitution de ces fastes.

Depuis fort longtemps, l'idée de recréer les grandes fêtes versaillaises du XVII^e siècle rôde obstinément autour du château et de ses jardins et ce, bien avant l'époque contemporaine. En effet, dès les préparatifs du mariage du futur Louis XVI avec l'archiduchesse Marie-Antoinette, les archives des Menus Plaisirs évoquent inlassablement le souvenir des *Plaisirs de l'Île enchantée*

comme une référence absolue en matière de fête et tâchent de s'en inspirer¹. Pourtant, on chercherait en vain, dans la description des fêtes des trois mariages princiers de 1770, 1771 et 1773, la moindre analogie avec la fête de 1664. On peut noter toutefois la reprise, en 1770, de l'idée de l'illumination générale du Grand Canal de 1674.

Plus tard, sous Louis-Philippe et Napoléon III, sont données de grandes fêtes nocturnes, où la référence adoptée semble être plutôt celle des grands spectacles pyrotechniques du XVIII^e siècle, montrant ainsi que l'on était toujours capable de tirer parti du site exceptionnel des jardins pour organiser des spectacles en tout point dignes des fastes de l'Ancien Régime... tout en les mettant au goût du jour. La reine Victoria put ainsi, en 1855, admirer, sur la Pièce d'eau des Suisses, une grandiose évocation lumineuse du château de Windsor², dans la plus pure tradition des illuminations architecturées.

Dès la fin du XIX^e siècle, on évoque régulièrement l'idée de reconstitution, ravivée par des publications d'articles très documentés

1. Voir par exemple la référence aux *Plaisirs de l'Île enchantée* dans le « Mémoire sur le mariage de M^{gr} le Dauphin », 1768 [?], Arch. nat., O¹ 3252, fol. 134-136.

2. Voir l'article de Christophe PINCEMAILLE, « Essai sur les fêtes officielles à Versailles sous le Second Empire », *Versalia, Revue de la Société des amis de Versailles*, n°3, 2000, pp. 118-127.

(comme par exemple ceux de Paul Favier, publiés dans *Versailles illustré* à partir de 1896) ou surtout avec la fondation, en 1859, de la Société des fêtes versaillaises par Jean-Baptiste Ramin, ancien maire de Versailles. Cette société donna chaque année ou presque une fête de nuit dans les jardins (notamment au bassin de Neptune). Il ne semble pas que ces fêtes aient eu pour but de ressusciter un passé révolu. Bien au contraire, elles puisaient dans les nouveautés techniques des moyens de renouveler l'esprit des fêtes de l'Ancien Régime. C'est ainsi que, par exemple, dès 1890, des lampes à arc participèrent aux illuminations du jardin. Le souci de reconstitution « à l'identique » n'existait pas : en 1951, Henri Lemoine écrivait encore dans la *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise* : « Ne pourrait-on ressusciter les fêtes d'autrefois sur le Grand Canal, border le Tapis Vert de girandoles électriques, illuminer le bassin de Latone, le bosquet d'Apollon etc.¹ ? » Lemoine proposait bien une évocation des grandes fêtes royales, mais avec des moyens actuels.

Lors du colloque consacré à Versailles, qui s'est tenu au château en 1985, Richard O. Swain terminait sa contribution sur les sources des *Plaisirs de l'Île enchantée* par une boutade mais qui n'en était pas forcément une : « Voici donc les sources fondamentales, publiées et inédites, permettant une reconstitution fictive des *Plaisirs de l'Île enchantée*. Mais le château et les jardins sont encore là, et nous sommes bien renseignés sur les images et les sons de même que sur les goûts et les odeurs. Pourquoi tout ceci demeurerait-il uniquement une reconstitution fictive ? Y a-t'il un autre Rockefeller dans la salle² ? » Richard O. Swain commettait alors plusieurs erreurs. Certes, les *Plaisirs de l'Île enchantée* sont bien connus. Mais de nombreux aspects demeurent dans l'ombre et le terme de reconstitution est inapproprié. Comment par exemple trancher la question des décors, alors que l'on ne possède aucun plan pour connaître parfaitement l'agencement exact du théâtre sur lequel fut donnée *La Princesse d'Élide* ? Comment imaginer la machinerie de l'arbre sur lequel apparurent Molière et Madeleine Béjart, sous les traits de Pan et de Diane, dont les contemporains eux-mêmes mentionnent l'apparition quasi surnaturelle ?

1. Henri LEMOINE, « Les fêtes de nuit à Versailles, autrefois et aujourd'hui », *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, 50^e année, 1951, pp. 34-45.

2. Richard O. SWAIN, « Les *Plaisirs de l'Île enchantée* : une brève étude des sources », *Actes du colloque « Versailles »*, Versailles, 29 septembre-4 octobre 1985, inédit.

Comment enfin traiter les animaux sauvages dont on sait qu'ils n'étaient que feints mais que l'iconographie nous présente comme bien réels ? Certes, dans ce dernier cas, on pourrait procéder par analogie : on conserve en effet de nombreuses représentations de simulacres d'éléphants en Italie ou même aux Pays-Bas, imposantes machines figurant dans des carrousels ou des entrées royales ou princières. Ces quelques exemples, pris parmi beaucoup d'autres, sont autant de questions sans réponse, ou du moins sans réponse indiscutable, faute de document faisant preuve.

Autre problème de taille, que Swain semble avoir délibérément écarté : le jardin de 1664 n'a rien à voir avec celui que nous connaissons aujourd'hui et il n'est qu'à comparer un plan de cette époque et le plan actuel pour admettre une fois pour toutes l'impossibilité de reconstituer les *Plaisirs de l'Île enchantée* dans les lieux : le parterre de Latone n'existait pas et sa création a fait disparaître le carrefour qui servit lors de la première journée, le 7 mai ; l'Allée royale, qui mesurait une quinzaine de mètres de large en 1664, a été élargie dès 1667 et en mesure aujourd'hui 45 ; la pente même de l'allée, très prononcée à l'origine, a considérablement été adoucie par Le Nostre ; enfin, le groupe du char d'Apollon par Tubby, installé au milieu de l'ancien rondau des Cygnes en 1671, rend évidemment le bassin impraticable.

Le même problème de topographie se rencontre une fois de plus lorsque l'on étudie les fêtes suivantes de 1668 et 1674. Je ne mentionnerai que les carrefours des allées parallèles à l'Allée royale où, en 1668, s'élevèrent théâtre, salle de festin et salle de bal. Vides alors, ces emplacements accueillent aujourd'hui les quatre bassins des saisons. En procédant au jeu des éliminations successives, les seuls lieux où une reconstitution serait plausible sont la Cour de marbre et le Grand Canal, théâtres respectivement, en 1674, de la représentation d'*Alceste* de Lully le 4 juillet et de la médianoche du 28 juillet pour l'une, du grand feu du 18 août et de l'illumination du 31 pour l'autre. Nous y reviendrons.

Après avoir rapidement abordé les obstacles d'ordre purement pratique qui rendent toute reconstitution exacte rigoureusement impossible, il convient de s'interroger sur l'esprit même de ces fêtes. Sous Louis XIV, et à Versailles en particulier, une fête royale se caractérise par la réunion de plusieurs facteurs. D'abord la présence du roi, pour lequel et par lequel la fête est donnée. Le souverain peut décider de restreindre ou d'élargir le public admis à assister ou à participer à la fête. Ensuite, il faut un prétexte ou un argument

à la fête tout en maintenant à celle-ci un caractère impromptu, où l'effet de surprise est essentiel. Enfin, et c'est là le plus important, une fête est constituée de l'association de plusieurs sortes de réjouissances se succédant les unes aux autres : illuminations, feu d'artifice, souper ou collation, représentation théâtrale, concert, bal, jeux équestres, promenade... Chacune de ces activités, prise isolément, ne constitue pas une fête à proprement parler. La réunion de ces trois facteurs est donc indispensable et les trois fêtes louis-quatorziennes, avec leurs variantes, y souscrivent parfaitement¹.

L'on pourra bien sûr objecter qu'il y eut des fêtes apparemment similaires au XVIII^e siècle, mais celles-ci furent exclusivement données à l'occasion des mariages princiers (Louise-Élisabeth en 1739, le dauphin en 1745 et 1747, le dauphin, futur Louis XVI, en 1770, les comtes de Provence et d'Artois en 1771 et 1773, Clotilde en 1775²). Dans ces cas précis, la célébration du seul souverain et la satisfaction de son plaisir ne constituent plus la seule finalité de la fête ou du moins se fondent dans une célébration dynastique qui tend à se codifier et à devenir automatique car fixée une bonne fois pour toutes par l'immuable ordre des festivités où se succèdent la cérémonie religieuse, le jeu du roi, le festin royal, le feu d'artifice, le bal paré, ainsi que des représentations théâtrales. Les notions de surprise, d'impromptu et de plaisir, si chères à la fête baroque, ont progressivement disparu. Lors des fêtes royales de Versailles de 1664, 1668 et 1674, données par le roi, pour le roi, sa cour et, le cas échéant, d'autres invités, Louis XIV et ses commensaux avaient parfaitement conscience d'être à la fois spectateurs et acteurs. Il ne s'agissait pas là d'un spectacle anodin mais d'une véritable manifestation royale, d'un acte politique précis (voire, de manière plus anecdotique, d'une attention inavouée mais parfaitement saisie par les contemporains, comme de rendre un discret hommage à la maîtresse du moment). Au XVIII^e siècle, l'on avait toujours conscience de cette dualité sans pour autant parvenir à la mettre en pratique de façon

1. Y compris la fête de 1674, dite *Les Divertissements de Versailles*. Si l'unité de temps y est un peu plus lâche (deux mois), l'unité de lieu et surtout le prétexte unique (la seconde conquête de la Franche-Comté) y sont parfaitement respectés.

2. Il n'est pas ici question des célébrations ponctuelles et limitées donnant lieu à des réjouissances et non à des fêtes *stricto sensu* : naissances royales, retour du roi à Versailles, etc.

spontanée. La fête tendit à devenir convention. Le poids de la tradition eut en effet son rôle à jouer et put parfois brider la créativité³.

Au vu de cette brève mise au point, replaçons-nous à présent dans la perspective de reconstituer ces fêtes : un tel geste semble bien inenvisageable aujourd'hui. Privé de sa substance, le spectacle risquerait de tourner à vide ou, au mieux, de n'offrir qu'une succession d'images, certainement fort belles, mais, pour la plupart vides de sens. On ne peut en effet songer à donner un festin royal au public ! Pourtant, quel conservateur, quel spécialiste du château, quel historien ne s'est jamais demandé quelles pouvaient être, par exemple, les conditions acoustiques du théâtre de la *Princesse d'Élide* ou de *George Dandin* ? Dans le souci toujours constant — et parfois obsessionnel, je l'avoue — de cerner au plus près la réalité versaillaise, d'en comprendre ses rouages, nous n'hésitons jamais à arpenter les lieux pour en mieux comprendre l'esprit, et plus prosaïquement, pour comprendre certaines circulations, confirmer ou infirmer des documents d'archives ou des mémoires. Les circonstances ou les hasards d'une exposition peuvent apporter de grandes satisfactions, comme la reconstitution de l'estrade royale au bout de la Grande Galerie à l'occasion de la récente exposition *Quand Versailles était meublé d'argent*⁴.

En tenant compte de l'évolution du domaine et de la nature des festivités que Louis XIV donna à Versailles, les seules tentatives plausibles et réalistes consisteraient à donner une représentation d'*Alceste* dans la Cour de marbre ou de reconstituer l'illumination du Grand Canal de 1674. La Cour de marbre et le Grand Canal existent toujours. Pour *Alceste*, le théâtre dressé le 4 juillet 1674 est bien documenté⁵. Les illuminations du canal, ainsi que leurs techniques sont connues en détail. En outre, si l'on se penche davantage sur la nature même de ces festivités, on constate qu'il s'agit de spectacles pour ainsi dire

3. Voir notamment la pertinente analyse d'Alain-Charles GRUBER (*Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*, Genève-Paris, Droz, 1972) lorsque celui-ci évoque le sacre de Louis XVI en 1775 et la décoration de l'entrée royale à Reims. Celle-ci s'inspire bien de la tradition des entrées royales remontant à la Renaissance, mais, comme le souligne Gruber, elle est « remise en valeur (...) par esprit historique » (p. 100).

4. Château de Versailles, 21 novembre 2007-9 mars 2008, catalogue sous la dir. de Catherine Arminjon, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007.

5. Voir Jérôme de LA GORCE, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Versailles, 2005, pp. 154-155.

indépendants et presque intemporels. Voulu d'abord comme le clou des fêtes de 1674, les illuminations ont tellement plu et tellement marqué les contemporains et certainement le roi lui-même que deux ans après, elles sont redonnées (tout en étant enrichies) à la demande de Louis XIV, comme pour le plaisir. La fête de cour s'efface ici devant la notion de spectacle à l'état pur et c'est pour ces raisons que ces illuminations légendaires pourraient séduire et enchanter le public du XXI^e siècle exactement comme elles l'on fait au XVII^e. Lorsque l'on parle aujourd'hui de reconstituer les fêtes de Versailles au temps du Grand Roi, il serait donc plus exact de parler d'évocation de certains spectacles qui ont ponctué ces fêtes, l'essence même de la fête restant irrévocablement figée dans le temps. Cela ne veut pas dire que l'on ne peut plus donner de fête à Versailles. Bien au contraire, mais pour qu'elle garde un sens, la fête doit s'adapter à son époque.

Rappelons que les grandes fêtes baroques — que la mémoire collective fait, à tort, durer jusqu'à la fin de l'Ancien Régime — avaient cessé avant même l'installation définitive de la cour à Versailles en 1682. À partir de cette époque, ce sont plutôt des feux et des illuminations qui ont ponctué des célébrations officielles auxquelles on associait largement — et gratuitement — le public. Ce dernier tend d'ailleurs à devenir le principal bénéficiaire de ces réjouissances. Les fêtes de 1770 sont à cet égard symptomatiques : la famille royale n'assista au feu d'artifice et à l'illumination de la perspective que depuis les croisées de la galerie et ne se mêla pas au public pour lequel l'ensemble du jardin avait été largement ouvert, décoré, illuminé et animé. Cette soirée du 19 mai 1770 fut en quelque sorte une lointaine préfiguration des Grandes Eaux nocturnes de notre époque, si l'on veut bien pardonner cet anachronisme.

À la fin de l'Ancien Régime, c'est plutôt à Trianon qu'il faudrait rechercher l'esprit des fêtes du Grand Siècle, lorsque Marie-Antoinette, à plusieurs reprises, renoua — certes avec une relative modestie — avec la notion des fêtes

passées, dans le sens où elle mêlait plusieurs types de spectacles (bals, concert, illuminations, théâtre ou opéra, sans oublier bien sûr la promenade), destinés à un public choisi par elle. Mais, dans le cas de Trianon, peut-on parler de fêtes royales, alors que la reine y agissait davantage en simple particulière qu'en souveraine ? Toujours est-il que la documentation que nous conservons sur ces spectacles est suffisamment précise pour en envisager une reconstitution. Refaire également les feux d'artifice du XVIII^e siècle est possible grâce à une abondante documentation¹.

Mais toute tentative de reconstitution peut conduire à la dénaturation de son objet. C'est pourquoi l'étude est indispensable pour documenter, aider la réflexion d'un artiste, d'un metteur en scène, ou d'un artificier par exemple, en donnant des réponses aussi précises que possible à ses multiples interrogations. Les recherches sur les fêtes peuvent également aider la compréhension d'autres événements, de mieux connaître les techniques théâtrales de l'époque (surtout en matière de machinerie) et les techniques de construction des architectures éphémères, ou d'éclairage. Elles peuvent aussi permettre d'éviter certains écueils. Car si l'on songe à évoquer des fêtes d'Ancien Régime à Versailles, le souci artistique ne doit pas faire oublier les lieux eux-mêmes. Un spectacle dans un tel cadre passe avant tout par le décor dans lequel il se déroule. C'est au spectacle de s'adapter au cadre et non l'inverse. À Versailles, peut-être plus qu'ailleurs, faute de comprendre le génie des lieux, tout metteur en scène, tout entrepreneur de spectacle et je dirai même tout artiste s'expose au risque de la médiocrité. Le Vau n'avait pas dessiné une salle de bal interchangeable ; Vigarani n'avait pas élaboré un théâtre passe-partout devant la Grotte de Thétis. Avant de penser à la reconstitution, incitons donc chacun à la compréhension. Versailles est un merveilleux décor. Mais c'est aussi un personnage qui ne se borne pas à jouer les utilités à partir du moment où l'on choisit de le mettre en scène.

1. Raphaël MASSON et Élise THIÉBAUT, *Feux royaux à Versailles*, Arles, Actes Sud, 2008.

Dans les coulisses de la création, ou de l'autre côté du miroir : l'opéra lullyste à Paris pendant l'hiver 2008

Judith LE BLANC (Paris X – Fondation Thiers)
Benjamin PINTIAUX (EHESS, École de danse de l'Opéra de Paris)

La question de la restitution et de la création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles, pose celle de la temporalité externe, autrement dit de la distance temporelle qui nous sépare des œuvres des siècles passés. Chaque metteur en scène opte pour des stratégies dramaturgiques, des partis pris esthétiques différents pour transposer une temporalité dans une autre.

C'est à travers l'examen des productions d'opéras, de parodies d'opéras, et d'opéras-ballets de cet hiver 2008 à Paris que nous vous proposons un aperçu de l'envers du décor pour appréhender les divers choix de cette actualité de la mise en scène de l'opéra baroque.

Le public parisien a en effet été particulièrement gâté cet hiver. Il a pu voir sur scène la recréation de *Cadmus et Hermione* par Benjamin Lazar, Vincent Dumestre et Gudrun Skalmetz. Pour la première fois le premier opéra de Lully et Quinault est mis en scène et pour la première fois le public a pu entendre un opéra de Lully entièrement chanté selon les règles de la prononciation restituée. C'est aussi la première fois que la même production (Poème Harmonique, Benjamin Lazar) s'autoparodie sur la même scène de l'Opéra Comique en créant *Pierrot Cadmus*, parodie de Carolet représentée par les Forains lors de la reprise de l'opéra en 1737 et mise en scène cette année par Nicolas Vial. Dans le sillage de ces productions à l'Opéra Comique, et dans le cadre des « rumeurs » proposées par la nouvelle direction artistique de ce théâtre, Hervé Niquet et Jacques Osinski se sont lancés dans la recréation du *Carnaval et la Folie* de Destouches et La Motte. Enfin Jean-Louis Martinoty et Emmanuelle

Haïm offrent au public un *Thésée* au Théâtre des Champs-Élysées, dans la ligne des productions précédentes du metteur en scène.

Nous proposons de rapporter la parole de ces différents artistes sous forme d'entretiens ou de récits de rencontres pour rendre compte de leur démarche et dresser un état des lieux des mises en scène d'opéras baroques à un moment précis de l'histoire des spectacles. Cette parole, que l'on espère la plus libre possible, exprime un rapport vivant aux œuvres du passé, mais manifeste parfois les contradictions voire les apories auxquelles se heurtent les metteurs en scène et les chefs d'orchestre. Parfois, le risque existe d'être confronté à la non-coïncidence entre le discours et la concrétisation de celui-ci sur scène, mais ce risque constitue également une richesse, puisqu'il ouvre le champ à l'analyse, à l'interprétation, et conjure toute tentation de « fixisme » ou d'enfermement du sens.

La principale raison d'être du metteur en scène est-elle d'être un passeur, un filtre ou un médiateur entre le passé de l'œuvre et le présent de la représentation ? Les mises en scènes actualisantes sont des œuvres nouvelles où se joue cette tension dialectique entre deux temporalités, où l'œuvre est arrachée à son mutisme, à son musée imaginaire et « ouverte à la compréhension de notre temps présent¹ ». Est-il possible de monter un opéra du XVII^e ou du XVIII^e siècle en faisant table rase de l'histoire du théâtre ou abstraction de l'irruption du quatrième mur ? S'agit-il de gommer, d'annuler la distance, ou au contraire de l'assumer, de la

1. H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 122.

redoubler, voire de la célébrer ? N'est-ce pas paradoxalement par le dépaysement ou l'étrangeté de l'objet que l'on produit parfois une forme de rapprochement ou d'empathie avec le public ? S'agit-il comme le disait Jean-Marie Villégier lors la recréation d'*Atys* qui fut aussi l'acte de renaissance de la mise en scène de l'opéra baroque en 1987 de « peindre un geste du XVII^e siècle avec les moyens et la mémoire culturelle du XX^e siècle sans rien abandonner du frisson de nouveauté de ce geste au XVII^e siècle¹ » ?

I. *Cadmus et Hermione* : Entretien avec Louise Moaty.

Pourquoi avoir choisi Cadmus et Hermione ?

L.M. : C'est Vincent Dumestre qui a choisi l'œuvre, il souhaitait prolonger le travail de recherche du *Bourgeois gentilhomme*² sur le lien entre déclamation et musique dans cette première tragédie en musique.

De quoi vous êtes-vous inspirés pour la création des costumes ? des décors ?

L.M. : Notre point de départ est un dossier que j'ai élaboré et qui s'inspire du théâtre de la nature, des cabinets de curiosité, des jardins de Versailles, des statues, de l'anthropomorphisme de la nature. Dans ce dossier, on trouve un véritable parcours de ces sources d'inspiration : des panneaux en bois peints à la feuille d'or, un jardin labyrinthe...

Le prologue représente une nature anthropomorphe, une sorte d'âge d'or ou d'Arcadie où les divinités viennent se mêler aux bergers. Versailles est le lieu d'une nature naturalisée, un lieu qui devient un théâtre : les jardins métalliques, les ruines artificielles, se retrouvent dans *le Songe de Poliphile*. *Cadmus* est un conte initiatique. *Les Métamorphoses* d'Ovide, certaines scènes de Molière, les images des ballets de cour, Botticelli

1. Jean-Marie Villégier à A. Duault en 1986, *Avant-Scène Opéra*, n° 94, janvier 1987, p. 21.

2. Voir Judith LE BLANC, « Carnet de création » (entretiens avec Benjamin Lazar, Louise Moaty, Nicolas Vial, Vincent Dumestre et Adeline Caron) consacré au *Bourgeois gentilhomme* mis en scène par Benjamin Lazar, dans la revue *Théâtre s*, « Texte en main », n° 22, Presses universitaires de Rennes, 2^e semestre 2005, pp. 93-116 ; et « *Le Bourgeois gentilhomme* mis en scène par Benjamin Lazar, ou comment trouver la formule du juste équilibre entre les arts », suivi de « Créer quelque chose de personnel et d'authentique », Entretien avec Benjamin Lazar, parus dans *Les Mises en scène de Molière du XX^e siècle à nos jours*, Actes de la III^e Biennale Molière (juin 2005), publiés par Gabriel Conesa et Jean Émelina, Pézenas, Éd. Domens, 2007, pp. 270-283 et 284-300.

— Charite est une des Grâces — ont été des sources d'inspiration importantes. Alain Blanchot s'est servi du code des Globes de Coronelli pour les couleurs des costumes.

Pouvez-vous retracer les principaux actes de la genèse du spectacle ?

L.M. : Une création comme *Cadmus et Hermione* représente entre deux et trois mois de travail. Nous avons profité de trois sessions d'une dizaine de jours à Royaumont. Lors de la première session, nous avons fait un travail sur la déclamation à la table, afin de creuser les liens entre les déclamations parlée et chantée. Lecture du texte, travail sur les longues, brèves, hauteurs : la mise en musique vérifie le lien entre déclamation et récitatif.

La deuxième session a ajouté un travail sur la gestuelle. Ces deux premières sessions ont été véritablement des sessions de recherche et la troisième s'est davantage concentrée sur la mise en scène proprement dite. L'avantage de la résidence, c'est qu'elle supprime tout problème d'intendance et offre le luxe du temps. Gudrun Skamletz était présente dès le début, le chœur et les danseurs sont arrivés pour la deuxième session.

C'est la première fois qu'un opéra lullyste est monté avec une prononciation restituée. Concrètement, qu'est-ce qu'apporte cette prononciation au niveau de la réception du public ?

L.M. : Le fait d'utiliser l'instrument d'époque donne accès au public aux sons pour lesquels l'œuvre a été conçue. Cela facilite l'accès à l'œuvre, le lien avec la musique apparaît de manière plus forte, le texte donne accès à la musique, le texte et la musique ne font qu'un, l'unité est beaucoup plus forte. Le paradoxe est que l'œuvre semble plus accessible.

Avez-vous utilisé l'électricité ou exclusivement l'éclairage à la bougie ? Qu'apporte la bougie à la représentation ?

L.M. : On a utilisé un peu de lumière électrique : dans les conditions de travail actuelles, le monde du spectacle tel qu'il est organisé ne donne pas la possibilité de travailler uniquement à la bougie pour des raisons de sécurité. Le spectacle a un dossier de sécurité présenté à une commission de sécurité avec des pompiers locaux. Le dossier n'est pas agréé au niveau national ; c'est à chaque fois une bataille. Pour *Le Bourgeois gentilhomme* par exemple, dans tel lieu, on avait droit à la rampe et pas aux lustres, parfois c'était l'inverse. Mais si on pouvait on ne le ferait qu'à la bougie... Pour *San Alessio* en revanche la scénographie a imposé l'électrique parce qu'on n'a pas fait un décor d'époque. Comme nous n'avions pas le droit de

mette des bougies dans le palais, nous avons utilisé l'éclairage électrique à l'intérieur. C'est le décor d'époque qui permet la bougie parce qu'on peut y cacher derrière des éclairages latéraux. Les lieux aujourd'hui sont plus grands que ceux de l'époque, du coup le rayonnement de la source ne va pas aussi loin, c'est aussi pourquoi on doit compléter un peu à l'électrique. Mais les pompiers sont présents à chaque fois dans les coulisses. Les conditions de représentation varient d'un lieu à l'autre, il y a parfois presque autant de pompiers dans les coulisses — parfois exigües ! — que de comédiens sur scène. La bougie donne une qualité d'énergie irremplaçable, pour le jeu, c'est quelque chose qui vit, quelque chose d'organique sur la scène — comme s'il y avait de l'eau ou de la terre. En plus cela demande un certain effort de la part des comédiens qui doivent chercher un chemin vers la flamme, être parfois éblouis. La flamme, c'est aussi une âme, et aussi le temps de la représentation qui se matérialise au fur et à mesure que la bougie descend. Le plus souvent c'est la fabrique de cierges du sud-ouest qui est notre fournisseur : n'oublions pas que les lieux où sont habituellement les bougies ce sont les églises. C'est aussi ce qui éclaire dans la nuit. C'est ce qui révèle l'obscurité, comme la musique révèle le silence.

Essayez-vous de vous rapprocher le plus possible des conditions de création de l'œuvre ?

L.M. : Pas vraiment. Quand bien même on aurait voulu, on n'aurait pas eu le budget, cela coûterait un prix incroyable, c'est donc une utopie au niveau du budget, mais aussi des conditions de travail et des conditions de sécurité. On n'était pas là en 1673. L'idée, c'est de ne pas imposer une vision absolument contemporaine, un filtre. On fait du théâtre baroque, et le théâtre baroque a un lien avec la musique baroque. Il est donc naturel d'aller explorer ce lien dans la tragédie lyrique tout en utilisant l'instrument d'époque. On est dans la pratique et pas dans la théorie, il y a toujours des choix à faire, le choix c'est celui qui nous a été transmis de façon pratique par Eugène Green. C'est un choix de théâtre. L'expression scénique de ce lien entre les arts se fait de façon naturelle, un art prolongeant l'autre. L'idée n'est pas de reproduire mais de créer.

Est-ce que vous qualifieriez votre démarche de tentative de « restitution » ?

L.M. : Non.

Quelles seraient les exigences méthodologiques d'une démarche de restitution ? quelle importance doit prendre la périodisation ?

L.M. : Il faut lire les traités, rester ouverts aux propositions des chercheurs, dans la mesure où on

se positionne comme praticiens et pas comme chercheurs. Il y a des moments où il faut choisir entre faire des recherches ou jouer. Ce n'est pas de la restitution, c'est un rêve. Le dossier de départ est ancré dans une historicité, puis les techniciens et les artistes viennent se nourrir pour se fabriquer des références communes, un univers de rêverie commune.

Peut-on arriver à la définition d'un « style d'époque » à partir des documents ?

L.M. : Oui. C'est une question d'histoire de l'art.

En quoi l'entreprise de recréation artistique peut-elle nourrir la recherche ? et vice versa ?

L.M. : La pratique éclaire la théorie et vice versa, c'est pourquoi il est important de ne pas rompre le lien de part et d'autre.

Sachant qu'une démarche de restitution n'est jamais achevée et doit toujours être affinée, comment en enseigner les résultats aux futurs professionnels qui seront appelés à les mettre en pratique ?

L.M. : En les invitant à maintenir le lien avec le monde de la recherche.

Quel est le poids du marché et de l'industrie du spectacle dans la qualité de la restitution ?

L.M. : Le décor d'époque est une utopie, budget et sécurité sont les Charybde et Scylla du metteur en scène baroque.

Quelle déontologie adopter à l'égard du public ? comment lui permettre de distinguer ce qui résulte des recherches scientifiques et ce qui est choix personnel résultant de la liberté de l'artiste ?

L.M. : Nous, nous ne parlons pas du tout de restitution, c'est parfois les théâtres qui nous collent cette étiquette.

Entretien avec Gudrun Skamletz, chorégraphe.

Comment as-tu été amenée à travailler avec Benjamin Lazar et Vincent Dumestre ? Aviez-vous déjà travaillé ensemble avant Cadmus et Hermione ?

G.S. : J'ai fait la connaissance de Benjamin et Vincent en participant à la production du *Bourgeois gentilhomme* en tant que danseuse dans la chorégraphie de Cécile Roussat (assistée de Julien Lubek). *Cadmus et Hermione* était pensé comme un prolongement du *Bourgeois gentilhomme*, et Vincent cherchait à impliquer une grande partie de l'équipe de cette aventure. Cécile Roussat et Julien Lubek tendaient vers d'autres projets, et Vincent m'a proposé de créer la chorégraphie de *Cadmus et Hermione*.

Combien de danseurs dansent dans le spectacle ? connaît-on les effectifs de danseurs lors de la création ?

G.S. : Dans le livret de *Cadmus et Hermione*, pour certaines scènes, le nombre de neuf danseurs apparaît parfois. Il y a des tableaux qui demandent des enchaînements de scènes dansées (je pense notamment au Prologue) ce qui pourrait faire croire que les danseurs étaient encore plus nombreux. Pour cette production j'avais une équipe de huit danseurs, un effectif qui ne correspond donc pas forcément au nombre indiqué dans le livret. Pour la « distribution » des huit personnes, dans la mesure du possible, il me fallait tenir compte de différentes données. J'ai essayé de préserver l'esprit des différents tableaux et leurs personnages, de varier le nombre de danseurs tout au long de l'œuvre, de ne pas oublier les contraintes des changements de costume ou l'impossibilité d'une présence, enfin d'utiliser et de valoriser les spécificités des huit personnes et de trouver un équilibre dans le parcours de chaque danseur. Il me semble aussi que les scènes des théâtres de cette époque étaient rarement plus grandes que celle que nous avons à l'Opéra Comique. Ce serait donc plutôt étonnant d'imaginer encore plus de danseurs dans cette œuvre, l'effectif de chanteurs solistes et choristes étant également assez grand, mais cela pourrait donner « raison » aux contraintes d'espace que j'ai pu rencontrer dans cette production, et donc aussi au défi qui en résultait pour les chorégraphes.

Qui sont les danseurs de Cadmus ? les connaissais-tu tous déjà avant ? Comment s'est fait le casting ?

G.S. : Les huit danseurs de *Cadmus et Hermione* sont des artistes venant d'horizons divers, mais qui sont tous reliés par une grande curiosité pour l'univers « baroque » et une affinité pour le mélange des disciplines qui marque cette œuvre.

Je connaissais trois des danseuses auparavant, car nous avions partagé ensemble en tant que danseuses l'expérience du *Bourgeois gentilhomme*. Le projet de *Cadmus et Hermione* étant donc pensé comme une prolongation de l'aventure précédente, la présence de Caroline Ducrest, Akiko Veaux et Flora Sans du *Bourgeois gentilhomme* était évidente. Mise à part le fait que j'avais eu l'occasion d'apprécier leurs qualités de danseuses, notre complicité qui s'est développée à travers l'expérience du *Bourgeois gentilhomme* ne pouvait que servir *Cadmus et Hermione* d'une manière positive.

J'avais également déjà fait connaissance de Pierre-François Dollé auparavant (nous avions

partagé une expérience au sein de la Compagnie *L'Éclat des Muses* de Christine Bayle).

Mais j'ai fait aussi de nouvelles rencontres : Robert Le Nuz, Anna Romani, Betka Majova et Anna Tournié. J'ai fait leur connaissance lors des auditions qui avaient eu lieu au CMBV en décembre 2006.

Tous les danseurs se sont présentés à cette audition (même les trois danseuses déjà bien connues par toute l'équipe des concepteurs). C'était un procédé à suivre, et cela m'a permis d'observer les danseurs, d'avoir un aperçu de leurs particularités, de saisir les informations pour constituer un groupe cohérent et harmonieux.

En ce qui concerne justement ces particularités ou spécialités, je pourrais ajouter que j'avais fait le choix d'intégrer un travail chorégraphique aérien pour certaines scènes. Anne Tournié, spécialiste dans ce domaine, a été un conseil indispensable pour ce travail. Caroline Ducrest ayant déjà développé une passion pour l'art aérien auparavant, avait également suivi des entraînements dans ce domaine, ce qui m'a permis de travailler sur ces parties avec deux personnes « initiées ». Aussi les deux danseurs Robert Le Nuz et Pierre-François Dollé — sans être accrochés en l'air — ont collaboré sur ces moments chorégraphiques en se lançant dans un travail qui frôlait l'acrobatie, car je souhaitais trouver des moments d'interaction entre les personnes accrochées et celles restant à terre.

Comment s'est déroulé le travail de répétitions ?

G.S. : Nous avons commencé en automne 2006 à faire un travail à la table avec Benjamin et Vincent, une période d'imprégnation pendant laquelle j'ai passé un certain temps avec eux, ainsi qu'avec Adeline Caron (scénographie) et Alain Blanchot (costumes), avec la musique, l'iconographie, le livret et d'autres textes qui pouvaient me servir à situer et imaginer les scènes dansées. Puis un travail préparatoire physique (avant de commencer à travailler avec les danseurs) s'est imposé. Pour cela j'ai eu l'occasion de passer un peu de temps dans les studios de l'Opéra Comique entre avril et juin 2007 pour improviser sur les musiques, chercher des manières de bouger et de travailler l'espace etc. — globalement d'examiner et de faire évoluer physiquement ce que j'avais imaginé. Cette période m'a permis d'ébaucher les esquisses des danses, tout en continuant à travailler régulièrement avec mes collaborateurs.

En juin 2007 nous avons rencontré les chanteurs solistes lors de leur première session à la Fondation Royaumont, et parallèlement à leurs

séances de travail pour la musique, la prononciation et la gestuelle, j'ai eu l'occasion de leur proposer une préparation corporelle collective ou en petits groupes. Le travail avec les danseurs a commencé en juillet 2007 avec la deuxième session à Royaumont. Le moment de les rencontrer tous ensemble, d'enfin « passer à l'action », de faire naître avec et « sur » eux ce que j'avais imaginé, a évidemment été très stimulant. J'ai d'abord abordé les parties à huit danseurs, notamment la Chaconne des Africains du premier acte, d'une part parce que je ressentais le besoin de prendre du temps à travailler ce « gros morceau », d'autre part pour poser les conditions à la création d'un vrai groupe. D'ailleurs à ce niveau-là, c'est une dynamique extraordinaire que j'ai pu observer dans cette aventure dès les premiers jours : les neuf personnes sont entrées en cohésion avec une vitesse et une intensité incroyables. Il en résultait une équipe de personnes qui s'écoutent, un groupe de danseurs qui collaborent. À cette session de travail, nous avons rencontré également le chœur qui a été très disponible pour tenter des pas de danse. Je remarquais chez les chanteurs, choristes et solistes, une ouverture semblable à celle des danseurs, et le travail commun n'a fait que renforcer ces sensations. À l'issue de cette session de travail de dix jours avec toute l'équipe scénique, j'avais l'impression d'être face à un groupe de gens qui sont passionnés de leur discipline artistique et fascinés par celle des autres, et qui se rassemblent dans un même but : faire vivre et coexister leurs arts. L'accueil à Royaumont y était pour beaucoup dans la constitution de cette équipe, et l'œuvre *Cadmus et Hermione* s'y prêtait à merveille. Par la suite, nous avons pu répéter la danse et le travail aérien pendant une semaine dans les lieux des Ateliers Berthier de l'Opéra Comique en novembre 2007, puis un mois plus tard nous sommes retournés à Royaumont pour 10 jours encore. L'émotion était forte, quand nous avons vu se faire le premier filage avec toutes les scènes chantées et dansées... Une intensité encore augmentée par la découverte d'un « acteur » supplémentaire en janvier 2008 sur le plateau de l'Opéra Comique : les décors mouvants, l'espace scénique réel, l'aspect « technique » du spectacle. Même si une bonne base était déjà posée, pendant la période de répétition à l'Opéra Comique nous avons tous rencontré les difficultés et contraintes d'un plateau pluridisciplinaire et d'une période de création dans sa dernière phase. Le travail était très exigeant, car dans cette période finale il y avait toujours un nombre important d'informations à intégrer pour

tous les participants, et le soutien de traiter avec une équipe soudée a été fondamental.

Quelles ont été les sources — iconographiques, chorégraphiques... — mises à ta disposition pour la recreation de cet opéra ? existait-il des chorégraphies de Cadmus connues de l'époque de Lully ? par exemple pour la chaconne des Africains, t'es-tu inspirée de chorégraphies de chaconnes que l'on aurait conservées ?

G.S. : Louise Moaty (collaboratrice et assistante de Benjamin) a créé au fur et à mesure des travaux un très beau dossier dans lequel elle a rassemblé les fruits de ses recherches iconographiques (et autres) autour de *Cadmus et Hermione*. Ce dossier était d'ailleurs à disposition de tous à Royaumont. En ce qui concerne la chorégraphie de cette tragédie lyrique, il nous reste aujourd'hui la trace d'une seule partition de danse : Il s'agit d'une gavotte placée dans l'acte V au moment des festivités des noces de Cadmus et Hermione. C'est une partition qui a été publiée en 1704 par Raoul Auger Feuillet dans son *Recueil d'entrées de Ballet de M. Pécour*. *Cadmus et Hermione* étant créé en 1673, trente ans se sont écoulés avant que cette danse ait été notée, et il est donc difficile de la considérer comme une « version originale ». Il s'agit là d'une Gavotte intitulée « Entrée pour deux hommes », chorégraphiée par Guillaume Louis Pécour. En m'intéressant à cette partition j'ai rencontré le problème que Francine Lancelot avait déjà soulevé dans son catalogue. Je me permets de renvoyer à sa remarque au sujet de cette partition : « Il y a ambiguïté entre les écritures musicale et chorégraphique : l'écriture musicale est bien celle d'une gavotte, mais la chorégraphie, avec deux pas par mesure et un haut niveau technique, en ralentit le tempo jusqu'à en altérer le caractère ». Le morceau musical instrumental est entouré par deux couplets chantés par la Nourrice et Arbas (sur pratiquement le même air). Les deux personnages étant le fil rouge « comique » de l'œuvre, cette gavotte ne m'inspirait pas vraiment une entrée virtuose et grave de deux hommes au milieu d'une assistance qui se rassemble pour célébrer les noces de Cadmus et Hermione. Toutes ces données confondues, j'ai ainsi fait le choix de ne pas utiliser cette partition, et de faire danser les deux personnages (la Nourrice et Arbas) entre leurs couplets chantés. En ce qui concerne la chaconne des Africains, je ne me suis pas inspirée directement de chaconnes existantes. Néanmoins la couleur « majestueuse » qu'on peut trouver à une telle danse était toujours « dans l'air » pendant la création de la chaconne des Africains, ne serait ce

que par l'écoute de la musique. Mais ce qui primait pour moi, c'était le contexte : en résumé une troupe d'Africains dansants, un cadeau de Cadmus à Hermione, cadeau porteur du message secret de son amour pour elle ... Alors j'ai tenté d'allier l'élégance véhiculée par cette Chaconne à la douceur de ce « message », transmis par une petite « tribu » dansante, mobile, complice et ludique. Cela ne nous a pas empêché d'essayer d'explorer des figures spatiales et rythmiques que j'espère « dignes » d'une chaconne.

Est-ce que tu qualifierais ta démarche de chorégraphe de « restitution » ? Comment concilies-tu ta part de liberté de créatrice et le souci d'authenticité par rapport à une époque ou une esthétique que l'on pourrait qualifier prudemment de « baroque » ?

G.S. : Pour moi, « restituer » la danse d'une époque « historique » (qu'elle soit « baroque » ou tout simplement « passée ») est en quelque sorte une forme d'interprétation de toute manière.

Un travail de recherche pour tenter d'interpréter des œuvres d'une époque passée est absolument utile et d'une grande richesse artistique. Les échanges lors de recherches alliant scientifiques et praticiens de la danse permettent de potentialiser nos connaissances. Sans ces recherches, nous passerions très probablement à côté de la nature même de ces œuvres. Dans mon expérience, certaines données, contraintes et qualités de cette danse « baroque », prennent pleinement leur sens, quand elles sont placées dans leur contexte historique. Néanmoins j'aime bien me rappeler que j'accueillerai toujours toute connaissance sur une époque passée en tant qu'être d'aujourd'hui. Je peux me « nourrir » intellectuellement et artistiquement au sujet d'une époque, chercher des « solutions physiques » dans la danse par une mise en pratique au plus près de ce que je peux comprendre des connaissances à notre disposition, mais j'y répondrai de toute manière à partir de mon état d'aujourd'hui (et tout ce qu'il comporte). Pour ma part j'appellerais « authentique » une démarche qui laisse s'exprimer une danse imprégnée des connaissances historiques, sans pour autant oublier d'être vivante aussi dans son mouvement corporel d'aujourd'hui. Je préfère une danse qui s'autorise « l'éloignement » d'une forme tout en étant entière et mouvante, à celle qui se « censure » et perd la notion du mouvement au profit d'une forme. Je ne me sentirais pas à l'aise avec une démarche qui mettrait de côté toute expression « contemporaine » : cela me donnerait la sensation de figer le mouvement dansé et l'expression humaine dans une idée qu'on peut avoir de cette époque. Je pense que ce serait se

prêter à cette idée, ou encore prêter une forme corporelle à un concept, à une représentation de ce que cette forme « dev(r)ait » être, s'y prêter sans s'y impliquer réellement. Si ce processus peut apparaître comme « authentique », je ne crois pas qu'il le soit au fond. Entre ces deux démarches il y a évidemment une multitude de nuances, selon les contextes et les priorités des uns et des autres. Je souhaite placer mon travail sur une œuvre historique au cœur d'une expérience qui ne sépare pas mes acquis de connaissances de ma pratique sensible et vivante de la danse. J'aime donc veiller à ce que la notion de « l'authenticité » préserve son sens le plus large : je crois profondément que je ne pourrai pas être fidèle à une œuvre historique, si je ne suis pas fidèle à moi-même dans mon expression d'aujourd'hui.

Propos recueillis par Judith le Blanc à Paris, mai 2008.

Entretien avec Vincent Dumestre, direction musicale : « Autour de Cadmus et Hermione et de son prologue¹. »

Le choix de la recréation de Cadmus et Hermione paraît un choix personnel. Pouvez-vous expliquer ce choix ?

V.D. : Rejouer cet opéra de Lully et Quinault est effectivement une volonté de ma part, avec le Poème harmonique, en premier lieu — tout simplement — en raison de la qualité de l'œuvre, de la beauté de cette musique. D'autres éléments sont cependant intervenus dans cette décision, la rareté de l'œuvre, l'absence d'enregistrement. Je trouve aussi qu'il existe dans *Cadmus* un équilibre idéal, dès le prologue qui est sublime. Le livret — il a pourtant été souvent contesté — me semble également intéressant par sa simplicité, son aspect onirique, un texte qui propose une tragédie en réalité débarrassée des « embrouilles » psychologiques des personnages. Quinault a su rendre accessible la mythologie, et Lully trouve d'emblée un équilibre fascinant entre la simplicité du récitatif et le spectaculaire des chœurs ou des divertissements, entre la féerie et la tragédie. Et, bien sur, il y a une logique, une filiation, un lien naturel avec le *Bourgeois gentilhomme*, qui a été créé trois ans avant *Cadmus*, et que nous avons rejoué il y a trois ans. Une logique chronologique, également dans l'élaboration et la poursuite de

1. Sur la question du prologue, voir Benjamin PINTIAUX et Judith LE BLANC, « Des opéras sans prologue ? », à paraître dans la revue *Études théâtrales* (Louvain-La Neuve) en 2009.

notre travail, avec le Poème harmonique et avec Benjamin Lazar. Cette logique permet d'inscrire *Cadmus* dans un mouvement qui trouve sa source dans les grands ballets de cour ou dans la comédie-ballet.

La logique chronologique que vous signalez indique-t-elle qu'il y a de votre part une volonté de restitution, une démarche historique, une reconstitution ?

V.D. : Question insoluble, question impossible... La démarche historique existe, évidemment, elle est là pour nourrir le travail préparatoire. Mais il faut être lucide et modeste : tous les cinq ou dix ans, on renie la décennie passée. Écouter aujourd'hui les enregistrements de Leppard, c'est tout simplement devenu impossible. On ne peut donc avoir aucune prétention d'authenticité. Mais l'esprit est nécessaire, en toute humilité. Dans un récent interview, Gustav Leonhardt ne dit pas autre chose de cette humilité et de la nécessité du travail préparatoire : « Quand on joue, on ne pense pas : on a pensé. Le reste est cuisine, où on ne fait pas entrer les hôtes¹ ». La prononciation restituée ou les décors inspirés de ceux de l'époque sont des codes nouveaux mais on ne cherche pas une improbable retour idéal. L'éclairage à la bougie, l'inspiration d'après les costumes d'époque, comme la prononciation, deviennent un matériau qu'il faut travailler. Il s'agit donc, je le répète, de se nourrir du contexte ; ensuite, c'est une question de sincérité des interprètes, de sincérité du geste artistique. De sincérité, non de vérité. Même si le travail de Jean-Louis Martinoty sur *Thésée* se nourrit différemment de ce contexte, l'expose davantage sur scène, je suis persuadé qu'il y a la même humilité, d'ailleurs parfois avec les mêmes instrumentistes, et les mêmes connaissances de départ. Mais peut-être aussi, comment dire, une certaine « coquetterie » dans la façon d'exposer le travail préparatoire, et de montrer un peu de la cuisine...

Quelle version a été utilisée pour la musique ?

V.D. : La version de base est celle de la Fürstenbergische Hokbibliothek de Donaueschingen, datant de 1692 (bien avant l'édition Ballard de 1719), elle nous a été fournie par le CMBV et Jean Duron en particulier. Il y a eu, de façon marginale, quelques retouches, menues modifications, ajout de reprises par exemple.

Avec une certaine liberté par rapport au texte, ou bien la partition reste quelque chose de

« sacré » ? Le respect du texte est très différent au XVII^e siècle...

V.D. : Ce caractère sacré reste important. On ne peut pas faire n'importe quoi. Mais, oui, la partition permet sans doute une certaine liberté...

Le divertissement conclusif n'a-t-il pas été plus nettement réécrit ?

V.D. : C'est exact. On a joué le menuet de l'air de Charite (à la fin de l'acte V) en musette, avec viole seule pour commencer. Ce n'est pas chez Lully, et je doute que ça puisse y être. Mais il y a une liberté du geste, surtout dans les divertissements, une souplesse à l'époque, que le Poème Harmonique connaît bien pour avoir beaucoup fréquenté le répertoire d'avant 1673.

Y a-t-il eu des contraintes matérielles, budgétaires, qui ont pu — selon vous — pénaliser votre interprétation, empêcher une interprétation idéale ?

V.D. : Idéale ? Cela n'existe pas. *Cadmus* est le résultat de trois ans de préparation. Nous avons travaillé dans des conditions enviables. Mais des contraintes, oui, évidemment, il y en a beaucoup, surtout pour les artistes. Le choix de travailler à l'abbaye de Royaumont, comme pour *Le Bourgeois*, six mois avant le spectacle, demande un vrai investissement, sans le salaire qui va avec. Mais j'ai pu, pour l'orchestre, avoir ce que je souhaitais, par exemple les vingt-quatre violons. Le montage de ce genre de projet est toujours délicat, mais nous avons pris le temps. Le travail avec le CMBV et l'Opéra Comique était une chance, mais nous avons aussi dû nous adapter au cadre de la scène, de la fosse, aux techniciens qui découvriraient le travail à la bougie...

La mise en scène donne-t-elle lieu à des échanges réguliers avec Benjamin Lazar ? Y a-t-il une importante préparation en amont, et ensemble ?

V.D. : Bien sûr. Il y a toujours beaucoup de discussions entre Benjamin Lazar et moi. Nous fonctionnons en binôme désormais, les moments importants sont vécus ensemble, pas seulement avec le metteur en scène, avec tous les artistes. Le Poème harmonique est un groupe. J'ai décidé de travailler avec une troupe, qui se nourrit de personnalités différentes qui travaillent ensemble en se mettant d'accord. Je crois que je suis assez ouvert pour ces propositions, pour accepter de changer d'avis par exemple.

Y a-t-il encore des interrogations, des débats, par exemple, sur la prononciation restituée ?

V.D. : Je n'ai pas de doute sur la prononciation restituée. Des interrogations ponctuelles, évidemment : comment roule-t-on le *r* ? Comment faire ces *u*... Mais je suis sûr de l'intérêt de ce

1. Voir *Diapason*, n° 558, mai 2008, article d'Ivan A. Alexandre, p. 28 et entretien avec Gustav Leonhardt, pp. 29-32.

matériau, et de notre sincérité dans cette proposition au public, parce qu'elle est le résultat d'un vrai et long travail sur le texte, sur les quantités, sur la gestuelle. C'est le résultat du travail avec Benjamin, mais aussi de l'expérience accumulée par nos interprètes, comme Claire Lefilliâtre ou Arnaud Marzorati. Ici encore, l'esprit de troupe est important, pour la qualité des gestes, de la prononciation, pour tout le travail accompli en commun. Ce travail permet, je l'espère, une justesse de l'interprétation, non une vérité.

La question de l'omission du prologue s'est-elle posée pour Cadmus ?

V.D. : Pas du tout.

Cette même omission du prologue, par exemple dans les versions récentes proposées par Hervé Niquet, vous gêne-t-elle ?

V.D. : Pas davantage. J'étais là lorsqu'un spectateur a hurlé « prologue » à la fin de l'ouverture de *Proserpine*. Je ne sais pas comment Hervé a pu continuer aussi imperturbablement. Une nouvelle fois, il n'y a pas de vérité, on peut imaginer beaucoup de collages possibles, selon le choix interprétatif. J'imagine aussi que la démarche dépend des conditions de production. Avec le Poème Harmonique, j'ai fait le choix de nous donner du temps, de prendre du temps, je ne dirige pas d'autres ensembles, nous avons toujours ce temps de la réflexion et de la sincérité de la démarche.

La coupe du prologue n'est-elle pas davantage problématique quand elle devient systématique ?

V.D. : Sans doute. Ce systématisme est plus ennuyeux. Je n'aurais pas cette démarche. Si nous jouons un jour *Bellérophon*, il y aura le prologue. Cette forme, cette musique, sont là. Ou bien des contingences extérieures nous auront empêché de le jouer, mais ce ne sera pas un choix.

Vous n'avez pas insisté sur l'aspect politique du prologue. C'est une volonté délibérée ?

V.D. : Nous avons besoin de connaître le contexte, les liens entre Lully et le roi, la création de l'Académie royale de musique, la mort de Molière, on pourrait citer beaucoup d'autres aspects. Mais nous avons besoin de ces connaissances, de ces recherches, en amont. Mais encore une fois, je ne pense pas que ce soit ce qu'il faut livrer au public.

Est-ce que cela signifie que le prologue a d'autres intérêts ? Par exemple, le prologue, dans Cadmus, a-t-il des fonctions musicales, selon vous ? On pourrait citer la préparation du rôle déterminant des chœurs, les premiers passages de récitatif, la présentation d'un certain nombre de formes musicales qui seront constitutives de l'opéra qui suit...

V.D. : Pour *Cadmus*, il n'y a pas de choix possible. La reprise du prologue me semble une nécessité, parce qu'un opéra se construit en un prologue et cinq actes. Le prologue est une forme préexistante, reprise par Lully et Quinault, et qui nous vient du ballet ou de l'opéra italien. Je ne sais pas si le prologue a une fonction musicale. Il est là. J'aimerais partager votre idée sur ses fonctions musicales, dramaturgiques, de préparation du spectateur. Mais à vrai dire, je ne suis pas convaincu. En outre, dans *Cadmus*, il s'agit d'un moment musical et spectaculaire tout simplement beau. C'est d'abord cette beauté qu'il s'agit de faire passer aujourd'hui, non son importance politique ou fonctionnelle.

Est-ce que la réception critique de Cadmus et Hermione à l'Opéra Comique vous a surpris ? Dans l'ensemble, les critiques ont été excellentes, elles ont souvent insisté sur l'aspect fondateur de la démarche, parfois en comparaison avec le fameux Atys de William Christie et Jean-Marie Villégier. On a pu lire, par exemple, que vous retrouviez une vision onirique et féerique de la tragédie en musique, quand Atys et beaucoup des œuvres reprises depuis insistent davantage sur les liens avec la tragédie déclamée.

V.D. : Je ne peux être qu'heureux de cette réception. J'espère que c'est la sincérité de notre démarche qui est appréciée, et sa logique après *Le Bourgeois* et d'autres expériences menées en particulier par le Poème harmonique. Nous travaillons par exemple sur la déclamation baroque depuis plus de dix ans. Sans doute avons-nous proposé en effet une version qui ne permet pas le lien exclusif avec le modèle tragique. *Cadmus* imposait cette vision. C'est un opéra extrêmement novateur, très équilibré, d'une grande richesse spectaculaire, et qui demande beaucoup de moyens.

N'y a-t-il pas, dans l'omission régulière des prologues, un choix pour un opéra français toujours tourné vers la tragédie, ce qui est d'ailleurs sans doute plus économique ? Ces raisons expliquent sans doute également l'absence de parodie de prologue dans les parodies dramatiques, comme dans Pierrot Cadmus, à moins qu'il soit impensable de toucher à la figure royale et au moment de propagande qu'est aussi le prologue ?

V.D. : C'est possible qu'on ait privilégié les opéras plus tragiques. Sans doute l'oubli systématique du prologue est-il en effet, en ce sens, discutable. Du moins les arguments économiques sont-ils recevables. Je ne remettraï en cause ni la sincérité de Christophe Rousset ou d'Hervé Niquet. Leurs choix, leurs logiques, sont

différentes, c'est tout. Je ne sais pas si l'absence de parodie des prologues peut s'expliquer par le caractère sacré de la personne royale ; après tout, le roi est souvent évoqué dans l'opéra lui-même. L'argument économique, sur un genre court, me paraît plus recevable. Je ne serai hélas pas à Versailles pour le colloque. Nous présentons le 29 mai le DVD de *Cadmus et Hermione*.

Propos recueillis par Benjamin Pintiaux, à Paris, mai 2008.

II. *Pierrot Cadmus* : Entretien avec Nicolas Vial (metteur en scène) et Judith le Blanc (recherche des sources musicales).

Comment vous situez-vous par rapport à une démarche qui se voudrait de restitution ?

N.V. : J'ai choisi dans la mise en scène de montrer une troupe de comédiens jouant la parodie. Il y a donc une évocation d'une troupe possible de théâtre de Foire du XVIII^e siècle. Mais il s'agit bien d'une évocation, fruit de l'imagination, et qui ne se préoccupe pas réellement de coller à une réalité historique. Au niveau musical, c'est beaucoup plus précis mais là encore la temporalité n'est pas absolument définie (il y a par exemple, une viole de gambe alors que nous aurions pu préférer un violoncelle compte tenu de l'année de création de *Pierrot Cadmus*, 1737). Même si on a usé de sources historiques pour s'inspirer, il ne s'agit pas d'une démarche de restitution.

C'est la première fois qu'une parodie est montée avec une prononciation restituée. Concrètement, qu'est-ce qu'apporte cette prononciation au niveau de la réception du public ?

N.V. : Le choix de la prononciation restituée est, pour le coup, directement en rapport avec le *Cadmus et Hermione* de Benjamin Lazar. Il nous a semblé important d'utiliser les mêmes codes de jeu, et d'en utiliser parfois les travers pour la parodie (l'emphase exagérée dans la déclamation, ou les acteurs n'arrivant pas à se voir et à se trouver à cause du face public). Et, même si on ne sait pas quelle prononciation était utilisée sur les tréteaux de la Foire, le choix du jeu et de la diction baroque était suffisamment cohérent pour *Pierrot Cadmus*. Voilà les raisons pour ce spectacle en particulier. Sinon, ce qu'apporte, de manière générale, cette prononciation pour le public, pour moi se situe avant tout au niveau de la réception sensible, et pas intellectuelle. Finalement toucher aux codes du langage, c'est un acte provocateur,

qui va contre le sens commun. Et il est intéressant de voir que, contrairement peut-être à toute attente, beaucoup de gens sont sensibles au fait d'entendre parler « autrement », et trouvent la déclamation baroque tout simplement belle. Bien sûr cette prononciation s'appuie sur des données solides, ce qui est très important, mais c'est avant tout le dérangement et l'effet esthétique provoqué, qui importe d'un point de vue artistique.

Avez-vous utilisé l'électricité ou l'éclairage à la bougie ? est-ce uniquement pour des raisons économiques ?

N.V. : L'éclairage électrique. D'abord pour des raisons, non pas économiques, mais de sécurité, puisque nous avons comme consigne de jouer devant le rideau de scène, et donc aussi devant le rideau de fer coupe-feu. Par ailleurs, j'aimais bien l'élément parodique que ça introduisait puisque nous arrivions avec des lanternes en fausses bougies, avec lesquelles on allumait un chandelier électrique, qui déclenchait l'éclairage général. La fascination pour l'éclairage à la chandelle était ainsi tournée en ridicule.

Avez-vous travaillé en vous inspirant de la cible ? et votre cible est-elle *Cadmus et Hermione* en tant qu'opéra de Lully et Quinault ? ou le spectacle mis en scène par Benjamin Lazar ?

N.V. : Tout d'abord mon objectif principal a été de monter *Pierrot Cadmus*, donc le premier parodiste c'est Carolet. Par là même, la cible principale est *Cadmus et Hermione*, en tant qu'oeuvre. J'ai vite constaté que pour s'attacher uniquement à la parodie de la mise en scène de Benjamin, il aurait fallu écrire notre propre parodie. C'est peut-être un peu délicat d'en parler, mais j'ai d'ailleurs un petit regret sur cette mise en scène : à l'origine je souhaitais introduire la pièce par un prologue moderne, évidemment parodique lui aussi et qui aurait justement permis de cibler à la fois la mise en scène de Benjamin et les codes du jeu baroque. Malheureusement, j'ai dû y renoncer avant même de pouvoir tester en scène ce prologue, principalement à cause du temps de répétitions très court (treize jours), et c'était quelque chose qui demandait du temps de recherche. Bien entendu, ce que m'inspiraient le livret original et la mise en scène de Benjamin étaient présents comme sources d'inspiration, mais plus comme un « chapeau » dans lequel on pioche des idées que comme un guide.

J.I.B. : La parodie réduit, détourne l'opéra, mais elle encense également, elle est un vecteur essentiel du succès, de la diffusion, et elle ne comporte qu'exceptionnellement des attaques ad hominem. Dans *Pierrot Cadmus*, Benjamin qui interprète Hermione imite les ornements de

Claire Lefilliâtre, l'Hermione de la cible. Ce clin d'œil est autant un hommage qu'une caricature. De la même façon, les parodistes n'imitaient que les plus grands interprètes : notamment La Rochois, Du Mesnil...

Les comédiens qui jouent sont ceux qui jouaient dans Le Bourgeois gentilhomme. Pour certains, c'est peut-être leur premier rôle chanté. Comment se fait le passage de l'acteur ou chanteur ?

N.V. : Je vais répondre par une lapalissade en disant que la principale difficulté pour un acteur dans le passage au chant est de se mettre à chanter.... puisque évidemment ce n'est pas notre métier, même si certains d'entre nous ont quand même un bon niveau. Nous avons d'ailleurs tous quand même une expérience, bien que parfois minime, de chant sur scène. Sinon, les difficultés se déplacent : dans le chant il y a évidemment moins de marge de liberté à cause des contraintes rythmiques, mais l'énergie à fournir pour que l'interprétation fonctionne est moindre, ce qui surprend souvent les acteurs (par exemple : « Mais ça marche ce que je fais là ? J'ai pourtant l'impression de ne rien faire d'autre que de chanter... »).

Quelles ont été les principales difficultés que vous avez rencontrées ?

N.V. : Eh bien, il y a eu justement la difficulté du passage au chant, la plupart d'entre nous ne savent pas, ou alors mal, lire une partition, donc tout l'apprentissage s'est fait d'oreille. Ce qui me fait rejoindre la difficulté majeure que nous avons eue : la course contre la montre ! Il fallait faire vite, donc l'apprentissage des airs aussi, mais ça nous n'avions pas l'habitude.

Comment s'est fait le travail au cours des répétitions ? quelle a été la durée de la genèse du spectacle ?

N.V. : Je réponds à la deuxième question d'abord : officiellement, nous avons treize jours de répétitions, ce qui est vraiment peu. Évidemment on a réussi à se voir un peu plus, notamment avec Philippe Grisvard, pour l'apprentissage des airs. Sinon, c'est en mars 2007 que l'Opéra Comique et Le Poème harmonique ont donné le feu vert pour la création de ce spectacle. Nous avons donc, Philippe, Judith et moi, commencé à travailler et à réfléchir sur ce projet à partir de là. Au cours des répétitions, l'avantage que nous avions était que l'équipe existait déjà, et avec le succès du *Bourgeois gentilhomme*, nous avions une grande confiance dans notre bon fonctionnement. Et un grand plaisir à retravailler ensemble. On a d'abord travaillé avec les acteurs sur deux choses :

1. Résoudre ce qui posait des difficultés scéniques (la danse des Africains, le dragon, le Géant, le combat sur le champ de Mars...). Avec le peu de moyens que nous avons, trouver comment utiliser ces contraintes pour en faire des atouts, était vraiment un travail fondateur du spectacle, particulièrement excitant.

2. Un travail sur les personnages et sur ce qu'implique un jeu parodique, différent d'ailleurs selon les personnages (Arbas, qui est déjà parodique est moins évident qu'Hermione, par exemple).

Ensuite nous avons travaillé avec Philippe Grisvard, en créant les scènes une par une, puis le reste des musiciens est arrivé, et là le travail est à nouveau devenu essentiellement musical. Ensuite on a fait des filages (peu, en fait...).

Est-ce que la technique de la déclamation baroque aide au travail du chant ?

N.V. : Oui, ainsi que la prononciation, car les *an*, *in*, et *rr* sont bien plus facile à chanter qu'en français d'aujourd'hui.

Les comédiens interprètent plusieurs rôles dans la parodie — à part Cadmus —, est-ce uniquement par souci d'économie ?

N.V. : Pas uniquement : le passage d'un personnage à l'autre, parfois à la vue, fait voir au public la troupe de comédiens (ce qui fait partie de la mise en scène). De plus, un des ressorts parodiques est de tout faire avec peu de moyens, et les changements rapides de personnages y contribuent.

Pourquoi faire jouer Cadmus par une femme et Hermione par un homme ? Qu'est-ce que le travestissement ajoute à la parodie ?

N.V. : En fait, ce qui ajoute à la drôlerie, c'est de faire jouer Hermione par un homme et il me semble qu'on comprend assez intuitivement pourquoi, sans que je m'étende outre mesure là-dessus. L'inverse n'est pas vrai, faire jouer Cadmus par une femme ne provoque pas le rire, et là encore je ne m'étendrai pas sur le pourquoi de cela (un homme qui joue une femme provoque a priori le ridicule, une femme qui joue un homme la surprise ou le mystère, et c'est sûrement une question d'inconscient collectif). En fait la décision du travestissement provient d'abord de l'équipe ; avec d'autres acteurs je n'aurais peut-être pas fait ce choix. Avec eux, je le sentais comme ça...

Pierrot Cadmus est un opéra-comique tout en vaudevilles, chanté de bout en bout sur des airs. Avez-vous conservé la musique de l'époque ? avez-vous retrouvé tous les airs ?

J.I.B. : *Pierrot Cadmus* comporte plus de 90 vaudevilles. Nous les avons presque tous retrouvés

— essentiellement dans les volumes du *Théâtre de la Foire* publiés par Lesage et d'Orneval, les *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, la *Clé des chansonniers* et *La Clé du Caveau*, véritables réservoirs des airs de l'époque — à l'exception d'une douzaine. Pour tous ces airs, Philippe Grisvard — claveciniste et chef de chant — a dû écrire une basse continue et composer des ritournelles pour les violons, bref faire un véritable petit travail d'orchestration. Nous avons choisi d'utiliser la chaconne originale de *Cadmus* pour la danse des Africains, pour laquelle Gudrun Skalmetz chorégraphe de *Cadmus et Hermione* a apporté sa contribution, pour créer un écho sonore au spectacle cible et un point de repère pour le public. Pour les airs manquants, Philippe — et même pour certains airs qui ne nous semblaient pas vraiment efficaces — a parfois composé une musique entièrement originale « à la manière de » et quelques récitatifs, permettant de parodier le grand style lyrique lullyste.

De la même façon, il n'y a aucun passage parlé dans l'œuvre originale et vous avez jugé bon de « parler » certains passages, pourquoi ?

N.V. : Il fallait installer le code qui permette de dire au public : « Nous sommes des acteurs qui allons chanter. » Ça me semblait important pour le public et même pour nous, pour assumer clairement notre position. C'est pourquoi le début est parlé et l'on rentre progressivement dans le chant. Ensuite les passages parlés sont situés dans les scènes de transitions ou en début ou fin de scène. Le reste est chanté.

Y a-t-il des coupes ou des ajouts par rapport au texte de Carolet ?

N.V. : On a coupé les personnages des deux princes tyriens, (certaines de leurs répliques ont été réparties à d'autres). On a aussi considérablement coupé une scène entre Charite et La Nourrice car il manquait trop d'airs.

J.I.B. : Un air qui occupait une scène entière a été retiré parce qu'il aurait échappé à la compréhension du public d'aujourd'hui. La parodie est une œuvre intrinsèquement de circonstance puisqu'elle est attachée à un contexte historique et à une reprise particulière de sa cible. Or la version de *Cadmus et Hermione* reprise en 1737 à l'Académie Royale de Musique, fut spoliée de nombreux épisodes comiques. Dans la parodie de 1737 — qui est l'unique parodie dramatique de *Cadmus et Hermione* à ma connaissance, même si la scène des Adieux a fait l'objet de nombreuses parodies — Arbas chante un couplet nostalgique à valeur de plaidoyer pour le *Cadmus* première façon, sur le timbre très populaire de *Cahin Caha* de Mouret. Ici, c'est toute l'esthétique

spectaculaire de l'opéra qui était remise en question :

Dans sa jeunesse
Cadmus était bouffon,
Amusant, polisson,
Un peu même histrion,
Il était sans façon,
Quoique plein de noblesse :
Aujourd'hui ce n'est plus cela,
Ce Héros étique,
Froid, mélancolique,
N'a plus l'air comique,
Suivant la critique,
Cadmus ira, Cahin caha (bis).

On voit que cet air se voulait l'écho des réactions du public de l'époque déçu par cette nouvelle reprise de *Cadmus* à l'Opéra. Dans l'édition de la parodie parue en 1737 chez la Veuve Valleyre, la parodie se termine sur une note en forme de post-scriptum : « l'Auteur de cette petite Pièce aurait cru manquer au respect qu'on doit aux paroles originales de Cadmus, composées par l'illustre M. Quinault, s'il les avait parodiées conformément aux changements qu'on en a faits à l'Opéra ». Cette note est particulièrement éclairante quant aux intentions de Carolet. Elle nous apprend que l'opéra, au gré de ses reprises, a subi de nombreuses modifications. Carolet, en prenant pour cible et modèle la version originale de Quinault, marque son désaccord avec la nouvelle version présentée à l'Académie Royale de Musique, et dans le même temps ranime le souvenir de la version originelle chez le public. Il met aussi l'accent sur l'hommage que constitue la parodie pour la cible visée. Tout se passe finalement comme si Carolet déplorait la perte du comique dans *Cadmus*. La parodie a donc ici une fonction nostalgique, voire conservatrice. La tragédie de Quinault est rééditée par Ballard en 1737, avec les modifications subies lors de la reprise en question. Or l'acte III, de loin le plus comique de tous, y est effectivement amputé de nombreux épisodes dont le valet bouffon Arbas était le principal agent. Puisque Vincent Dumestre représente le *Cadmus* original de 1673, la raison d'être de ce couplet disparaît du même coup.

La parodie a été représentée à Louviers devant un public qui n'avait majoritairement pas vu la cible. L'autonomie du spectacle parodique est-elle envisageable ?

N.V. : Ce fut une bonne surprise de constater que des gens qui n'avaient pas vu *Cadmus et Hermione* (et même certains qui ignoraient totalement l'existence de cette œuvre), ont été enthousiastes à propos du spectacle. Je pense qu'il faut quand même accompagner cela d'un bon

programme, résumant l'oeuvre originale et expliquant ce qu'étaient les parodies au XVIII^e siècle. L'autonomie est donc possible pour ce spectacle. C'est l'avantage, je pense, d'être suffisamment détaché de la cible mise en scène de Benjamin, et de s'être concentré sur l'oeuvre *Pierrot Cadmus* en tant que telle. Pour le spectacle parodique en général je ne peux rien dire, sinon que j'ai l'impression que les parodies de la Foire aux Italiens possèdent en elles-mêmes une valeur propre.

J.I.B. : Les représentations de *Pierrot Cadmus* devant des scolaires qui n'avaient pas vu la source, tendraient à prouver l'autonomie du spectacle parodique qui, même s'il reste un genre « parasite », peut se suffire à lui-même, tout en perdant sa dimension intertextuelle. Au XVIII^e siècle, on trouve même quelques rares cas de parodies reprises sans leur cible...

*Propos recueillis à Paris par Benjamin
Pintiaux.*

III. Rencontre avec Jean-Louis Martinoty.

On serait tenté a priori de situer le travail de Jean-Louis Martinoty aux antipodes d'une démarche de restitution. Pourtant, il cultive un immense souci du contexte et parvient à saisir dans sa mise en scène l'esprit et la culture de toute une époque.

L'attention portée au texte de théâtre et au sens de l'oeuvre restituée les couleurs cornéliennes et raciniennes¹ du texte de Quinault. L'absence de coupes significatives — à quelques couplets près (dont « Que nos prairies seront fleuries » dans l'acte IV, jugé moins drôle que le second couplet), témoigne également de ce que l'on pourrait appeler le respect ou la volonté de servir l'oeuvre.

Thésée est pour Lully et Quinault une sorte de *remake* du succès d'*Alceste* dont ils tirent de nombreux éléments. Il s'agit dès lors pour Jean-Louis Martinoty — et ce même si *Thésée* arrive après la « Querelle d'*Alceste* » — de parvenir au

« même résultat » que pour *Alceste* mais « par des moyens différents ».

Le fantasme de la reconstitution :

On assimile la reconstitution au travail effectué sur les instruments anciens. Mais cet amalgame est selon lui l'effet d'un fâcheux mélange. Les didascalies contenues dans le livret sont autant de « rêves du librettiste », autant de « vœux pieux ». Les gravures de l'époque nous montrent des décors embellis, idéalisés. Vouloir restituer ces images, c'est être victime — et mettre du même coup le spectateur dans la position de victime — d'une sorte d'« abus de confiance ». Autre raison pour ne pas tomber dans l'écueil de la restitution, les temps ont changé. Pour le public de l'époque, l'environnement sonore n'était pas celui d'aujourd'hui. Le son le plus violent, le plus tonitruant, était alors celui du tonnerre. Les échelles sonores étaient totalement différentes. Les machines de théâtre marchaient au sifflet, la salle était en pleine lumière, le public, bruyant, debout, suivait le livret au fur et à mesure, ne portait pas de lunettes, et surtout, allait voir le spectacle dix fois de suite, ce qui n'est plus le cas.

Ce qui intéresse Jean-Louis Martinoty, c'est la poésie de la langue en tant que *texte*, pas en tant que *prononciation*. Il est avant tout « attaché au sens ». Il s'agit de mettre sur le plateau cette poésie du texte, sans passer par une reconstitution illusoire, mais — et le paradoxe n'est qu'apparent — il ne peut néanmoins « se passer de l'époque », entendue au sens large, d'esprit du temps. Par exemple dans *Thésée*, le décor de l'acte I représente la Chapelle royale de Versailles, et si la Chapelle n'existait pas en 1675, cela n'importe guère. De la même façon, la Galerie des Glaces sert le propos, mais ne sera inaugurée qu'en 1684. L'horloge astronomique de Versailles agrandie fait office de monument à Minerve. Les religieuses sont vêtues à la mode de Port-Royal, même si Jean-Louis Martinoty les aurait préférées un peu moins copies conformes de Port-Royal (c'est que le modèle de Port-Royal était le plus économique). Il a remplacé la fameuse croix rouge par une tête de Méduse. Rappelons-nous que c'est la déesse Pallas qui donne à Persée le bouclier qui lui permettra de vaincre Méduse.

Le prologue a pour décor une photo de Versailles sous la neige, lieu désolé en temps de guerre, l'hiver, époque de la création des opéras de Lully. Louis XIV est omniprésent dès ce prologue puis à travers la figure de Thésée victorieux, qui porte le même costume. La mise en abyme est partout et comme redoublée par le sol qui *miroite* la scène. Jean-Louis Martinoty rappelle que le

1. « C'est certainement au *Britannicus* de Racine qu'on doit la scène où Médée épie l'entretien qui force Aegle à feindre une âme déloyale à Thésée, comme Néron force Julie à feindre la froideur à Britannicus. Tous deux jouissent du plaisir de voir souffrir le rival à l'entendre prononcer son arrêt dans la bouche qu'il aime. » Jean-Louis MARTINOTY, « La vitrine et le miroir », Notes sur la mise en scène et le livret, programme de *Thésée*, Théâtre des Champs-Élysées, p. 61.

prologue est un lieu de « propagande politique » et un portrait du roi « en action¹ ». Si les drapeaux sont jaunes et bleus, c'est que le jaune rappelle les lions des Flandres et le bleu, la fleur de lys du roi. Les statues des jardins de Versailles du prologue sont en deux dimensions, comme le plan Vauban sur lequel on suit les actions militaires de l'acte I, comme toutes les photos du spectacle, comme les images de la vidéo des fondus enchaînés qui serviront les enchantements de Médée. La vidéo — « contraire de l'émotion théâtrale » — est une sorte de magie moderne pour le spectateur d'aujourd'hui, équivalent du merveilleux et des machines qui enchantaient les spectateurs de l'époque, mais surtout, Jean-Louis Martinoty s'en sert comme d'un « moyen archaïque » : l'écran vidéo, comme le rideau peint de l'époque, sert l'illusion du spectateur. Dans les deux cas, le spectateur sait bien que *ça ne brûle pas pour de vrai*. La vidéo lui permet également de ne pas faire intervenir le *deus ex machina* final puisque la prêtresse lit la citation de Minerve traduite en grec dont les lettres défilent sur l'écran.

Thésée nous parle d'un temps où la guerre était une belle chose, aussi importante que l'amour, pour faire un grand roi. Or que faire de ces œuvres très fortement ancrées dans leur époque ? Ce que nous appelons aujourd'hui l'histoire était à l'époque la politique et c'est précisément la dialectique entre l'histoire et la politique qui est l'enjeu de l'œuvre. La tragédie lullyste, même si son sujet n'est jamais historique, est toujours politique. La question fondamentale demeure « comment faire partager à un public l'ambition d'une œuvre ? » Il faut mettre à la disposition du public un certain nombre d'éléments qu'il n'a pas. Pour comprendre *Thésée*, il est nécessaire de connaître l'histoire de Médée et Jason. Les images de Jérôme Bosch sont ce qu'il y a de plus éloigné par rapport au classicisme français, elles éloignent du contexte, alors que Port-Royal nous en rapproche. Finalement tout se joue dans la distance, cette distance dans l'entrebâillement de laquelle nous apprenons à lire l'œuvre, à en déchiffrer les ressorts.

Thésée n'est pas une œuvre monolithique. Elle n'est pas la « première des tragédies », titre que choisit Jean-François Lattarico pour son article inséré dans le programme de salle. Elle cultive le mélange des genres, pleinement assumé par cette mise en scène, les ruptures de tons, la règle de l'alternance et de la variété : « Il faut souligner ces parallélismes. C'est une véritable géométrie intérieure qui traverse les actes : ainsi la scène

1. Jean-Louis MARTINOTY, « La vitrine et le miroir », art. cit., p. 51.

Médée-Thésée (acte II) est-elle rigoureusement parallèle à la scène Médée-Aéglé qui la précède, mêmes arguments et même rhétorique² ». Arcas — digne héritier de l'Arbas de *Cadmus et Hermione* — et le vieux roi — dont la scène des vieillards dans l'acte II offre un miroir parodique — sont des rôles comiques. Les amours des valets et soubrettes doublent celles des héros, exactement comme dans *Alceste*. L'ombre de Molière disparu deux ans plus tôt n'est pas loin. L'œuvre fait à la fois l'éloge de l'inconstance et celui de la fidélité et cela n'est pas incompatible. Il y a concomitance entre les deux visions. De la même façon, Louis XIV se couche tous les soirs avec la reine, puis rejoint sa maîtresse du moment et se réveille dans le lit de la reine.

À travers la lecture que fait Jean-Louis Martinoty de l'œuvre, le spectateur décrypte une critique implicite de la violence guerrière de ces années de monarchie — à travers les drapeaux déchiquetés, les sacs de sables qui rappellent des guerres plus récentes et font de la Chapelle Royale une sorte de « blockaus », les cadavres sur scène... Les religieuses, lorsqu'elles invoquent Pallas, ont l'air de jouir d'une extase mystique. Le lien se noue entre l'émulation de la guerre et la religion, une religion valant finalement l'autre.

Le spectacle s'achève par un bel effet spéculaire sur la figure de roi, face à face avec son double (Thésée), devant Versailles, qui est évidemment ce « palais éclatant que l'enfer n'osera détruire » dont parle le livret de Quinault dans l'avant-dernière scène de l'acte V. Mais déjà le soleil couchant annonce la décadence et la fin de la tragédie lullyste qui en est pourtant encore à ses débuts (pour Martinoty, le sommet sera atteint avec *Atys* en 1676, un an après *Thésée*) : « dans dix ans, les nuages noirs vont s'amonceler, le miroir se ternir³ (...) ».

*Propos recueillis en mars à Paris
par Judith le Blanc.*

IV. Entretien avec Hervé Niquet.

À propos du *Carnaval et la Folie*, dont la partition était proposée par le CMBV, Hervé Niquet a fait le choix de la prononciation restituée non par effet de mode (terme qu'il récuse de façon virulente), mais parce que le procédé — tout comme le latin gallican — offre un autre spectre

2. Jean-Louis MARTINOTY, « La vitrine et le miroir », art. cit., p. 58.

3. Jean-Louis MARTINOTY, « La vitrine et le miroir », art. cit., p. 50.

sonore. Dans le cadre de l'Académie d'Ambronay, il s'agissait de former des chanteurs à cette technique, en privilégiant les jeunes chanteurs qui ne sont pas encore pénalisés par des habitudes de chant, terrain vierge pour l'apprentissage de la déclamation. Les stagiaires ont été formés par François-Nicolas Geslot, lequel avait interprété le premier musicien, la vieille bourgeoise babillarde, un Espagnol et un Poitevin dans *Le Bourgeois gentilhomme* mis en scène par Benjamin Lazar. Il inscrit cette restitution dans un travail personnel, mais n'a néanmoins pas approfondi la question, s'en remettant à des praticiens.

Pour son travail, Hervé Niquet insiste particulièrement sur l'importance du respect de la lettre de la musique. S'il refuse de se positionner par rapport aux autres créateurs de 2008, il suggère à l'occasion (sans citer de noms) des interprétations qui ressemblent souvent à des premières lectures. Il insiste au contraire sur la nécessité du travail sur le texte musical, sur la rhétorique, le symbolisme ou figuralisme : « tout est déjà dans le texte, le matériel est là, il n'est pas question de passer à travers le génie de l'auteur ». La culture, le dialogue, sont nécessaires. Hervé Niquet prend comme exemple son récent travail sur la symphonie redécouverte de Vincent d'Indy. Pour Lully, la démarche est identique. Mais le chef d'orchestre insiste sur la nécessaire qualité du son, sur le « bonheur du son » et sur des considérations acoustiques fondamentales. Il regrette le manque d'intérêt de certains pour l'organologie et préfère prendre le temps de choisir les bons instruments d'époque, travaillant davantage avec les facteurs ou les musiciens qu'avec les musicologues sur ces questions. Il estime jusqu'à deux jours nécessaires le temps pour simplement choisir les instruments avec le Concert Spirituel. Les sources sont pourtant sûres dans ce domaine, et il regrette qu'elles ne soient que rarement respectées, estimant que dans certains cas, on revient « cinquante ans en arrière » par anachronisme dans les choix d'instruments. Hervé Niquet rappelle son plaisir à simplement accorder un orchestre et un chœur.

En revanche, il regrette la mise en scène de *Carnaval*, qu'il qualifie de « gâchis » en des termes virulents. Autant Hervé Niquet a pu choisir les interprètes (y compris pour la danse), autant le metteur en scène (« spécialiste du théâtre suédois entre 1912 et 1918 ») lui a été imposé (il ne nous dira pas par qui). Il se désole encore d'une proposition lugubre, parfait contresens par rapport à l'œuvre. En revanche, Hervé Niquet est satisfait des versions de concert données à six reprises. Les

chanteurs ont eu pour *Le Carnaval* quinze jours de répétition seuls, l'orchestre trois semaines, chanteurs et orchestre ont travaillé ensemble pendant un mois.

Sur la question du prologue, Hervé Niquet précise d'emblée le coût financier que cela impose : entre 50 et 60 000 euros, et nous laisse deviner les implications autres tel que le coût d'un troisième CD pour un enregistrement. Il dit préférer axer son travail sur les cinq actes de la tragédie (et ne choisit pas de « détruire ces actes » en limitant le temps de travail en raison de la récréation du prologue), et approfondir la déclamation, la prosodie, la musique elle-même. Pour Hervé Niquet, le prologue est d'abord un moment politique, presque jamais relié à l'intrigue, qui épuise les effets acoustiques de l'opéra lui-même, et qu'il préfère, en raison de son coût, laisser de côté. Le prologue, par sa dimension d'esbroufe, gâche l'effet de crescendo ménagé dans la tragédie qui suit jusqu'au cinquième acte. Dans le cas du *Carnaval*, il aurait préféré pouvoir jouer le prologue, en effet relié à l'action. Pour *Proserpine*, comme pour *Sémélé*, la possibilité financière a finalement pu lui être offerte d'enregistrer le prologue. L'aspect financier de la récréation est récurrent dans son discours, et il regrette également les lourdeurs ou incompétences françaises, alors qu'il revient d'une répétition enthousiasmante à l'Opéra d'État de Zagreb (*Orfeo* de Monteverdi). Hervé Niquet ne souhaite pas s'étendre plus avant sur les réactions « parisiano-baroques » de ses détracteurs, ou de celui qui a hurlé « prologue » à la Cité de la Musique lors de la version de concert de *Proserpine*. Il dit privilégier l'intérêt de l'action, refuser l'ennui du spectateur ou de l'auditeur, et ajoute que si ses arguments sont mauvais, il est néanmoins prêt à les assumer. Quant à savoir si le prologue a des fonctions musicales, dramatiques, etc., ou si son omission systématique ne risque pas de renvoyer une image déformée du genre lyrique français, Hervé Niquet commente peu, semble même acquiescer sur le principe, mais fait remarquer que c'est d'abord le manque d'argent qui est systématique.

Les prochains projets d'Hervé Niquet, sur lesquels se conclut l'entretien, sont en particulier la *Missa pro Defunctis cum quinque vocum* de Pierre Bouteiller (qui sera peut-être enregistrée), et la reprise de *King Arthur* de Purcell.

Propos recueillis par Judith le Blanc et Benjamin Pintiaux à Paris, le mercredi 21 mai 2008.

Quelle « création » pour la musique ancienne ?

Sébastien DAUCÉ

Introduction :

Les domaines de la création et du spectacle vivant sont aujourd'hui souvent associés, au point d'être confondus. Un artiste est-il systématiquement créateur ? Si l'on observe les statuts des ensembles musicaux professionnels qui abordent aujourd'hui le répertoire des musiques de l'époque baroque, tous ou presque ont pour objet la promotion et la mise en valeur du patrimoine musical des XVII^e et XVIII^e siècles. Considérant cela, on pourrait douter que, bien que relevant du spectacle vivant, les ensembles de musique baroque soient à l'origine de créations. Patrimoine et spectacle vivant sont d'ailleurs deux domaines distincts, notamment pour les instances publiques de financement de la culture.

Une question se pose dès lors : la musique ancienne, dans le sens où elle constitue une partie de notre patrimoine commun, peut-elle donner lieu à des créations ? Si tel est le cas, où se situe précisément le lieu de la création ? Dans l'originalité du projet, dans la recherche préparatoire, dans l'édition, dans l'interprétation ? Autrement dit, qu'appelle-t-on « création » pour le domaine qui nous intéresse ? On voit bien qu'un tel sujet appelle d'autres questions plus profondes, d'ordre esthétique et philosophique notamment, sur la création. Le cas du jazz ou des musiques traditionnelles apporterait une contribution certainement différente et complémentaire. Nous nous concentrerons néanmoins dans cet exposé sur

la question de la musique occidentale des XVII^e et XVIII^e siècles.

I. Création et musique ancienne ?

A. *Essai de définition de la création :*

On appelle généralement aujourd'hui « création » une œuvre de l'esprit dévoilée au public, et par extension la première interprétation de cette œuvre. Pourtant, le terme révèle une certaine ambiguïté en ce qu'il recouvre deux réalités, que l'on pourrait définir de la façon suivante :

1. *La création au sens d'acte consistant à produire et à former un être ou une chose qui n'existait pas auparavant, en référence à l'acte par lequel Dieu, selon la Bible, a tiré du néant l'univers et les êtres vivants qui peuplent le monde. Le créateur est démiurge, et sort une œuvre de l'informe. Dans ce sens, la création est l'émergence de la forme et recèle de façon immanente une infinité de significations possibles. Dans le domaine qui nous intéresse, et dans cette acception du terme, le créateur est donc le compositeur.*

2. *La création au sens de « nouvelle interprétation » :*

Par extension de sens, le terme de « création » désigne l'acte de dévoiler une œuvre par le

truchement de l'interprète. Dans ce sens étendu, « création » désigne toute nouvelle interprétation d'une œuvre, y compris la première. Nous utiliserons désormais le terme d'interprétation pour désigner cette réalité et pour éviter toute confusion. L'interprétation est l'action d'incarner une œuvre préexistante en lui donnant un sens personnel. Si l'œuvre est une forêt de signes, le rôle de l'interprète est de révéler un ou plusieurs des sens qu'elle contient, faisant appel pour cela à sa subjectivité, à son histoire, à son expérience et sa sensibilité indépendamment de la création initiale. Ainsi définis, le créateur et l'interprète, intimement reliés par l'œuvre, se distinguent profondément l'un de l'autre par la nature de leur expérience. Dans les deux cas, la subjectivité est sollicitée, mais sur des registres différents : l'acte de créer *ex nihilo* est fondamentalement différent de celui qui consiste à donner une lecture d'une œuvre préexistante.

Au risque d'être provocateur, on pourrait affirmer qu'il n'existe pas de création en musique ancienne aujourd'hui. Si l'on parle de création, il s'agit d'un abus de langage pour désigner ce qui relève en réalité d'une nouvelle interprétation. Il s'agit désormais de se poser la question de l'apport de l'interprétation : quels sont les leviers qui l'enrichissent, la rendent vivante, *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'œuvres anciennes ?

B. *Qu'est ce qui fonde une interprétation ?*

On sait que la notation ancienne n'est pas aussi systématique que la notation actuelle, et de nombreux paramètres ne sont pas définis. Il semble que l'interprétation procède des choix que pourra opérer l'interprète, en premier lieu le directeur artistique, dans une œuvre : la distribution, les *tempi*, articulations, phrasés, et généralement tous les champs laissés ouverts par la partition. En cela, la musique des XVII^e et XVIII^e siècles se distingue fondamentalement de celles des siècles suivants : la réalisation de la basse continue, l'ornementation, les structures de reprises, l'instrumentation, laissent de multiples possibilités à l'interprète, dans un cadre défini par le compositeur ou par le contexte stylistique.

C. *Rôle et responsabilité de l'interprète :*

Avant d'aborder le statut de l'interprète, nous traiterons du rôle du musicologue, qui intervient généralement en amont de l'interprétation.

1. *La musicologie est une discipline scientifique, non un art :*

Le travail des musicologues consiste à suggérer des répertoires aux artistes, porter à leur

connaissance des indices qui peuvent aiguiller leur interprétation, leur fournir des éditions répondant aux critères pratiques actuels : lisibilité, parties séparées, cohérence entre ces parties et le conducteur. Dans certains cas, il peut s'agir de compléter la partition originale.

Ces informations qu'ajoute le musicologue avant l'interprétation ne constituent dans aucun des cas énumérés plus haut un travail de création, y compris pour la restitution de parties manquantes. Sans nier les compétences techniques nécessaires que ce travail exige (connaissance fine de la modalité, du contrepoint et de la théorie contemporaine à la composition, étude de modèles), on sait que ce qui fait l'originalité de la composition à cette époque, ce sont la basse et le dessus. Les parties intermédiaires sont un complément harmonique que les compositeurs ou les copistes ne prenaient souvent pas soin de noter. En l'occurrence, réécrire les parties manquantes, avec la limite de la basse et du dessus existants, les limites des possibilités harmoniques qu'elles sous-tendent, et les limites des règles d'écriture qui s'y appliquent, ne laisse que très peu de place à la créativité du restaurateur.

Or, la situation actuelle souffre généralement d'une confusion entre un travail musicologique pouvant parfois prendre un aspect artisanal (au même titre que le restaurateur de tableaux) et un véritable travail de création. Ainsi, certains musicologues se font créateurs en revendiquant des droits d'auteurs sur leurs éditions. Or, travailler à la restauration d'un objet créé ne saurait être confondu avec l'acte de créer.

La question devient problématique quand ces musicologues en viennent à bloquer les interprètes qui pourraient se servir de leur travail mais dont les finances ne permettent pas une rémunération sous forme de droit (le principe de calcul de ces droits peut dans certains cas atteindre des sommes colossales, notamment dans le domaine de l'opéra). La chose est délicate, lorsque l'on sait que lesdits musicologues occupent des fonctions dans les institutions publiques et obtiennent souvent d'autres financements publics spécifiques pour mener à bien leurs travaux. Je m'interroge personnellement sur la légitimité de cette situation à tous les niveaux. Les exemples d'ensembles professionnels qui se plaignent de cette situation ne manquent pourtant pas... Il n'est pas question de dénier la légitimité d'une rémunération pour les musicologues qui éditent de la musique : leur travail technique mérite salaire, mais pas de droits puisqu'ils ne sont pas auteurs.

Dans la mesure où le musicologue est un scientifique, la musicologie n'est pas un art, mais

une science et dans ce sens, doit motiver, par ses recherches, le travail des interprètes, l'interroger, le pousser dans ses retranchements.

2. *L'interprétation n'est pas une création ni une technique : c'est un art :*

L'interprétation se situe entre création (composition) et travail technique (musicologie) sans être a priori ni l'une ni l'autre. Cet art nécessite des qualités intuitives et sensitives qui ne sont pas les mêmes que celles des scientifiques ou des créateurs.

Si cette proposition peut sembler contestable, c'est probablement que, d'artisan au XVIII^e siècle, l'interprète est devenu au XIX^e siècle le véritable créateur, être sacré inspiré directement des Muses. Or, il s'agit à mon sens d'un décalage de compétences qui explique probablement le glissement de sens qui fait appeler aujourd'hui « création » ce qui est en réalité une nouvelle interprétation. Le dictionnaire de Trévoux de 1724 définit l'artiste de la façon suivante : « ouvrier qui travaille avec grand art et facilité ». Rien à voir donc avec la vision qu'en a le XIX^e siècle et dont nous sommes aujourd'hui les héritiers.

L'interprète dépasse pourtant le stade de la technique dès lors qu'il fait des choix, dès lors qu'il s'engage dans la lecture personnelle d'une œuvre.

De cette façon, le rôle de l'interprète est légitimé : par les choix qu'il opère sur une œuvre, il modifie la vision qu'en avait *a priori* le public, ou demande au public de réfléchir au sens qu'il en propose. Par ses choix, il dépasse également le stade de simple mise en valeur du patrimoine : il le rend vivant.

En conclusion, les répertoires anciens excluent de fait aujourd'hui la création. En revanche, c'est le rôle des interprètes actuels que de faire vivre ce répertoire pour l'interroger, et en donner une lecture nouvelle, donc un sens nouveau.

II. Quelle « interprétation » pour la musique ancienne ?

En réalité, les interprètes, s'ils ne sont pas les « créateurs » des œuvres qu'ils jouent, doivent cultiver l'originalité de leur lecture, par tous les moyens qui s'offrent à eux, à commencer par le doute et la curiosité, afin de fuir la standardisation qui semble s'installer progressivement depuis une vingtaine d'années.

En effet, après l'effervescence liée à la « redécouverte » de la musique ancienne dans le dernier tiers du XX^e siècle, après toutes les recherches (scientifiques mais surtout artistiques¹) connexes, après l'enthousiasme des premiers interprètes, les musiciens aujourd'hui évoluent dans un système général qui les incite moins que leurs aînés à la recherche et à l'originalité. En réalité, si la tradition d'interprétation de ces musiques des XVII^e et XVIII^e siècles a été perdue, il s'en est créé une autre, d'après le travail des précurseurs des années 1970.

A. *Qu'est ce qui induit la standardisation ?*

Il s'agit d'examiner les freins à l'interprétation au travers de deux exemples que sont la formation puis le contexte professionnel des interprètes.

1. *L'enseignement :*

Aujourd'hui, l'enseignement de la musique ancienne se généralise, les méthodes et les contenus se normalisent, autrement dit se standardisent. La connaissance apportée aux élèves n'a rien à voir avec celle que les interprètes des années 1970 étaient contraints d'aller chercher eux-mêmes. Il semble qu'au-delà de la connaissance des techniques anciennes, des traités, c'est la curiosité, la nécessité personnelle de chercher qui importe. Le doute est l'un des moteurs actifs de l'interprétation. Le rôle de l'enseignement de la musique ancienne est d'inciter les étudiants à rechercher les sources, à les remettre en question, pour se faire leur propre idée et proposer leur lecture personnelle, plutôt que de reproduire celle de leurs maîtres.

2. *Les circuits de la création professionnelle :*

Aujourd'hui, 95 ensembles adhèrent à la fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés (FEVIS). Ils s'autofinancent en moyenne aux deux tiers de leurs budgets ; les subventions de l'État et des collectivités apportent le dernier tiers. Ce type de financement, intrinsèque à ces structures indépendantes (contrairement aux orchestres permanents créés par l'État), contraint ces ensembles à fonctionner dans une économie de marché : les diffuseurs, eux-mêmes soumis à de fortes pressions financières, font jouer la concurrence pour obtenir des tarifs bas. La conséquence directe pour les ensembles est de réduire les coûts de montage, donc souvent le temps consacré au travail de recherche, au sens

1. À titre d'exemple, on pourrait penser aux efforts des premiers interprètes de musique ancienne au XX^e siècle pour retrouver des sonorités qu'ils estimaient plus conformes à l'esthétique de ces musiques.

large : d'abord la préfiguration et définition du projet ; ensuite, le travail avec les interprètes. Les répétitions sont alors calibrées pour une productivité maximale, qui ne va évidemment pas dans le sens de l'originalité et de l'innovation. Le modèle des Arts florissants dans les années 1980, travaillant des après-midi durant, à la recherche d'un son, d'une musique perdue, semble bien loin de la majorité des pratiques actuelles. On pourrait trouver bien d'autres obstacles comme les contraintes des diffuseurs et la frilosité artistique qui en résulte sur les programmations, par exemple.

Quels sont les moyens d'inciter les interprètes de musique ancienne à s'engager dans des choix personnels au-delà de la norme d'interprétation qui prévaut actuellement, et à poursuivre un constant travail de recherche ?

B. Un nouveau souffle pour l'interprétation de la musique ancienne ?

Les enjeux sont différents de ce qu'ils étaient il y a trente ans : il ne s'agit pas de réinventer une nouvelle tradition d'interprétation, il s'agit de questionner sans cesse celle qui s'est recrée depuis.

Des orientations générales aux pistes concrètes, nous aborderons cinq pistes de réflexions.

1. Financements publics :

Comment inciter les interprétations originales de répertoires anciens ? Quels moyens déployer, vers qui, et à quelles conditions ?

Les directives du Ministère de la Culture pour permettre aux services décentralisés d'évaluer des projets mentionnent en premier lieu des critères de « création » et d'« innovation », y compris pour les ensembles spécialisés en musique ancienne. Cette logique sans fondement donne naissance à des concepts stériles comme celui de « re-création », ce que ne saurait être une nouvelle interprétation, même deux ou trois siècles après la première.

Faute de véritable politique en faveur de la musique, et en particulier des musiques anciennes, les subventions peuvent se révéler contre-productives : le fait que les décideurs actuels n'aient pas toujours la compétence pour évaluer les projets proposés induit la standardisation dès leur origine. De fait, la décentralisation des crédits ne s'est pas toujours accompagnée de compétences locales. Il ne s'agit évidemment pas de remettre en cause le soutien de l'État aux compagnies, au contraire. Il s'agirait pour l'État et pour les collectivités locales, de prendre la responsabilité de ce soutien, en définissant clairement des critères orientant les subventions vers des projets et non

vers des structures ou des objectifs de service public (actions pédagogiques, par exemple). Chaque compagnie aurait alors à défendre régulièrement son projet pour obtenir une aide, tandis qu'aujourd'hui une première subvention assure généralement la suivante, pérennisant des projets dont l'intérêt et la qualité s'étiolent au fil des ans. On observe en effet que les compagnies subventionnées depuis trente ans, et *a fortiori* les institutions ne sont pas, à quelques exceptions près, les plus remarquables en termes d'interprétation.

Aussi, soutenir des projets (quelle qu'en soit la durée, tant qu'elle est limitée) et non des structures, c'est encourager l'émulation, l'originalité, l'imagination, et également l'insertion des jeunes interprètes. C'est aussi accepter la non pérennité des aides pour tous. Ce système, s'il tend à se mettre en place, doit impérativement s'accompagner d'une stabilité des enveloppes budgétaires des collectivités et de l'État. La remise en question des projets ne doit pas être synonyme de variable d'ajustement pour les budgets des financeurs : ce budget doit être réparti selon la qualité des projets, et non fluctuer au gré de l'économie.

Enfin, le système d'allocation des subventions dans le spectacle vivant, notamment la musique, s'est structuré depuis plusieurs années (le Ministère de la Culture a diffusé aux Directions Régionales des Affaires Culturelles, en 2003, une circulaire visant à structurer le soutien aux ensembles musicaux spécialisés). Il s'est accompagné d'une manière quasi systématique de la création de commissions d'« experts », chargés d'évaluer les projets. Indépendamment du fonctionnement encore chaotique de ces commissions en DRAC : par exemple, le principe de transparence qui les sous-tend vise à juste titre à éviter le clientélisme et l'arbitraire d'un conseiller face à un projet. En réalité pourtant, ce système de commissions instaure une responsabilité diluée et sert d'alibi aux décideurs publics en les dispensant de définir une véritable politique culturelle.

2. L'enseignement support de la curiosité :

Il semble qu'au-delà de la connaissance des techniques anciennes, des traités, c'est la curiosité, la nécessité personnelle de chercher qui importe. *Le doute est l'un des moteurs actifs de l'interprétation.* Le rôle de l'enseignement dans le domaine musical, à côté des aspects purement techniques, est d'éveiller la curiosité, cultiver le doute et entraîner les futurs interprètes à faire des choix, et à les faire en connaissance de cause.

3. *Carrière des musiciens :*

Le système d'emploi artistique spécifique à la France, offrant aux artistes la possibilité de vivre exclusivement de leur art par un système d'assurance chômage spécifique, a offert depuis plusieurs décennies à ce pays une vie artistique riche et diversifiée. Dans la plupart des autres pays d'Europe, les artistes sont indépendants et souvent contraints d'exercer une activité complémentaire (l'enseignement souvent, mais aussi toute sorte d'activité dans ou en dehors du champ culturel). Chacun de ces deux systèmes offre des avantages et des défauts. Les artistes français sont globalement plus avantagés que leurs confrères européens. Ce système autorise une véritable création, en dehors d'une logique purement économique, suscitant plus d'audace et de prise de risque. Il favorise également une certaine mobilité, permettant aux artistes de participer à des projets variés, de s'enrichir par des rencontres et des points de vue nouveaux, et leur permet de consacrer du temps à leur travail personnel.

Les débats actuels concernant d'hypothétiques évolutions des systèmes d'assurance chômage, sur le modèle des pays d'Europe du Nord, à la fois très protecteurs et très incitatifs, pourraient dans les annexes relatives au spectacle vivant, encourager davantage la mobilité en s'appuyant sur les compétences des musiciens : les bénéfices concrets et directs dans des secteurs en attente de ces compétences seraient évidents (l'édition par exemple), et il favoriserait également un aspect trop mal étudié aujourd'hui : la reconversion pour les fins de carrière dans ce secteur. Le métier de musicien indépendant, tel qu'il est aujourd'hui encadré en France, assure aux artistes des indemnités pour les périodes non-travaillées à condition d'un certain volume d'emploi ; si ce volume n'est plus atteint, les solutions de reconversion sont d'autant plus rares qu'elles n'ont pas été préparées en amont.

4. *Collaborations entre musicologues et musiciens :*

On observe aujourd'hui, en raison des parcours de formations indépendants, une réelle dichotomie entre musiciens et musicologues, alors qu'il semble absurde d'imaginer l'un sans l'autre. Idéalement, sur le modèle des universités anglo-saxonnes, l'enseignement musical devrait former des profils complets de musiciens ayant également des compétences musicologiques. Je suis persuadé de cette nécessité, notamment depuis une expérience passionnante vécue l'année dernière, autour d'une lecture d'*Angélique et Médor* de Dancourt, comportant des musiques de Charpentier

et Lully, avec Denis Podalydès et d'autres Comédiens français. Bien qu'ayant préparé cette lecture par un travail en amont, avec tous les outils que fournit la musicologie moderne, les véritables questions se sont posées au cours des répétitions avec les comédiens. Dans bien des cas, seule la pratique permet de poser les questions pertinentes et d'apporter des propositions pragmatiques, quand une étude purement théorique sur le même sujet, peut rester stérile.

5. *L'édition au service des interprètes :*

Nous avons vu que la source musicale, support premier de l'interprétation, laissait de nombreux champs ouverts à l'interprétation (*tempi*, réalisation du continuo, reprises, instrumentations, mais aussi articulation, prononciation, etc.). Une édition moderne ne doit pas systématiquement clore les champs laissés ouverts par la source¹ : c'est à l'interprète qu'il incombe de faire des choix. Lui seul en est responsable devant le public. Cette responsabilité exige qu'il soit en mesure de faire ces choix.

Pour cela, les éditeurs doivent mettre à sa disposition un matériel qui lui permette de prendre conscience des ambiguïtés et des questions que pose la source, des options qu'il doit choisir. Ainsi, il revient au musicologue de proposer des compléments, des corrections, des ajouts, mais uniquement dans le cadre de la préface, non dans le corps de la partition. Si le musicologue fait les choix avant l'interprète, il limite la possibilité pour ce dernier d'en faire d'autres, voire d'en faire tout court, et favorise ainsi la standardisation.

Décalage sensible entre l'édition et la production musicale :

On peut noter un décalage sensible entre l'édition et la production musicale. Beaucoup d'œuvres jouées ne sont pas disponibles en partition et beaucoup d'œuvres éditées ne sont pas jouées. On peut souhaiter une meilleure prise en compte par les éditeurs de la demande des interprètes et ainsi imaginer plus systématiquement une collaboration entre les uns et les autres sous forme de coproductions. Il n'est peut-être pas fortuit que les grands ensembles indépendants aient aujourd'hui leur propre service d'édition : il existe un réel besoin de leur part que les éditeurs pourraient saisir pour le mettre en correspondance

1. J'ai déjà longuement exposé mes idées à ce sujet et je viens de publier un opuscule qui les résume : *Transcrire ou trahir, remarques sur l'édition des manuscrits français des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Éditions des Abbesses, 2008.

avec les attentes du public et des autres ensembles musicaux.

On pourrait imaginer un système d'édition musicale en deux temps :

Dans un premier temps, l'éditeur travaille à l'édition de sources à la demande d'ensembles professionnels. Cette édition correspond à l'interprétation d'une production. Il s'agit d'une édition de travail, réservée à cet ensemble. Pour ce travail, le musicologue pointe les ambiguïtés de la source, propose des solutions, et l'interprète fait des choix, que l'édition intègre (par exemple s'il s'agit de compléter des airs manquants, d'ajouter des ritournelles, etc.). Cette édition de travail correspond donc précisément à la lecture personnelle de l'ensemble commanditaire et le matériel qui en découle ne comporte plus d'ambiguïtés. Le travail de répétition des interprètes est ainsi intelligemment optimisé. Ce travail est soit financé intégralement par l'ensemble, soit coproduit par l'ensemble et l'éditeur.

Dans un second temps, ou parallèlement, l'éditeur reprend cette partition, en ôte tous les choix qu'avaient fait l'interprète, pointe à nouveau les ambiguïtés de la source et propose des solutions dans le cadre d'une préface, et met ainsi à la disposition du public une édition critique de cette source. Cette édition définitive permet d'en proposer d'autres lectures.

Cette méthode aurait d'abord un intérêt pour le public, notamment les amateurs, de voir publier des œuvres que les professionnels donnent en concert ou enregistrent ; les professionnels pourraient eux-mêmes jouer cette œuvre en prenant d'autres options d'interprétation ; enfin, l'éditeur publierait un support musical qui serait nettement moins sujet à l'obsolescence en ce

qu'elle ne contient pas de choix non légitimes ; enfin, toujours pour le compte de l'éditeur, le coût de production de la partition est minoré par la participation de l'ensemble professionnel qui la commande.

D'autres pistes mériteraient également d'être explorées, telles la fréquentation des autres répertoires, notamment celui de la musique contemporaine : la multispécialisation et les parcours non linéaires offrent une richesse potentielle aux interprètes, leur évite de jouer la même musique avec les mêmes personnes et leur permet de se détourner un peu plus de la standardisation.

Conclusion :

Toutes les pistes évoquées ci-dessus sont autant de moyens de vivifier l'interprétation des musiques anciennes, qui, par définition, ont fort à faire pour trouver une place active dans la société moderne. Il s'agit donc avant tout de définir précisément des termes généralement employés aujourd'hui à tort (notamment création et interprétation) qui créent des confusions ; de valoriser ensuite le travail du musicologue qui doit mettre en œuvre une maïeutique préparatoire à l'interprétation, faisant crédit aux interprètes de leur capacité à faire de véritables choix. Ainsi, c'est l'engagement de l'interprète dans des lectures personnelles, non conditionnées par des choix éditoriaux, des savoir-faire non remis en cause, qui permettra de rendre constant l'effort de rendre la musique ancienne vivante dans la société d'aujourd'hui.

La création musicale au cœur d'une démarche de restitution d'une tradition : le cas du revivalisme de la musique judéo-espagnole

Jessica RODA
(Paris IV / Université de Montréal)

Ma communication au sein de ce colloque *Restitution et création dans la mise en spectacle des œuvres du XVII^e et XVIII^e siècle* peut paraître surprenante pour certains puisqu'il s'agit de musique initialement de tradition orale. Cependant, ce qui est un sujet incessant pour la musicologie générale et les musiques savantes écrites l'est tout autant pour les musiques dites traditionnelles. À l'heure actuelle, en raison de l'utilisation des musiques traditionnelles pour la composition, la problématique de la restitution des traditions est très présente en ethnomusicologie. Ma communication s'inscrit dans la partie « Quelle authenticité dans la remise en spectacle d'un répertoire ancien », mais ici le répertoire ancien est connoté non pas à des œuvres du XVII^e ou XVIII^e siècles, mais à une tradition orale qui fut attestée pendant des siècles, puis mise en veille en raison d'événements historiques, et restituée depuis peu.

Avec la communication de Jean-Paul Gousset, nous avons pu voir « Comment recréer dans l'esprit de... » à partir d'objets tangibles. Je vous propose ici une application concrète où nous verrons comment les individus « recréent dans l'esprit de... » lorsqu'il s'agit d'une tradition musicale et donc d'objets non tangibles mais vivants.

Pour illustrer ce propos, il sera question du *revivalisme* de la musique judéo-espagnole étudiée

à partir d'un terrain français. Je souhaite préciser que je traiterai uniquement de la tradition judéo-espagnole de l'ancien Empire ottoman ; il existe également des communautés judéo-espagnoles au Maghreb (Algérie, Maroc) mais leurs pratiques musicales sont différentes.

Introduction :

Alors que les nouvelles technologies et la mondialisation ont modifié le cadre de vie des sociétés traditionnelles et qu'elles les éloignent de l'ancien paysage social, il n'est pas surprenant de voir apparaître un grand nombre de musiques traditionnelles se décontextualiser. Parallèlement à cette observation qui tend à faire oublier certaines musiques traditionnelles, des compositeurs et interprètes s'approprient ces musiques jusqu'à les porter sur la scène internationale. Le *revivalisme* de la musique judéo-espagnole en France fait écho à ce phénomène de mise en spectacle des traditions musicales.

À l'origine pratiquées pour des événements liés au cycle de la vie ou cycle annuel, les musiques judéo-espagnoles sont aujourd'hui dé-ritualisées¹

1. J'entends par « dé-ritualisées » le fait que ces musiques ne sont plus pratiquées dans le cadre d'actions

et absentes de la vie quotidienne des Judéo-espagnols. Pourtant, rien de plus commun que d'entendre parler de ces chants judéo-espagnols — au même titre que la musique klezmer — chez les disquaires, sur les sites Internet, dans les salles de spectacle, ou en bibliothèque. Dans un premier temps, on pourrait penser qu'il s'agit de documents ethnomusicologiques qui ont pénétré la scène internationale, pourtant il est question d'une mise en spectacle de la tradition, effectuée majoritairement par des interprètes non dépositaires de cette culture.

À travers cette communication nous tenterons d'expliquer ce phénomène particulier qui réunit une tradition considérée comme ancestrale par ses tenants à la perspective singulière de chaque interprète et/ou compositeur.

I. Perspective historique et contemporaine :

Dans sa dimension historique, la musique judéo-espagnole fait référence à un passé Juif espagnol et ottoman¹ et se dit antérieure à 1492 (date d'expulsion des Juifs d'Espagne). En Espagne, il existait alors une tradition orale de poèmes chantés, *romances*, *cantigas*, *coplas* ou *oraciones* étudiés par des musicologues tels que Judith Cohen, Edwin Seroussi ou Susanna Weich Shahak. Malgré l'exil, les Juifs espagnols — réfugiés majoritairement dans l'Empire ottoman — semblent avoir perpétué cette pratique orale, littéraire et musicale. Au début du XX^e siècle, suite au démantèlement de l'Empire ottoman et aux difficultés économiques, de nombreux Judéo-espagnols immigrèrent vers la France dont ils ont adopté le mode de vie depuis plusieurs décennies² en raison de la présence française exercée par les écoles de l'Alliance Israélite Universelle (AIU). Ce nouveau décor engendre des changements profonds dans la vie sociale des Judéo-espagnols, notamment le désir de s'assimiler pleinement à la société française. Pendant la seconde guerre mondiale, une grande partie de la communauté judéo-espagnole française est exterminée. Le désir d'assimilation et la déportation ont un impact

réglées, fixées et codifiées dans le temps (naissance, mariage, décès, fêtes religieuses...).

1. Cf. BENBASSA (Esther), RODRIGUE (Aron), *Histoire des Juifs sépharades*, Seuil, Paris, 2002.

2. Cf. BENVENISTE (Annie), *Le Bosphore à la Roquette : la communauté judéo-espagnole à Paris*, l'Harmattan, Paris, 1989, p.15.

Cf. BENBASSA (Esther), RODRIGUE (Aron), *Histoire des Juifs sépharades*, Seuil, Paris, 2002, p. 377.

considérable sur l'appauvrissement de la culture judéo-espagnole en France, celle-ci sera donc mise en veille pendant plusieurs décennies (~1930-1970).

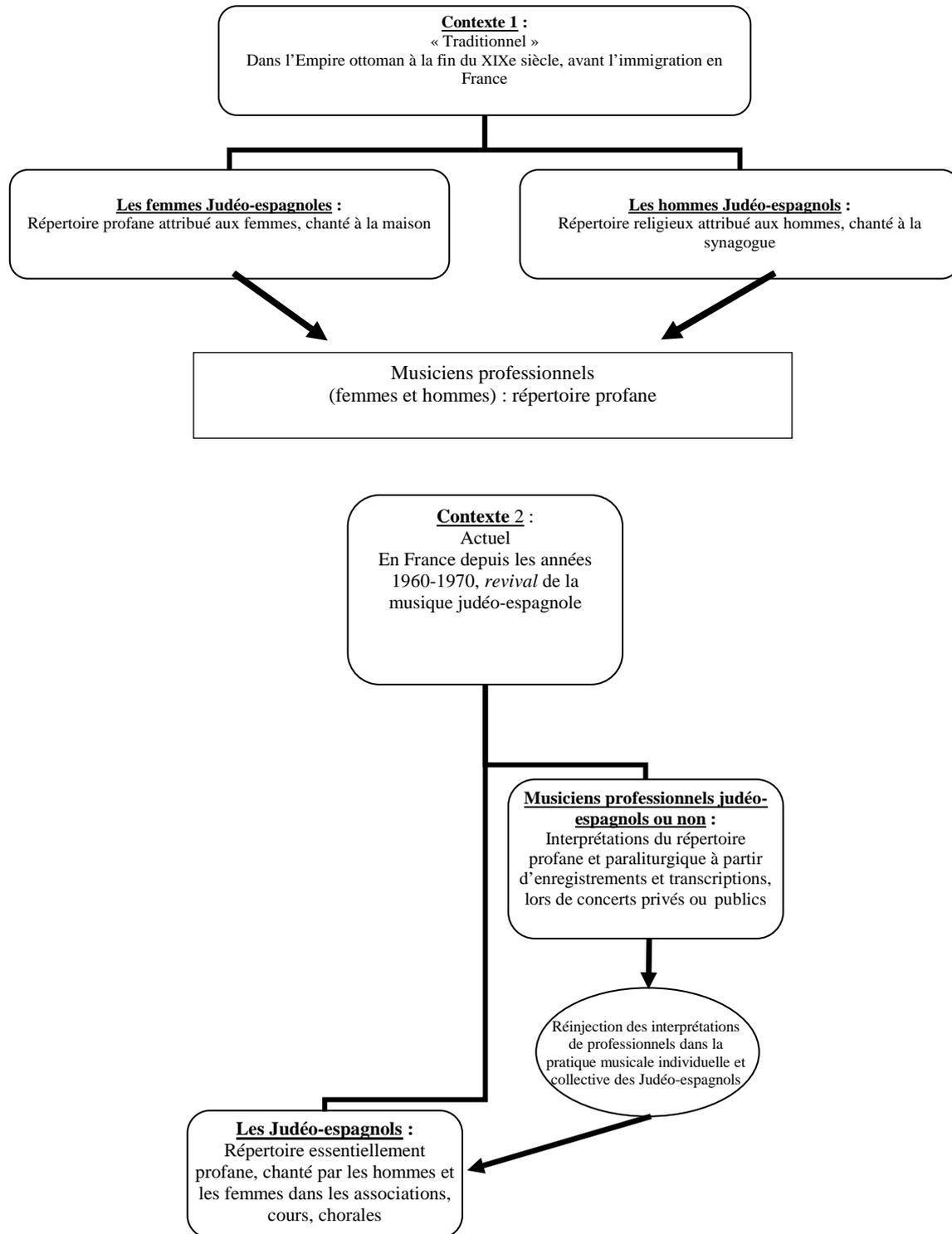
Depuis plusieurs années, à l'instar de nombreux groupes déracinés par les migrations, les Judéo-espagnols sont incessamment à la quête de leur identité. Dans les années 1960-1970, suite à une nouvelle immigration judéo-espagnole provenant d'Égypte (1956-1957³) et de Turquie (vers 1949⁴), au souci de mémoire en hommage aux déportés et aux travaux de Haïm Vidal Sephiha⁵, l'aspiration à un retour aux traditions ancestrales se fait sans précédent. Ce retour se concrétise par la restitution de la langue, des essais littéraires et de la musique. Dans ce dernier cas de figure, la démarche de restitution s'est réalisée grâce au travail de transpositeurs, d'interprètes et de compositeurs. Ces derniers ont arrangé et créé à partir des mélodies traditionnelles majoritairement transcrites entre 1920 et 1940 dans l'Empire ottoman par Alberto Hemsî, puis dans les années 1950-1960 par Isaac Levy ou encore Léon Algazi. Le travail mené par l'École folkloriste d'Europe de l'Est (Bartok, Brailoiu) et la crainte de la perte des éléments de la tradition judéo-espagnole ont résonné dans l'esprit du premier transpositeur (Alberto Hemsî) qui s'est consacré à la collecte de leur tradition orale (poèmes/mélodies, proverbes, contes, recettes de cuisine...).

À travers l'historique de la pratique de cette musique, nous constatons que le contexte de pratique actuel n'est plus celui d'antan : les circonstances d'exécution, les participants et les lieux d'exécution divergent. Le *revivalisme* de cette musique a été entrepris dans un contexte de mise en spectacle puisqu'il a été engagé par des musiciens et des compositeurs professionnels. Un schéma est proposé pour comprendre le changement existant entre le contexte dit « traditionnel » de l'Empire ottoman et le contexte actuel en France.

3. À la suite de la prise du pouvoir par Nasser, les Juifs ne sont plus très bien admis en Égypte et nombreux seront ceux qui partiront vers la France en raison de leur réciprocité avec la culture et la langue française (implantation des écoles de l'Alliance Israélite Universelle dans tout l'Empire ottoman).

4. Immigration essentiellement pour des raisons économiques

5. Linguiste spécialiste de la langue judéo-espagnole et survivant de la seconde guerre mondiale qui s'est entièrement mobilisé pour la préservation de sa culture.



En France, de nombreux Judéo-espagnols méconnaissaient ces chants jusqu'à ce que des interprètes ou compositeurs réalisent des enregistrements et des concerts. Nous voyons donc se profiler un nouveau contexte de pratique où des professionnels de la musique motivent une reconstruction de la tradition. En effet, pour réaliser un retour aux sources par la musique, les Judéo-espagnols prendront pour modèle ces interprétations même si parfois ils en feront la critique.

Ici se pose alors le problème de la restitution d'une tradition dont l'interprète et/ou le compositeur sont les principaux porteurs. Comment leur performance artistique peut-elle s'articuler avec la préoccupation d'authenticité posée par la restitution d'une tradition ? Comment le souci d'authenticité et la singularité d'une interprétation peuvent-ils cohabiter ?

II. Du souci d'authenticité à la singularité dans la mise en spectacle de la musique judéo-espagnole :

Toute la question de l'authenticité repose dans sa définition. Nous allons voir que ce terme peut être pris sous différents aspects, car comme le souligne Monique Desroches et Ghyslaine Guertin, le discours sur « l'authenticité d'une interprétation musicale ne porte pas seulement sur les paramètres d'un objet, mais aussi sur les sujets en relation avec cet objet¹ ».

Le vocabulaire d'esthétique d'Étienne Souriau nous dit que l'authenticité « c'est la qualité d'un objet qui est réellement ce qu'il paraît, si un objet d'art est effectivement de l'époque et de la main, auxquelles on l'attribue, il est dit authentique² ». Encore faut-il savoir de quelle époque on parle, car la tradition étant en constante modification, elle doit être analysée d'un point de vue diachronique pour savoir de quelle authenticité il est question. La conception de l'authenticité se tourne alors vers l'objet, qui doit être conçu comme le respect le plus absolu des modalités de réalisation des traditions. Il doit être la répétition et l'imitation du geste ancestral.

En ce qui concerne les musiques judéo-espagnoles, les références historiques sont variées (Espagne, Empire ottoman, France) ; ainsi le souci d'authenticité vécu par les interprètes et/ou compositeurs doit se préciser avec le lieu et l'instant où l'on se situe dans la diaspora judéo-espagnole. D'ailleurs, lors d'interviews que j'ai pu réaliser à ce sujet auprès des Judéo-espagnols, les discours n'étaient pas unanimes sur l'authenticité des interprétations musicales. Certains pensent qu'une interprétation authentique doit faire référence à l'Espagne et d'autres à l'Empire ottoman ou à « quelque chose d'oriental ». Nous pouvons donc penser qu'il n'existe pas une authenticité mais des authenticités, relatives au moment où l'on veut se référer dans la diaspora et à ce que l'individu auditeur conçoit comme étant authentique. D'ailleurs, Nattiez nous suggère dans son article « Authenticité et inauthenticité des interprétations musicales³ », que le jugement d'authenticité est une construction symbolique, une sélection parmi des *vérités locales*. Il est donc difficile de dire qu'une interprétation soit plus authentique qu'une autre en raison d'une différence dans la référence historique, notamment lorsqu'il est question d'une musique de diaspora dont les références historiques sont plurielles.

Cette première explication — où l'objet est au cœur de la problématique — est une première hypothèse sur le sens du mot authentique. Cependant, en réalisant un terrain auprès des interprètes/compositeurs de cette musique, nous avons pu remarquer qu'une autre interprétation lui est souvent attribuée. Beaucoup m'ont répondu que le souci d'authenticité réside pour eux dans une interprétation qui serait en adéquation avec ce qu'il souhaite exprimer, avec ce qu'ils comprennent comme étant « la musique judéo-espagnole ». À travers ces témoignages, l'authenticité prend un nouvel essor : elle devient la question de l'œuvre réussie, celle de l'accord de l'interprète ou du compositeur avec lui-même. Tout comme l'a démontré la musicologue Dujka Smoje, l'authenticité est une valeur esthétique, « lorsque l'intention de l'interprète ou du compositeur se produit, les véritables, les authentiques œuvres dégagent un effet de puissance, de domination, de maîtrise absolue⁴ ». D'ailleurs, le Grand Robert indique que l'authenticité se rapporte à l'original, le réel, le sûr,

1. DESROCHES (Monique), GUERTIN (Ghyslaine), « Musique, authenticité et valeur », in NATTIEZ (Jean-Jacques), *Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 3, Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 744.

2. SOURIAU (Étienne), *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris, 2006, p. 200.

3. NATTIEZ (Jean-Jacques), « Authenticité et inauthenticité des interprétations musicales », in *Cahiers de la SQRM*, vol. 3, p. 9.

4. SMOJE (Dujka), « L'authenticité en tant que valeur esthétique en musique » in *Cahiers de la SQRM*, vol. 3, p. 81.

le véridique, et le dictionnaire grec ancien nous dit qu'il s'agit de pouvoir absolu. Ainsi la question de l'authenticité ne se rapporterait plus uniquement à un rapport de réel, vrai, exact avec le passé, mais également avec le présent, elle s'apparente à l'idée de puissance dont l'interprète se voudra le réalisateur.

À travers cette seconde explication, on remarque clairement que la singularité de l'interprétation s'apparente entièrement à la question de l'œuvre réussie. Finalement, le concept d'authenticité a un caractère polysémique et ambigu. Il peut être perçu de façon diachronique, dont des vérités locales feront foi, mais également de façon synchronique en se rapportant à la singularité d'une interprétation ou d'une composition liée au sujet (compositeur/interprète) en relation avec son objet. Dans la musique judéo-espagnole, les divers interprètes se préoccupent à la fois de l'authenticité d'un point de vue diachronique en se référant à un moment de la diaspora, mais également de façon synchronique en développant une singularité dans leur interprétation.

En poussant la réflexion, on constate que ce qui a priori appartient à la tradition serait du côté de l'authenticité diachronique et la création du côté synchronique. Mais où se place la frontière entre ces deux façons d'interpréter l'authenticité ? Existe-t-il des paramètres qui déterminent ce qui relève de la tradition ou de la création ?

III. Tradition ou création ?

Pendant très longtemps, lorsqu'il était question de tradition, on interprétait cela comme quelque chose d'immuable, de fossilisé, qui voyage à travers les siècles. Toute forme de création a donc longtemps été considérée comme inauthentique et bannie du discours sur les musiques dites traditionnelles. Depuis plusieurs années, on assiste à un virage conceptuel et méthodologique. À ce propos, Desroches et Guertin écrivent : « La tradition ne saurait être perçue comme un bloc immuable et objectif, mais au contraire, comme une source d'inspiration et d'innovations pour le sujet interprète¹. » Les travaux de Jean During confirment également cette pensée à travers son analyse du fait musical au Moyen-Orient : « Jouer une musique ne signifie pas qu'on l'ait comprise.

1. DESROCHES (Monique), GUERTIN (Ghyslaine), « Musique, authenticité et valeur », in NATTIEZ (Jean-Jacques), *Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 3, Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 746.

[...] Ce n'est que lorsqu'on parvient à paraphraser le texte ou à construire de nouvelles sentences qu'on a assimilé le texte. [...] Ce stade correspond à celui de la création². » À travers ces deux citations, on comprend que malgré les nombreux a priori, dans les musiques de tradition orale, tradition et création ne sont pas si éloignées et qu'au contraire l'une ne va pas sans l'autre. D'ailleurs François Picard nous explique dans son article « La tradition comme réception et transmission³ » qu'il est essentiel d'interpréter la tradition comme réception, réinterprétation et transmission. La musique judéo-espagnole en France illustre ce phénomène car à travers la dénomination actuelle de « musique traditionnelle judéo-espagnole », la place de la création est très présente de par l'existence même de cette musique qui passe avant tout entre les mains d'interprètes et/ou de compositeurs qui adaptent le répertoire des mélodies judéo-espagnoles à une esthétique musicale spécifique dont les cadres de référence sont pluriels.

Malgré cet état de fait où la part créative est optimale dans l'existence actuelle de cette musique, des paramètres précis déterminent s'il s'agit du domaine de la tradition (continuité avec le passé) ou de la création. Même si dans toute tradition la part de création est inhérente, néanmoins il existe une codification précise dans l'utilisation des paramètres musicaux pour qu'une interprétation ou composition soit qualifiée de traditionnelle. Cette codification qui installe une frontière entre tradition/création, entre ce qui est prohibé ou non, est établie par les tenants de la tradition. Après de longues analyses auprès des informateurs, nous avons pu comprendre quels étaient ces différents paramètres en ce qui concerne la musique judéo-espagnole.

Paramètres communs quasi invariables / tradition : mélodie et texte poétique.

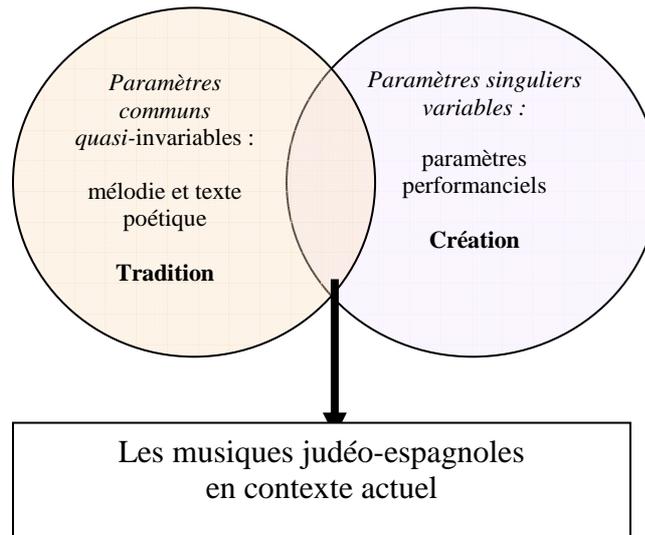
Paramètres singuliers variables/création : paramètres performanciers (timbre, arrangements, improvisation, instrumentation, costume, gestuelle).

2. DURING (Jean), « L'autre oreille: le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 3, p. 59.

3. PICARD (François), « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », Jacques Viret, éd., *Approches herméneutiques de la musique*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, pp. 221-233. Communication au colloque *Herméneutique et musique* des 19-20 mai 1999 à l'Université Marc-Bloch de Strasbourg.

Précisons qu'auparavant il existait une plus grande liberté dans l'utilisation du texte et de la mélodie. En écoutant des enregistrements anciens de type ethnomusicologique (1906, 1975, 1976) à la phonothèque de Jérusalem — notamment les archives de Susanna Weich-Shahak — on constate qu'il y a de nombreuses variantes poétiques et mélodiques, car chaque informateur présente une interprétation différente tant au niveau du texte musical et poétique que des paramètres

performanciels. Cependant, à travers la transcription et l'enregistrement nous avons déterminé une version fixe pour chaque chant avec un texte poétique et musical (ce qu'il est possible de transcrire). En respectant le modèle de la musique savante occidentale, les variations se font uniquement sur les paramètres performanciels, éléments qui n'apparaissent pas dans la transcription.



Conclusion :

À travers cette brève communication nous avons pu comprendre que le *revivalisme* de la musique judéo-espagnole implique tradition et création car c'est à travers la singularité de l'interprète et/ou du compositeur professionnels, rarement Judéo-espagnol, que la tradition — mise en veille pendant plusieurs décennies — a pu revivre dans la vie des Judéo-espagnols de France. La frontière n'est donc pas si radicale car en réalité la tradition peut engendrer la création, et toute création a pour point de départ une tradition.

Cependant, malgré la pluralité des interprétations ou des compositions que l'on trouve aujourd'hui sur le marché international — depuis que les transcriptions et enregistrements sont pris comme référents pour la pratique de cette musique — des paramètres communs invariables les réunissent sous une même tradition. Les paramètres performanciels quant à eux sont du domaine de la création, singulière à chaque

interprète. Néanmoins cette frontière s'efface peu à peu car le domaine de la création jusqu'alors associé aux paramètres performanciels, pénètre depuis quelques années ce qui est associé à la tradition (mélodie et texte poétique). Ces interprétations sont donc perçues comme une modernisation des chants traditionnels, mais elles ne sont plus considérées comme appartenant à la tradition, et ainsi la question de l'authenticité n'est même plus posée puisqu'il s'agit « d'autre chose » selon les Judéo-espagnols. Ainsi, la musique judéo-espagnole n'est plus uniquement utilisée dans le but de faire revivre la tradition, ces mélodies sont aujourd'hui transformées en de vraies compositions où la création prend parfois le dessus sur la tradition. Ne serait-il pas un retour aux anciennes pratiques musicales que l'on trouvait dans l'Empire ottoman avant l'immigration vers la France, où la variation et l'emprunt pénétrait mélodie, texte poétique et paramètres performanciels ?

Bibliographie

- BENBASSA (Esther), RODRIGUE (Aron), *Histoire des Juifs sépharades*, Paris, Seuil, 2002.
- BENVENISTE (Annie), *Le Bosphore à la Roquette : la communauté judéo-espagnole à Paris*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 15
- DESROCHES (Monique), GUERTIN (Ghyslaine), « Musique, authenticité et valeur », in NATTIEZ (Jean-Jacques), *Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 3, Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 744.
- DURING (Jean), « L'autre oreille: le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 3, p. 59.
- SOURIAU (Étienne), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2006, p. 200.
- NATTIEZ (Jean-Jacques), « Authenticité et inauthenticité des interprétations musicales », in *Cahiers de la SQRM*, vol. 3, pp. 9-11.
- PICARD (François), « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », Jacques Viret éd., *Approches herméneutiques de la musique*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, pp. 221-233. Communication au colloque *Herméneutique et musique* des 19-20 mai 1999 à l'Université Marc-Bloch de Strasbourg.
- SMOJE (Dujka), « L'authenticité en tant que valeur esthétique en musique » in *Cahiers de la SQRM*, vol. 3, pp. 77-82.

Le son « baroque »

La vielle organisée



Vielle organisée de l'Ensemble Baroque de Limoges
Facteur : Wolfgang Weichselbaumer. Photo : Robert Deconchat

**Texte de Michel Uhlmann et Nicolas Sarre
Traductions Michel Uhlmann**



Ferdinand IV de Naples et sa famille, par Angelica Kauffman, Rome, 1783
Naples, Musée National Capodimonte

La vielle organisée

Depuis la parution en 1504, de l'*Arcadia* de Jacopo Sannazzaro (1456-1530), chaque siècle connaît une époque durant laquelle l'aristocratie s'éprend de ce mythique pays de bergers et de nymphes. Vers la moitié du XVIII^e siècle, la vielle organisée est l'un des instruments représentatifs de l'*Arcadie* à la cour française.

La vielle organisée est un instrument hybride : une vielle à roue, symbole de la simplicité arcadienne, dans laquelle se niche l'incarnation de la science la plus haute de l'époque, un petit orgue. La très courte période de vie de cet instrument « savant » se situe entre 1740 et 1790. Il est ensuite récupéré comme instrument « du peuple » par la Révolution française et termine sa vie comme instrument populaire au XIX^e siècle. À ce jour, il en existe encore quelque 17 exemplaires dans le monde.

La vielle organisée serait certainement tombée dans l'oubli si Joseph Haydn (1732-1809) n'avait écrit 13 œuvres, 5 concertos et 8 nocturnes, pour deux vielles organisées et orchestre, commandées pour le roi de Naples, Ferdinand IV (1751-1825), qui jouait de cet instrument.

C'est dans l'idée de jouer ces œuvres dans leur sonorité originelle, que Christophe Coin et Matthias Loibner ont voulu reconstituer cet instrument afin de faire entendre un son jusqu'alors inconnu à nos oreilles contemporaines. Les quelques rares essais de reconstitution qui avaient été faits n'étaient pas convaincants ; l'ambitus courant des vielles organisées est de deux octaves, sans le chromatisme *fa-fa#* aigu : les œuvres de Haydn ont un ambitus plus étendu d'une tierce vers le grave ainsi que le chromatisme. Néanmoins, il existe au Victoria and Albert Museum de Londres une vielle organisée atypique qui possède l'ambitus nécessaire. Elle a

servi de base au projet du Laboratoire de recherche appliquée de l'Ensemble Baroque de Limoges. Celui-ci comportait la recherche historique, la recherche et la transcription des œuvres pour vielle organisée d'autres compositeurs autour du roi de Naples par Michel Uhlmann et Nicolas Sarre, ainsi que la recherche organologique et la réalisation des instruments par Wolfgang Weichselbaumer. Il a abouti en 2005 à une série de concerts et d'enregistrements en première mondiale par Christophe Coin et l'Ensemble Baroque de Limoges.

La vielle organisée à Naples

Au XVIII^e siècle, tout monarque pratiquait la musique : le Prince Nicolas Esterházy jouait du baryton, Frédéric II de Prusse de la flûte et Marie-Thérèse, reine d'Autriche, chantait. La personnalité et l'éducation de Ferdinand IV, roi des Deux-Siciles, le prédisposaient plus aux activités extérieures qu'à la pratique d'un instrument. Cependant, la venue à la cour de Naples de l'attaché de légation autrichien Norbert Hadrava (1750 – après 1806), connaisseur d'art et joueur de vielle, liée au fait que la vielle organisée est un instrument de la cour française des Bourbon, cousine des Bourbon d'Espagne dont fait partie Ferdinand, peut fournir une explication sur le choix de la vielle organisée comme instrument royal. Il peut aussi être vu comme une image de la concurrence politique et culturelle que se livraient les Bourbon d'Espagne et la cour des Habsbourg à Naples.

La chronologie qui suit peut nous faire comprendre le rôle primordial qu'a joué Norbert Hadrava. Sa personnalité chatoyante et son incessante activité d'organisateur musical et d'archéologue, jointes au rôle politico-culturel qu'il a rempli auprès de Ferdinand, dont il était, entre autres, le professeur de vielle, permettent une approche sensible de l'histoire de la vielle organisée entre 1779 et 1790 à la cour de Naples¹.

Chronologie des événements

1751

En 1751 naît Ferdinand IV de Naples, roi de Sicile (1751-1825), fils de Charles III. C'est un Bourbon, de la branche espagnole cousine des **Bourbons** de France.

Charles III est appelé en 1759 à prendre la succession du trône d'Espagne. Il laisse le pays à Ferdinand IV et la régence au premier ministre Tanucci, qui reste sous ses directives pour la gestion du pays. On refuse à Ferdinand l'éducation normale des princes, le laissant se consacrer à la chasse et à la pêche. Il s'en plaindra souvent. La musique à la cour disparaît pendant la régence et les premières années suivant le mariage de Ferdinand².

1768

Le mariage de Ferdinand avec Marie-Caroline d'Autriche

En 1768, Ferdinand épouse Marie-Caroline d'Autriche (1752-1814). Pour l'Espagne, la raison de cette union était d'empêcher définitivement les prétentions de l'Autriche au trône de Naples. Ferdinand fut fiancé d'abord à Jeanne Gabrielle (1749-1762) puis à la mort de cette dernière à Marie-Josepha (1751-1767³). Le contrat



1. G. GIALDRONI, « La musica a Napoli alla fine del XVIII secolo nelle lettere di Norbert Hadrava », *Fonti Musicali Italiane*, 1/1996.

2. Général COLLETTA, *Histoire du Royaume de Naples, depuis Charles VII jusqu'à Ferdinand IV*, Paris, chez Ladvoat, 1835. Hanns-Bertold DIETZ, « Instrumental Music at the Court of Ferdinand IV of Naples and Sicily and the Works of Vincenzo Orgitano », *International Journal of Musicology*, 1/1992.

3. Lady Elizabeth CRAVEN, *Mémoires de la Margrave d'Anspach écrits par elle-même contenant les observations recueillies par cette princesse dans les diverses cours de l'Europe, ainsi que des anecdotes sur la plupart des princes et autres personnages célèbres de la fin du XVIII^e siècle, traduits de l'anglais par J.T. Parisot*, Paris, Arthus Bertrand, 1826, Tome II, chapitre 8, pp. 261 et suivantes.

de mariage stipule que Marie-Caroline ferait partie du conseil d'État dès la naissance de son premier fils, qui sera François, né en 1777.

1770

Norbert Hadrava, son activité diplomatique

Le baron van Swieten (1733-1803) arrive en 1770 à Berlin en tant qu'ambassadeur d'Autriche. Il est accompagné par son secrétaire de légation, Norbert Hadrava. Le jeune homme semble posséder une certaine richesse mais n'a pas de titre de noblesse. Norbert Hadrava est décrit comme une personnalité chatoyante jouant de la vielle, peut-être le modèle en forme de luth, et expert en art. Les deux hommes y resteront jusqu'en 1777.

1777

Hadrava à Naples, ses fonctions

À Naples, en cette même année 1777, suite à la naissance de l'infant François, le premier ministre Tanucci est renvoyé par la reine et remplacé par le marquis de Sambuca, docile et sans volonté. La reine s'associe le chevalier Acton, un aventurier anglais. Cette décision désole aussi bien la cour d'Autriche que celle d'Espagne. Acton reste le confident de Marie-Caroline pendant toute sa vie.

Hadrava arrive à Naples entre 1777 et 1779 en tant que secrétaire de légation. Il accompagne le comte Richécourt, également ambassadeur en Toscane.

Le début des activités musicales et culturelles de Hadrava

L'arrivée d'Hadrava à Naples coïncide avec le développement d'une musique de cour d'obédience autrichienne, en forte opposition aux pratiques napolitaines axées sur la voix et sur l'opéra.

Un des premiers musiciens allemands mentionnés par Hadrava dans ses lettres est le compositeur Joseph Schuster (1748-1812) qui se trouve à Naples entre 1774 et 1776 puis de 1778 à 1781. Pendant cette deuxième période, il est en contact avec Hadrava et le restera par courrier. Schuster écrit une cantate pour l'anniversaire du roi en 1776, une autre cantate pour l'anniversaire de la reine le 13 août 1780 et une cantate pour l'anniversaire du roi en 1781¹.

1779

Johann Franz Xaver Sterkel (1750-1817)

Fin 1779, arrive à Naples Johann Franz Xaver Sterkel, compositeur et pianiste, qui fut invité selon Hadrava à composer des œuvres pour la lire organisée du roi, ainsi qu'un opéra. Sterkel a demandé à voir le roi jouer de l'instrument. Nous n'avons pour l'instant aucune trace des œuvres pour lire organisée de Sterkel. Il est néanmoins possible qu'il soit l'auteur du concerto pour deux lyres, conservé à Naples et attribué faussement à Mozart². Il a également composé un opéra *Il Farnace* qui ne connut aucun succès à Naples (1782). Hadrava considérait Sterkel comme un bon compositeur mais comme un homme de très mauvais caractère.



1. Robert EITNER, *Allgemein Deutsche Bibliothek*, T. XXXIII, p. 104. Trad. Michel Uhlmann :

[...] De 1774 à 1776 et de 1778 à 1782, il [Schuster] fit un séjour en Italie, d'une part pour étudier, d'autre part pour faire représenter ses opéras sur les scènes italiennes où ils plurent beaucoup. Mais il y était probablement aussi pour engager des chanteurs. Les chanteurs italiens étaient en effet des oiseaux migrateurs qui ne restaient jamais longtemps au même endroit et se laissaient facilement inciter à rompre leur contrat sur de simples promesses. C'est en particulier le castrat qu'on affublait du vice de l'avarice. C'est ainsi que des orchestres d'importance moyenne, comme celui de Saxe, connaissaient constamment des difficultés à remplacer les postes devenus vacants. Le 17 février 1787, Schuster fut nommé *capellmeister*. Lors de son deuxième séjour à Naples, il semble que le roi de Naples lui ait conféré le titre de *titularcapellmeister*. Ceci prouve qu'il n'était que trop enclin à marcher sur les pas des Italiens en tant que compositeur.

2. Partition éditée par Michel Uhlmann aux éditions LABORIE, 2009.

1783

La détérioration des relations entre la France et Naples

En 1783, le tremblement de terre en Calabre cause des milliers de victimes. La France, fortement alliée à la cour de Naples, envoie une frégate chargée de blé en tant qu'aide humanitaire, mais l'autoproclamé « général Acton » réussit à la faire refuser. Il s'ensuit une crise entre la France et Naples. Le roi d'Espagne, de son côté, envoie un émissaire à son fils Ferdinand, lui enjoignant de faire renvoyer Acton et de s'opposer plus fermement aux machinations de son épouse. L'émissaire est emprisonné, Marie-Caroline se retire avec son mari dans les appartements royaux pendant trois jours et, à leur sortie, elle déclare que « tout est en ordre ». Acton reste à Naples.

La vielle organisée

Dans la lettre du 30 août 1783, Hadrava mentionne qu'il donne des cours de vielle à sa majesté le roi¹. Il n'est pas possible de savoir si le roi jouait de la vielle avant cette date ou s'il a débuté avec Hadrava.



Ferdinand IV, Roi de Naples et des Deux-Siciles
Par Auguste Couder (1789-1873)
Château de Versailles et du Trianon.

1785

Ignace Pleyel (1757-1831)

Le compositeur Ignace Pleyel, élève favori de Joseph Haydn, se trouve en 1785 à Naples, à l'occasion d'un voyage en Italie, avant de prendre son poste à Strasbourg pour seconder puis remplacer Franz Xaver Richter. Il compose à Naples six quatuors pour le roi, ainsi que six nocturnes avec huit voix d'accompagnements dont trois auraient été achevés et joués devant le roi. Son *Iphigenia* est un fiasco, sort réservé à tous les opéras allemands représentés à Naples à cette époque. Un nocturne complet ainsi qu'un concerto pour deux vielles, cors et cordes non orchestré nous sont parvenus. Cette même année Hadrava commande d'autres œuvres à Sterkel qui ne se trouve plus à Naples, en lui recommandant certaines tonalités et lui disant de ne pas trop compliquer les *pasaggi*².

1786

Joseph Haydn (1732-1809)**Vincenzo Orgitano (ca. 1735 – ca.1807)**

En 1786, Haydn compose deux séries de concertos pour l'instrument royal. C'est l'année la plus prolifique dans le travail du maître. L'ambitus des instruments préconisés par Haydn ne correspond ni à l'ambitus des vielles organisées connues (Dom Bedos de Celles et les 17 instruments parvenus) ni à l'ambitus demandé par les œuvres des compositeurs ayant vu l'instrument du roi de Naples. On ne sait pas qui a passé commande à Haydn mais vu la prolixité de Hadrava concernant ses relations mondaines et musicales, il est peu probable qu'il y ait eu un contact direct entre Haydn et Hadrava sans que ce dernier le mentionne. Signalons toutefois que Pleyel, qui se trouvait juste avant à Naples, venait directement de chez Haydn. Le contact épistolaire entre Pleyel et Haydn sera constant jusqu'à la mort de Haydn. Également en 1786, Vincenzo Orgitano, le professeur de piano et de clavecin de l'infante Marie-Thérèse, future impératrice d'Autriche (1772-1807) compose trois symphonies dans le style de Haydn comprenant deux vielles. Ce sont les seules œuvres où la vielle organisée n'est pas soliste.

1787

Thugut remplace le comte Richecourt à l'ambassade

À la suite d'un faux pas, Richecourt est rappelé par l'impératrice à Vienne en 1787, Thugut (1736-1818), le futur artisan de la Triple Entente vient à Naples en plénipotentiaire. Marie-Thérèse, mère de Marie-Caroline, est elle-même choquée de l'intransigeance de sa fille. Elle lui écrit entre autres : « Ne parle pas toujours de

1. G. GIALDRONI, *op. cit.*, Première lettre.

2. G. GIALDRONI, *op. cit.*, Sixième lettre.

notre pays et ne dresse pas de comparaison entre nos coutumes et les leurs. En ton cœur et dans la droiture de ta pensée, sois allemande ; pour tout ce qui ne revêt aucune importance, en tout ce qui n'est pas faux, tu dois apparaître comme étant une Napolitaine¹. »

Haydn est invité par Ferdinand à passer l'hiver à Naples, une invitation qu'il mentionne mais sans y donner suite.

Adalbert Gyrowetz (1763-1850)



Adalbert Gyrowetz

Adalbert Gyrowetz, jeune compositeur viennois se rend à Naples pour des études de contrepoint chez Sala et en repart en 1789. Pour lui assurer des subsides supplémentaires Hadrava invite Gyrowetz à composer des œuvres pour le roi. Dans son autobiographie Gyrowetz dit lui avoir composé six sérénades. La *Allgemeine Deutsche Biographie* de 1875 parle de douze pièces concertantes ; aucune de ces œuvres n'est mentionnée dans le catalogue de Gyrowetz, ni dans aucun autre. Gyrowetz est, avec Sterkel, l'un des compositeurs possibles du concerto de Naples attribué faussement à Mozart. En 1787, dans une soirée à la cour organisée par Hadrava sur la demande de Thugut, sont présents entre autres Goethe, venu pour ses observations scientifiques sur le Vésuve, ainsi que Gyrowetz invité par Thugut. Toutes les cours d'Europe sont inquiètes suite à la Révolution Française.

1790

Les nocturnes de Haydn

Le départ précipité de Haydn pour Londres

Haydn achève, en 1790, ses huit nocturnes avec vielles organisées. L'écriture pour les instruments est fortement modifiée par rapport à celle des concertos mais ne correspond toujours pas, dans l'ambitus, à celui des vielles organisées. Ferdinand IV se trouve à Vienne pour trois mariages, dont celui de ses deux filles, Marie-Thérèse avec le futur François I^{er} d'Autriche et Marie-Amélie (1733-1802) avec Ferdinand III de Toscane. Nous sommes au mois de décembre, Haydn se trouve également à Vienne où il est revenu après le décès du prince Nicolas et la dissolution de l'orchestre d'Esterházy. Il semble que Ferdinand ait réinvité Haydn à passer l'hiver à Naples. Les deux se rencontrent et le roi demande à Haydn si les compositions sont achevées car il faudrait les faire jouer. Peut-être faisaient-elles partie des musiques nuptiales ? Haydn fait savoir au roi qu'il ne viendra pas à Naples, ce en quoi le roi est fort contrarié. Juste auparavant, Haydn avait rencontré chez lui l'organisateur de concerts londoniens Salomon qui l'invite, selon Griesinger, à venir immédiatement avec lui à Londres. Vue sous cet angle, la décision de Haydn de partir pour Londres plutôt que pour Naples semble comporter une dimension politique aussi bien que musicale : la rencontre entre Salomon et Haydn, telle que la rapporte Griesinger, suggère une mise en scène afin de protéger Haydn contre les remous de la Révolution Française.



Joseph Haydn

1791

Pleyel à Londres

Dans le tout début de 1791, Pleyel se trouve également à Londres, invité par la société de concerts concurrente de Salomon. On fait loger Pleyel dans la maison se situant en face de celle de Salomon, où est logé Haydn. Le premier soir de son arrivée à Londres, Pleyel dîne avec Haydn ; on ne sait pas de quoi ils ont parlé, mais les troubles politiques auxquels a assisté Pleyel à Strasbourg auront certainement été évoqués : à son retour à Strasbourg, Pleyel est inculpé sept fois en un an de haute trahison et devra retourner sa veste musicale afin de n'être pas guillotiné.

1. Mémoire du Général Acton, p. 132.

1800

La dernière trace musicale de la vielle organisée et d'HadravaVoici ce que relate la *Gazzetta Universale* de l'année 1800¹ :

Le 21 mars 1800 – Hier soir, au *Teatro Reale del Fondo* eut lieu une splendide académie de musique de M. Norbert Hadrava, citoyen allemand, célèbre musicien, qui y joua très bien du piano-forte, de la vielle organisée et du carillon. Il y fut interprété diverses pièces instrumentales et vocales toutes étonnantes. Entre autres, la symphonie des quatre états du monde, merveilleuse composition du fameux maître de chapelle M. Carl Detters [sic] de Dittersdorf. Le public fut très satisfait d'un divertissement aussi plaisant dont on espère qu'il sera rejoué.

Le 14 avril 1800 – Dans la soirée du 14, M. Hadrava donna une autre agréable académie de musique instrumentale et vocale au *Teatro Reale del Fondo* où il joua lui-même très bien du piano-forte, de la lyre organisée et du carillon : et dans la dernière cadence du concerto de piano-forte il su magistralement introduire la *canzonetta* anglaise *God save the King*. Ceci surprit tous les Anglais qui se mirent à la chanter unanimement, si grand est le transport de cet valeureuse et sage nation pour son monarque.

1. 21 marzo 1800 – Ieri sera nel R. Teatro del Fondo fu data una splendida Accademia di Musica das Sig. Norberto Hadrava, tedesco, celebre filarmonico, che vi suonò egregiamente il Piano-forte, la Lira organizzata ed il Carillon. Vi si eseguirono diversi pezzi di musica stromentale e vocale, tutti sorprendenti, fra i quali la Sinfonia delle quattro età del Mondo, meravigliosa composizione del famoso M°. di Capella Sig. Carlo Detters de Dittersdorf. Il Pubblico resto molto soddisfatto di sì piacevole trattenimento che si spera verra replicato.

14 aprile 1800 – Nella sera de' 14 il Sig. Hadrava dette altra piacevole Accademia di Musica stromentale e vocale nel R. Teatro del Fondo, suonando egli egregiamente il piano-forte, la lira organizzara e il carillon : e nell'ultima cadenza del concert di piano-forte vi seppe maestrevolmente introdurre la Canzonetta Inglese *God save the King*, che sorprese tutti gl'Inglesi, i quali furono in procinto di cantarla unanimi, tal'è il trasporto di questa valorosa e saggia Nazione pel Monarca.

Clavecins anciens et fac-similés L'exemple des instruments de Tibaut de Toulouse

Marie DEMEILLIEZ
(Université Paris IV)
Émile JOBIN
(Facteur de clavecins)

Nous remercions chaleureusement Florence Gétreau et Alain Anselm pour leurs remarques judicieuses tout au long de ce travail.

Alors que se mettait en place au musée de la Musique de Paris une politique de conservation qui préférait l'étude et la prévention des instruments anciens à leur restauration¹, Émile Jobin s'est vu confier en 1993 la construction d'un fac-similé du clavecin de Vincent Tibaut de Toulouse (1691, E. 977. 11. 1). Peu touché depuis le XVIII^e siècle, cet instrument n'avait pas été restauré et avait fait l'objet de plusieurs investigations approfondies², grâce aux nouvelles techniques développées par le

laboratoire de recherches et de restauration du musée³.

Peu de temps après la réalisation du fac-similé, le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) a commandé au même facteur une copie de cet instrument, en lui offrant cette fois la liberté de s'éloigner d'une stricte reproduction de l'original. Depuis, Émile Jobin a construit deux autres clavecins inspirés de Tibaut, essayant à chaque fois quelques nouveaux aménagements, pour tenter de retourner à l'état premier du clavecin du musée, qui avait subi plusieurs modifications au début du XVIII^e siècle, intégrées de fait dans le fac-similé, ou encore pour imaginer les améliorations qu'aurait pu envisager Tibaut.

Faute d'archives, la vie et la carrière de Vincent Tibaut (ca. 1647-1691) restent assez peu documentées. Grâce aux recherches de Florence Gétreau⁴, on sait que ce facteur, originaire de la

1. Cf. notamment GÉTREAU (Florence), « Considerations on keyboard conservation and policy for facsimiles and replicas in France », *Restoration and Conservation of Early Musical Instruments : The spinetta ovale by Bartolomeo Cristofori*, dir. Gabriele Rossi Rognoni, *Kermes : la rivista del restauro*, n° 66 (2007), pp. 31-52 ; ou, plus spécifiquement consacré au Musée de la Musique de Paris, DUGOT (Joël), « Équilibres délicats : conserver, restaurer, écouter et transmettre les instruments du passé », *Un Musée au rayons X. Dix ans de recherche au service de la musique*, Paris, musée de la Musique, Cité de la musique, 2001, pp. 53-62.

2. Cf. ROBIN (Michel) et ABONDANCE (Pierre), *Dessin technique du clavecin de Vincent Tibaut*, Paris, Société des amis du Musée instrumental, 1977-1987.

3. ESPIÉ (Laurent), « Nouvelles méthodes et nouveaux enjeux : un laboratoire au service de la musique », *Un Musée au rayons X*, *op. cit.*, pp. 81-88.

4. Cf. GÉTREAU (Florence), « Vincent Tibaut de Toulouse, ébéniste et facteur de clavecin. 1. Données biographiques », *Musique-Images-Instruments*, vol. 2 (1996), pp. 196-202.

région de Nantes, s'est établi à Toulouse en 1673 comme maître menuisier, vraisemblablement au terme d'un tour de compagnonnage, à l'âge de vingt-six ans. Évoluant tout au long de sa vie dans un milieu composé presque exclusivement d'artisans ébénistes et de menuisiers, il manifeste lui-même dans les trois clavecins qui nous restent de lui un grand art de sculpteur et d'ébéniste — notamment dans celui de 1679 dont le décor en marqueterie est particulièrement élaboré¹. Puisque Vincent Tibaut n'est jamais spécifiquement mentionné comme facteur de clavecins — dans la plupart des villes de France en dehors de Paris, ces derniers étaient souvent assimilés à d'autres métiers du bois — on peut émettre l'hypothèse que son père, Jean, connu comme maître charpentier à Nantes, était peut-être lui aussi facteur.

Trois instruments signés de Vincent Tibaut sont à ce jour connus : le plus ancien, de 1679, est actuellement conservé dans les collections du Musée des instruments de musique (MIM) de Bruxelles (inventaire n° 533). Le second, daté de 1681², appartient depuis plusieurs années à M. Yannick Guillou ; remis en état de jeu et apprécié des clavecinistes, il a été plusieurs fois sollicité pour des enregistrements discographiques³. Le musée de la Musique de Paris possède quant à lui l'un des derniers instruments de Tibaut, construit peu avant sa mort en 1691. Alors que les deux premiers clavecins ont fait l'objet de transformations profondes pour être maintenus en bon état de fonctionnement, celui-ci, malgré son aspect plutôt délabré, a conservé la quasi-totalité de ses éléments originaux⁴. L'analyse de cet instrument, préalable nécessaire à la construction du fac-similé, permet alors de suppléer en partie au défaut d'archives et de comprendre un peu mieux les pratiques de ce facteur provincial et les influences dont il est tributaire. On y découvre, outre une synthèse originale de plusieurs traditions de facture, un travail très personnel dans la construction comme sur le plan acoustique. La

réalisation du fac-similé puis des autres copies des instruments de Tibaut fut aussi une occasion de dialogues avec les clavecinistes ou les musicologues, dont les réactions éclairent certains partis pris de facture, et dont la connaissance des partitions confrontée aux choix de construction de Tibaut, permet une réflexion sur les pratiques de jeu anciennes.

Éléments d'analyse du clavecin Tibaut de 1691 :

Le clavecin du musée de la Musique, une « belle ruine⁵ » mais pour l'essentiel très proche de son état au XVIII^e siècle (fig. 1⁶), comporte deux jeux de 8 pieds et un jeu de 4 pieds répartis sur deux claviers, avec le 4 pieds au clavier inférieur, une disposition devenue habituelle à cette époque. Dans la réalisation du fac-similé commandé par le musée de la Musique, il a été décidé de restituer l'instrument dans un état proche de sa dernière utilisation, datant probablement du XVIII^e siècle. Il a fallu parfois composer avec certaines maladrotes constatées sur l'original, attribuables à des transformations subies à cette époque, en particulier sur la mécanique, sans doute pour mettre l'instrument au goût du jour.

La photo suivante montre comment le changement du système d'accouplement a rendu nécessaire au XVIII^e siècle l'adjonction de coins sur le bloc du châssis du clavier inférieur (fig. 2).

L'analyse des instruments de Vincent Tibaut révèle qu'il s'approprie et mêle des styles de construction très différents. De fait, la facture de clavecin française du XVII^e siècle, loin d'être monolithique, croise l'influence de multiples traditions⁷. Le gros oeuvre de la caisse des clavecins de Tibaut est ainsi largement inspiré de l'école italienne : la caisse est construite sur le fond, selon des principes quasi architecturaux (fig. 3).

L'analyse du bloc harmonique du clavecin de Tibaut 1691 (la table et son barrage, les chevalets et les sillets ainsi que les cordes) signale quant à elle une autre source, celle d'une école de facture parisienne. La rosace des clavecins de Vincent Tibaut est d'ailleurs si semblable à celle d'un

1. Pour des reproductions du clavecin de 1679, cf. GÉTREAU (Florence), *op. cit.*, p. 196, ou, en couleur, MERCIER-YTHIER (Claude), *Les clavecins*, Paris, Éditions Vecteurs, 1990, p. 75.

2. Pour une reproduction, cf. MERCIER-YTHIER (Claude), *op. cit.*, p. 74.

3. Cf. notamment *Pièces pour clavessin : pavane, suites, passacailles de Louis Couperin*, Laurent Stewart, Arion, Pierre Verany, 1996.

4. Pour une analyse des caractéristiques particulières à chacun des trois instruments de Tibaut, cf. ANSELM (Alain), « Vincent Tibaut de Toulouse, ébéniste et facteur de clavecin. 2. Bref regard sur les trois clavecins de Vincent Tibaut », *Musique-Images-Instruments*, vol. 2 (1996), pp. 203-209.

5. ANSELM, « Vincent Tibaut de Toulouse... », *op. cit.*, p. 203.

6. Voir les figures en fin d'article.

7. Sur ce point, cf. ANSELM (Alain et Marie-Christine), « Petit prélude à l'étude des clavecins français du XVII^e siècle », *Musique-Images-Instruments*, vol. 2 (1996), pp. 227-230.

clavecin de Jean Denis de 1648 qu'elle pourrait être la marque d'une filiation¹.

On trouve enfin des traces de la grande influence des facteurs flamands sur l'école française et notamment parisienne. Sur le plan de la construction, les emprunts de Tibaut aux innovations des Flamands sont nombreux : comme sur les instruments des Ruckers, la caisse est construite autour du sommier, à la manière d'un meuble, avec un fond rapporté en deux parties. Par ailleurs, la progression des longueurs de cordes n'est plus géométrique, comme elle l'était sur les clavecins italiens, mais elle est calculée pour tolérer les cordes en fer dans l'aigu et réserver celles en laiton pour le grave. La comparaison entre les longueurs des cordes du clavecin de Vincent Tibaut de 1691, avec celles d'instruments au diapason similaire de Jean Denis et d'Andreas Ruckers est très parlante (voir Tableaux annexes, I).

On constate que le médium est nettement moins long sur le clavecin de Denis que sur celui de Ruckers, une signature de l'école parisienne. Quant à Tibaut, il est encore en deçà de Jean Denis pour la partie médium. Par ailleurs, la progression entre les cordes du 8 pieds et celles du 4 pieds est géométrique sur le clavecin Ruckers et elle s'en approche sur celui de Denis. À l'inverse, sur l'instrument de Tibaut, les cordes du 4 pieds s'écartent de la progression géométrique et sont nettement plus courtes. Tibaut adopte là une stratégie que l'on retrouve alors dans les épinettes en 4 pieds : plus l'instrument est petit, plus les longueurs de cordes sont courtes pour le même diapason. Le son obtenu pour le 4 pieds est alors plus rond, privilégiant les fondamentales ; il s'apparente à celui du 8 pieds du clavier supérieur, toujours plus court que celui du grand 8 pieds du clavier inférieur.

Si l'étude organologique relie la pratique de Vincent Tibaut à plusieurs traditions, le facteur s'essaie aussi à quelques expérimentations personnelles pour des choix parfois inédits. Qu'il s'agisse de la conception de ses caisses, des aspects acoustiques ou des questions de ravatement, Tibaut est particulièrement inventif. En variant le nombre et la position des barrages des structures de caisses, il fait des recherches sur le plan statique. L'instrument de 1679 (Bruxelles) comprend par exemple un nombre d'équerres bien plus grand que sur les instruments suivants, mais pas de barrage supérieur comme sur celui de 1691 (musée de la Musique). Sur ce dernier instrument,

le sommier est lié au fond par un système de queue d'aronde. Tibaut emprunte alors à l'école flamande l'idée d'un changement de fil du bois entre partie arrière et partie avant (fig. 4). Ceci a des conséquences importantes sur la réaction mécanique de la caisse, et par suite sur le son produit.

Sur le plan acoustique, Tibaut élabore un barrage de table en arête de poisson (fig. 5).

Le boudin est la pièce maîtresse de ce « chaînage ». Il sert d'accroche aux cordes du 4 pieds et, en quelque sorte, de clef de voûte. Laissez libre à ses extrémités, il est lié à deux traverses du barrage supérieur de la caisse, grâce à des entretoises qui servent également à régler la voûte de la table (fig. 6).

Cette invention remarquable de Tibaut a deux conséquences majeures : d'une part elle accroît la résistance mécanique et la stabilité de la table ; d'autre part elle provoque une réaction de la caisse particulièrement dynamique, car celle-ci est directement sollicitée.

Tibaut tente aussi de corriger certains défauts du ravatement², qui induit à cette époque des cordes graves bien plus courtes que la progression normale, pour ne pas élargir démesurément la caisse tout en gardant une proportion cohérente. Dans l'instrument de 1691, Tibaut creuse des résonateurs dans les basses du sommier, sous les placages, obtenant deux chevalets vibrants, ce qui permet de mieux faire sonner les notes graves en favorisant les premières harmoniques (fig. 7).

Dans la même optique, il rallonge un peu la caisse de ce clavecin par rapport à ses instruments précédents, ce qui a pour conséquence d'augmenter les longueurs vibrantes des basses. Sans avoir besoin de modifier le plan de ses clavecins, Tibaut a pu ainsi compenser la faible longueur des dernières cordes graves.

Le clavecin Tibaut et les pratiques musicales de la fin XVII^e siècle :

Octave courte et doubles feintes :

Les préoccupations de Tibaut au sujet du registre grave du clavecin se traduisent aussi dans l'incorporation à l'octave courte habituelle GG/BB de deux doubles feintes, sur les touches Eb et C#, permettant l'accord de sept notes différentes sous le E (fig. 8). Si l'existence de doubles feintes sur les clavecins est avérée à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e, elle demeure relativement peu

1. Les deux rosaces sont reproduites dans l'ouvrage de Claude Mercier-Ythier, *op. cit.*, p. 73.

2. Le ravatement désigne toutes les notes sous le C.

courante. Sur les quelque quatre-vingts instruments conservés de cette époque¹, moins de quinze comportent ou ont comporté une feinte brisée sur la touche Eb, et très rares sont ceux qui ont eu deux feintes brisées comme les instruments de Tibaut². Pourtant, signe peut-être d'un certain engouement, c'est un clavier à deux feintes brisées qui est présenté au lecteur d'une des premières méthodes de clavecin françaises, celle de Saint-Lambert au tout début du XVIII^e siècle³ (fig. 9). Dans les années suivantes, les claviers des clavecins continueront de s'étendre, vers le grave comme vers l'aigu, mais les facteurs, pour favoriser une progression chromatique dans le grave, privilégieront désormais un élargissement de la caisse au détriment de l'octave courte.

Il est intéressant de mettre en regard l'intérêt particulièrement marqué de Tibaut pour le registre grave avec le répertoire pour clavecin de cette époque. Les choix de construction des facteurs répondaient certainement aux besoins des instrumentistes de leur temps et à l'évolution des pratiques des clavecinistes français. Pourtant, si l'on observe les pièces publiées en France entre 1670 — première édition en France d'un livre de pièces pour clavecin, de Jacques Champion de Chambonnières⁴ — et 1717 (second livre de clavecin de François Couperin⁵), ainsi que l'œuvre restée manuscrite de Louis Couperin, l'un des clavecinistes les plus importants du XVII^e siècle⁶, on constate d'emblée l'usage très restreint des

notes les plus graves du clavecin. Jusqu'à la fin des années 1680, soit dans l'œuvre de Louis Couperin, mort en 1661, dans les deux livres de Chambonnières, ceux de Nicolas Lebègue⁷, celui de Perrine⁸ et le premier recueil publié par Élisabeth Jacquet de La Guerre⁹, les notes de l'octave courte ne sont requises que très ponctuellement, et dans un petit nombre de pièces. C'est encore le cas dans quelques livres de clavecin publiés au début du XVIII^e siècle, comme ceux de Louis Marchand¹⁰ et de Jean-François Dandrieu¹¹. L'usage du ravalement, surtout inscrit aux cadences ou aux pédales, consiste essentiellement à faire résonner l'octave inférieure des G, A et B (fig. 10). Une exécution de cette musique sans les notes les plus graves, sur un clavier C-c³, si elle ne fait pas aussi bien sonner le clavecin d'un Chambonnières ou d'un Lebègue, ne demande pas d'aménagements importants. Les notes de l'octave courte ont surtout un rôle dynamique et timbrique, à la manière d'une pédale d'orgue.

C'est dans la musique de Jean Henry d'Anglebert¹² que les notes de l'octave courte sont les plus sollicitées : dans presque toutes les pièces, le claveciniste a besoin du GG et du AA¹³. Ces

1. Pour une liste des clavecins français du XVII^e siècle connus, cf. ANSELM (Alain et Marie-Christine), « Petit prélude... » *op. cit.*, p. 228 ; BOALCH (Donald H.), *Makers of the Harpsichord and Clavichord (1440-1840)*, 3^e éd. par Charles Mould, Oxford, Clarendon Press, 1995 ; ANDERSON (R. Dean), « Extant Harpsichords Built or Rebuilt in France during the Seventeenth and Eighteenth Centuries: An Overview and Annotated List », *Early Keyboard Journal (Journal of the Southeastern Historical Keyboard Society)*, 19 (2001), pp. 69-171 ; 20 (2002), pp. 107-195. Une version abrégée de cet article est disponible sur le site <http://harpsichordphoto.org/french/>.

2. Cf. notamment le clavecin anonyme de la vallée du Rhône, numéroté 27 par Alain Anselm (« Petit prélude... », *op. cit.*, p. 228).

3. SAINT-LAMBERT (Monsieur de), *Les Principes du clavecin*, Paris, Ballard, 1702, chapitre II, p. 6.

4. CHAMBONNIÈRES (Jacques Champion de), *Pièces de clavessin. Livre premier — Pièces de clavessin. Livre second*, Paris, Jollain, 1670.

5. COUPERIN (François), *Second Livre de pièces de clavecin*, Paris, 1716-1717.

6. Nous prenons pour référence l'édition Brunold / Moroney : *Pièces de clavecin de Louis Couperin*, Paul Brunold (éd.), Davitt Moroney (rééd.), Monaco, Éditions de L'Oiseau-Lyre, 2004.

7. LEBÈGUE (Louis Antoine), *Pièces de clavessin*, Paris, l'auteur, Baillon, 1677 ; *Second livre de Clavecin*, Paris, Lesclap, 1687.

8. PERRINE, *Pièces de Luth en Musique avec des Règles pour les toucher parfaitement sur le Luth et sur le Clavessin*, Paris, l'auteur, 1680.

9. JACQUET DE LA GUERRE (Élisabeth Claude), *Les Pièces de clavessin. Premier Livre*, Paris, l'auteur, de Baussen, 1687.

10. MARCHAND (Louis), *Pièces de clavecin. Livre premier*, Paris, Ballard, 1702. *Livre second*, Paris, Ballard, 1703.

11. DANDRIEU (Jean-François), *Trois Livres de pièces de clavecin*, Paris, Foucault, ca. 1704.

12. D'ANGLEBERT (Jean Henry dit), *Pièces de clavecin... Livre premier*, Paris, l'auteur, 1689.

13. On trouve des GG dans les prélude, allemande, 2^e et 3^e courantes, sarabande, gigue, gaillarde, chaconne en rondeau, gavotte et menuet en sol majeur, dans toutes les pièces de la suite en sol mineur, dans la *Sarabande grave* en ré mineur, dans l'allemande en ré majeur, les transcriptions des ouvertures de *Cadmus*, de la *Mascarade*, de *Proserpine*, de la courante et de son double qui les suivent, de la sarabande *Dieu des Enfers*, de la gigue qui la suit, de la chaconne de *Phaëton*, de la passacaille d'*Armide*, des menuets *Dans nos bois*, la *Jeune Iris*, de la *Ritournelle des fées* de Rolland, des *Sourdines d'Armide* de l'*Air d'Apollon* du *Triomphe de l'Amour* ainsi que les transcriptions des vaudevilles qui parsèment le recueil. Quant au AA, il est utilisé dans les prélude, allemande, 2^e courante, gigue, 2^e gigue, chaconne en rondeau en sol majeur, les courante et

notes devenues nécessaires contribuent à la plénitude caractéristique de la musique de d'Anglebert, riche en larges accords et en ornements particulièrement abondants. De fait, le compositeur, tout en continuant d'utiliser l'octave courte pour faire résonner certaines notes structurelles de la musique, leur donne parfois une certaine indépendance et un rôle plus mélodique : ainsi, dans la *Chaconne en Rondeau* en *sol* majeur où la ligne de basse est parfois confiée aux graves du clavecin (fig. 11).

C'est aussi dans le livre de d'Anglebert que l'utilité d'une double feinte apparaît pour la première fois dans le répertoire imprimé. En effet, seul le besoin de notes graves supplémentaires aux GG, AA, BB, C et D sous la note E justifie l'usage de doubles feintes : des BBb, Eb, C#, D# ou Db. Les *ré #* et *ré b* restent assez rares dans le répertoire de clavecin de cette époque : aussi, à l'exception d'un cas dans le livre de Dieupart de 1701¹, ce seront les BBb, Eb et C# qui seront utilisés. De tous les livres de clavecin édités au XVII^e siècle, seul celui de d'Anglebert demande un BBb, une fois, dans la gigue de la deuxième suite, en *sol* mineur. La sarabande qui précède fait entendre un BB, une seule fois là encore, mais suffisant pour qu'une double feinte facilite l'exécution de cette suite. Dans les pièces attribuées à Louis Couperin, composées au milieu du XVII^e siècle mais copiées souvent plus tard², on trouve des BB et des BBb ; comme chez d'Anglebert, il ne s'agit jamais des mêmes œuvres, ce qui laisse au claveciniste la possibilité de réaccorder la touche du Eb en BB ou en BBb entre les pièces ou les suites. Puisqu'il est aisé de

supprimer le BBb de la gigue de d'Anglebert, simple résonance à l'octave inférieure d'un Bb, sans dénaturer la pièce (fig. 12), puisque Louis Couperin ne fait pas entendre les BB et BBb dans les mêmes pièces, la nécessité de doubles feintes dans le répertoire de clavecin du XVII^e siècle paraît assez mince, si l'on s'en tient aux partitions qui nous sont parvenues. Les compositeurs du XVII^e siècle semblent même adapter consciemment leur musique aux claviers sans doubles feintes, sans doute les plus courants à cette époque, évitant les C# et les Eb, alors même qu'ils appartiennent à la tonalité de la pièce : ainsi de la gigue 33 (numérotation de Brunold / Moroney) de Louis Couperin en *ut* mineur, qui demande des E, mais jamais de Eb, ou encore, du même compositeur, l'allemande 58 en *ré* majeur, qui sollicite le C, mais pas le C#. Il faut attendre le début du XVIII^e siècle, avec le livre de Dieupart publié en 1701 (hors de France), puis celui de Louis-Nicolas Clérambault³ édité à Paris en 1704 pour qu'apparaissent des Eb, de plus en plus fréquents au fil des années, et plus ponctuellement quelques C# (cf. Tableaux annexes, II). Notons que le plus souvent la partition n'exige pas toutes les notes du ravalement, le Eb et le C# dans la même pièce : la présence d'un Eb va de pair avec l'absence de BB ou BBb dans les suites de Dandrieu et de Clérambault, avec celle du GG chez Dieupart, ce qui laisse la possibilité de se satisfaire d'un clavecin sans doubles feintes et d'adapter l'octave courte, sur le principe de la *scordatura*, aux notes demandées⁴ — même si une corde prévue pour une certaine hauteur sonne toujours moins bien lorsqu'elle est accordée sur une autre note.

La majeure partie de la musique pour clavecin imprimée en France dans les deux premières décennies du XVIII^e siècle peut donc être jouée sur un clavier GG/BB — c³ avec une seule double feinte. Dans le répertoire pris en considération dans cet article, les seuls livres de Dieupart, de Jacquet de la Guerre (livre II, 1707⁵) et de François Couperin exploitent — très ponctuelle-

gigue en *sol* mineur, toutes les pièces des suites en *ré* mineur et en *ré* majeur sauf les gavottes, ainsi que le *Tombeau de Mr de Chambonnières*, les transcriptions de l'ouverture de *Cadmus*, de celle de *Proserpine*, de la chaconne de *Galatée*.

1. DIEUPART (François), *Six Suites de Clavessin...*, Amsterdam, E. Roger, [1701].

2. Le manuscrit Bauyn, une des sources françaises les plus importantes de musique de clavecin du XVII^e siècle, qui contient la presque totalité de l'œuvre de Louis Couperin, dont un certain nombre d'*unica*, fut vraisemblablement copié après la mort du compositeur, en 1661. Cf. *Manuscrit Bauyn (ca 1690) : fac-similé du manuscrit de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, Rés Vm⁷ 674-675, intr. de D. Moroney, Genève, Minkoff, 1998 (Manuscrits, IX). Pour des conclusions plus récentes quant à la datation et l'histoire du manuscrit, cf. VAISSE (Damien), « Du nouveau sur le manuscrit Bauyn : une famille parisienne et le clavecin aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, t. 71-72, 2001-2002 [paru en 2004], pp. 39-52.

3. CLÉRAMBAULT (Louis), *Premier livre de pièces de clavecin*, Paris, L'Auteur, Foucault, 1704.

4. Cette notion de *scordatura* se trouve d'ailleurs dès l'origine du développement de l'octave courte dans l'histoire des claviers de clavecin et d'orgue. Cf. MEËÛS (Nicolas), « L'origine de l'octave courte », version traduite en français, revue et complétée (2008) d'un article paru en néerlandais dans *Orgelkunst* VI/1 (mars 1983), disponible sur <http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/textes.html>.

5. JACQUET DE LA GUERRE (Élisabeth), *Pièces de Clavecin qui se peuvent jouer sur le Viollon...*, Paris, l'auteur, Foucault, Ribou, Ch. Ballard, 1707.

ment — les possibilités offertes par deux doubles feintes.

Cet usage très parcimonieux des notes du ravalement et plus particulièrement des notes altérées dans le répertoire de clavecin, alors même que des facteurs comme Tibaut s'efforcent de favoriser la sonorité du registre grave de l'instrument, suggère que le recours aux notes les plus graves du clavier dépassait la seule pratique musicale écrite. Les partitions éditées l'étaient pour être jouées sur le plus grand nombre d'instruments ; il était donc attendu qu'elles conviennent au clavier alors le plus répandu GG/BB — c^3 . Mais les clavecinistes qui disposaient d'un instrument comme le Tibaut utilisaient sans doute davantage les GG, AA, BB, BBb, Eb ou C#, pour redoubler certaines notes à l'octave grave, aux cadences notamment, ou en d'autres endroits expressifs de la partition — le goût d'un musicien s'adaptant aux possibilités et aux spécificités de l'instrument. Dans les basses continues, un clavecin aux graves somptueux offrait aux accompagnateurs le moyen de renforcer les lignes de basses par des octaves graves, comme le suggèrent les réalisations proposées par d'Anglebert dans les courts *Principes d'accompagnement* publiés avec son livre de clavecin.

L'intérêt précoce de Tibaut pour les graves du clavecin invite donc le musicien moderne à profiter des basses des instruments dans le répertoire français du XVII^e siècle plus largement que la musique notée ne semble l'indiquer.

Systèmes d'accouplement, toucher et registration :

Sur le Tibaut de 1691, l'étude des châssis de clavier et des sautereaux du clavier supérieur révèle des traces qui laissent penser que la mécanique originale ne comportait pas d'accouplement à tiroirs (fig. 13), mais un *dog-leg* (fig. 14). Dans ce système d'accouplement, les sautereaux du clavier supérieur reposent directement sur le clavier inférieur : ceci permet de faire l'économie du poids du clavier supérieur, lorsque l'on joue les deux 8 pieds au clavier inférieur. D'autre part, en poussant le clavier inférieur pour commander les sautereaux du clavier supérieur, la proportion de bascule de ce clavier devient plus favorable et allège le toucher.

De fait, la figure 15 révèle des traces de scie sous les sautereaux du clavier supérieur du clavecin de 1691 qui attestent d'un *dog-leg*, supprimé par la suite.

Par ailleurs, on remarque un trait de trusquin sur le guide du clavier supérieur, qui définit la position du *dog-leg* (fig. 16).

Enfin, on note sur la partie arrière du châssis du clavier inférieur deux traits de couteau utilisés par le facteur pour marquer l'endroit où retombaient les sautereaux du clavier supérieur (fig. 17).

Tous ces indices tendent à confirmer l'hypothèse qu'un système *dog-leg* aurait été prévu au départ, et adapté par la suite en un accouplement à tiroirs, à la mode au XVIII^e siècle.

Alors que dans le fac-similé destiné au musée de la Musique il avait été décidé de respecter les transformations subies par le clavecin après sa construction initiale en 1691, Émile Jobin a cependant choisi, pour les trois instruments inspirés de Tibaut réalisés par la suite, de retourner aux origines et à la mécanique *dog-leg*. Pour les clavecinistes, ce changement de mécanique n'est pas anodin et nécessite plusieurs adaptations dans l'approche de l'instrument. Afin de mieux mesurer l'importance de ce choix mécanique, nous avons invité plusieurs anciens étudiants du CNSMDP à jouer dans la même matinée et pour des répertoires similaires l'instrument construit pour le musée de la Musique (accouplement à tiroir) et celui du conservatoire, en *dog-leg*. Au premier abord, ils ont spontanément ressenti une grande aisance sur l'instrument du musée : des feintes plus longues sur le clavier inférieur, un enfoncement un peu plus marqué, rendaient plus facile l'exécution de pièces véloces. À l'inverse, les touches plus petites, le toucher plus léger du clavecin avec un *dog-leg*, exigeant un jeu plus « fin », déconcerte toujours de prime abord les instrumentistes habitués aux accouplements à tiroir (la mécanique la plus répandue à l'heure actuelle). En revanche, tous louaient les avantages d'une mécanique *dog-leg* pour le répertoire du XVII^e — la légèreté du clavier permettant un plus grand raffinement de l'articulation. On comprend alors mieux le passage d'une mécanique *dog-leg* à un accouplement à tiroir, alors que le répertoire pour clavecin laissera de plus en plus de place à une certaine vélocité et aux traits « à l'italienne ».

Familier des pratiques héritées de la facture française du XVIII^e siècle, où tout clavecin possédant deux jeux de huit pieds et un jeu de quatre pieds offre au claveciniste six choix de registration, Émile Jobin a voulu, en réalisant le système *dog-leg* de l'instrument du CNSMDP, permettre aux instrumentistes d'utiliser les deux claviers de manière indépendante, comme avec un accouplement à tiroirs. Pourtant, rien n'indique

que le clavier inférieur du clavecin de Tibaut ait été construit sur ce modèle, car aucune trace des petits plots qui permettent de dissocier le clavier supérieur du clavier inférieur n'a été retrouvée¹. Dans cette hypothèse d'un clavier supérieur fixe, le 8 pieds supérieur ne peut être enlevé. Nous aurions alors un « principal » de 8 pieds commun aux deux claviers, et la possibilité d'adjoindre un 4 pieds et un 8 pieds au clavier inférieur. Ce principe rappelle celui des instruments flamands, particulièrement appréciés en France² et qui étaient habituellement constitués d'un clavier unique avec un 8 pieds qui pince la corde de gauche, comme le clavier supérieur des Tibaut, et un 4 pieds. Le second 8 pieds, sur un instrument à deux claviers comme ceux des Tibaut, ne servirait qu'à donner plus de chair à l'ensemble. Cette disposition des registres correspond d'ailleurs à celle des chœurs français de cette époque, où, au petit chœur de solistes, qui chante continuellement, peut s'adjoindre un grand chœur, pour des oppositions de plans sonores. Cependant, les possibilités de registration sur les clavecins à *dog-leg* simple restent plus réduites que sur les instruments comprenant des accouplements à tiroir ou des *dog-legs* à plots. De fait, les systèmes d'accouplement de nombreux clavecins français du XVII^e siècle furent transformés au siècle suivant. Sur un *dog-leg* simple, trois solutions seulement sont envisageables, qui toutes intègrent le 8 pieds supérieur, alors que le fait de pouvoir dissocier les deux claviers laisse six différents choix au claveciniste (voir Tableau annexes, III).

La rareté des pièces croisées dans le répertoire français du XVII^e siècle³ qui nécessitent deux claviers indépendants, alors qu'elles sont de plus

en plus nombreuses au XVIII^e siècle⁴, renforce cette hypothèse d'un *dog-leg* sans plots, où le 8 pieds supérieur ne peut être supprimé. Dans ce cas, la manière dont on registre actuellement le répertoire du XVII^e siècle peut être repensée : alors que l'habitude la plus répandue sur les clavecins français, dans la tradition du XVIII^e siècle, consiste à jouer d'abord le 8 pieds inférieur, auquel on ajoute tantôt le 8 pieds supérieur, tantôt le 4 pieds, ou les deux, considérer le 8 pieds supérieur comme le jeu principal de l'instrument invite à entendre d'une autre manière ces musiques.

Ce travail à partir du fac-similé d'un instrument de Vincent Tibaut, continue de susciter des échanges fructueux entre facteurs, organologues, musicologues et musiciens. Pour Émile Jobin, la construction d'un fac-similé, puis de plusieurs instruments inspirés de Tibaut, a joué le rôle d'un apprentissage dans un atelier de la fin du XVII^e siècle⁵. Ces réalisations ont été pour lui l'occasion de plusieurs découvertes et de remises en question dans l'approche de la facture. L'observation précise et l'analyse des instruments de Tibaut conservés ont par ailleurs permis d'éclairer partiellement le trajet professionnel d'un facteur du Sud-Ouest de la France, de prendre la mesure des diverses influences à l'œuvre dans cette région, alors que l'on connaît surtout les pratiques musicales et les écoles de facture parisiennes. Si la fabrication de fac-similés favorise la connaissance des instruments anciens, elle met à disposition des musiciens des clavecins adaptés à la recherche d'une interprétation « historique », sans qu'il soit besoin de toucher les originaux fatigués. L'engouement suscité par l'instrument du CNSMDP, régulièrement sollicité par les interprètes pour des concerts ou des enregistrements, en témoigne⁶. De fait, nous

1. Cf. le clavecin anonyme de 1667 conservé au Museum of Fine Arts de Boston (n° 1977-55) (Anselm 19), ou encore l'anonyme conservé au Württembergisches Landesmuseum de Stuttgart attribué à Labrèche (Anselm 30), qui présentent des indices similaires.

2. Sur l'importance des clavecins flamands dans la facture française, cf. GÉTREAU (Florence), « La vogue des clavecins anversoises en France. XVII^e et XVIII^e siècles », *Hans Ruckers († 1598). Stichter van een klavecimbelatelier van wereldformaat Antwerpen*, Jeannine Lambrecht-Douillez (dir.), Peer, Alamire, 1998, pp. 65-75 ; HUBBARD (Frank), *Le Clavecin. Trois siècles de facture*, H. Bédard et F. Bastet (trad.), Nogent-le Roi, Librairie des Arts et Métiers, 1981 (1^e éd. Cambridge, Harvard University Press, 1965), pp. 41 sq.

3. Dans le répertoire dépouillé, nous n'avons trouvé que la courante 16 et la sarabande 25 de Louis Couperin, toutes deux en *ut* majeur (numérotation de l'édition Brunold / Moroney, *op. cit.*).

4. Cf. notamment le célèbre *Tic-toc-choc ou les Maillotins* du *Troisième livre de clavecin* de François Couperin (1722).

5. Cf. JOBIN (Émile), « Les enseignements posthumes et très modernes d'un maître vraiment ancien ou quelques expériences réalisées grâce à la construction d'un fac-similé et d'une copie du clavecin de Vincent Tibaut 1691 du musée de la Musique », *Acoustique et instruments anciens. Facture, musiques et science*, Laurent Espié et Vincent Gibiat (éd.), Cité de la Musique / Société française d'Acoustique, Paris, 1999, pp. 179-193.

6. Citons, parmi les enregistrements les plus récents : *Girolamo Frescobaldi – Louis Couperin*, Gustav Leonhardt, Alpha (ALPHA026), 2002 ; *Jean Henry d'Anglebert. Pièces de clavecin & airs d'après*

l'avons vu, le contact avec des instruments inspirés de Tibaut a modifié l'appréhension du répertoire du XVII^e siècle, confrontant les instrumentistes à la mécanique plus légère du système *dog-leg*, les incitant à certaines adaptations dans leurs techniques de jeu. La présence des doubles feintes et de résonateurs invite quant à elle à un large usage des graves, en 16 pieds, dans la basse continue notamment. Les voies ouvertes par la fréquentation de ces instruments n'ont d'ailleurs

pas toutes été exploitées, comme celle du renouvellement en matière de registration qui apporte l'hypothèse très vraisemblable d'un système *dog-leg* sans plots. Espérons que les conditions nécessaires à la réalisation de fac-similés de clavecin se trouveront réunies de plus en plus régulièrement dans les années à venir¹ et permettront de transposer la richesse des échanges suscités par Tibaut à d'autres répertoires.

M. de Lully, Céline Frisch, Café Zimmermann, Alpha (ALPHA074), 2005 ; *L'Entretien des Dieux – Chambonnières, D'Anglebert, Couperin*, Aurélien Delage, 6/8 Les Chants de la Dore, 2008.

1. Précisons que quelques autres fac-similés de clavecin ont été réalisés, avant et après celui du Tibaut, pour le musée de la Musique de Paris dans le cadre de sa nouvelle politique pédagogique : celui d'un clavecin italien de Carlo Grimaldi de 1703, par Denzil Wraight en 1993 et celui d'un clavecin de Jean-Claude Goujon de 1749, par Ivan de Halleux en 1995, ainsi que les fac-similés, partiels, de certains aspects de la mécanique d'un clavecin de Jean-Henry Hensch de 1761 par Émile Jobin en 1986, d'un clavecin Ruckers-Taskin (1646/1780) par Reinhardt Von Nagel en 1991, et d'un clavecin de Jean-Claude Goujon de 1749 par Marc Ducornet en 2002. Cf. GÉTREAU (Florence), « Considerations... », *op. cit.*, pp. 49-50.

Tableaux annexes

Tableau I

Longueurs des cordes des clavecins de Vincent Tibaut de 1691, de Jean Denis et d'Andreas Ruckers

Grand huit pieds (8')

	Andreas Ruckers 1640 Namur (d'après J. Tournay)	Jean Denis 1648 Issoudun (d'après A. Anselm)	Vincent Tibaut 1691 Paris, musée de la Musique (d'après M. Robin, P. Abondance)
C ¹	1650	1505	1581
C ²	1240	1113	1104
C ³	690	640	635
C ⁴	350	346	348
C ⁵	174	171	170

Quatre pieds (4')

	Andreas Ruckers 1640	Jean Denis 1648	Vincent Tibaut 1691
C ¹	928	851	936
C ²	628	558	586
C ³	352	327	314
C ⁴	176	172	156
C ⁵	87	83	78

Tableau II

*Usage des notes graves dans le répertoire français pour clavecin du XVII^e siècle
et du début du XVIII^e siècle*

<i>Recueil</i>	<i>Notes de l'octave courte</i>	<i>Notes altérées entre C et E</i>	<i>BB ou BBb</i>
Louis Couperin, pièces ms (éd. Moroney)	GG et AA		BB ou BBb Jamais dans les mêmes pièces
Chambonnières, livre I (1670)	AA (5 pièces)		BB (1 pièce)
Chambonnières, livre II (1670)	AA (8 pièces) GG (2 pièces)		
Lebègue, livre I (1677)	GG (4 pièces) AA (8 pièces)		BB (1 pièce)
Perrine (1680)	Rien sous le C		
Lebègue, livre II (1687)	GG (2 pièces) AA (2 pièces)		BB (3 pièces)
Jacquet de La Guerre, livre I (1687)	AA fréquent GG (2 pièces)		BB
D'Anglebert, livre I (1689)	GG et AA		BB (4 pièces) BBb (1 pièce)
Louis Marchand, livre I, 1699	AA (3 pièces)		BB (2 pièces)
M. Marais, <i>Symphonies d'Alcide</i> (ca1693-1701)	GG et AA fréquents		
Dieupart, <i>Six suites pour clavecin</i> , 1701	AA Pas de GG	D# (1 pièce) C# (1 pièce) Eb Ces trois feintes ne sont pas employées dans les mêmes suites	BB
Louis Marchand, livre II (1703)	Rien sous le C		
L.-N. Clérambault, livre I (1704)	GG fréquent AA dans 1 pièce	Eb	
J.-F. Dandrieu, livre I (1705)	AA (7 pièces) GG (1 pièce)	D# (1 pièce) Eb (3 pièces)	
Gaspard Leroux (1705)	GG et AA fréquents	Eb (3 pièces)	BB (2 pièces)
J.-P. Rameau, livre I (1706)	AA Pas de GG		BB
Jacquet de La Guerre (1707)	GG et AA fréquents	C# (2 pièces)	BB et BBb (dans des pièces différentes)
F. Couperin, livre I (1713)	GG et AA <i>La Bandoline</i> : FF, GG et AA	Eb	BB BB et BBb dans <i>La Bandoline</i>
Nicolas Siret, Ier livre (1716)	AA fréquent Pas de GG		BB
F. Couperin, livre II (1717)	GG et AA	Eb	BB (VIII ^e , XII ^e ordres) BBb (VI ^e , VII ^e , IX ^e ordres) XI ^e ordre : BB et BBb, mais pas dans les mêmes pièces

Tableau III

Possibilités de registrations dans les trois systèmes d'accouplement pour un clavecin qui possède 1 x 8' au clavier supérieur et 1 x 8' + 1 x 4' au clavier inférieur ; avec deux manettes pour commander les registres :

I. Accouplement à la française, avec un tirant pour le 8' du clavier inférieur et deux manettes pour le 4' et le 8'

Clavier supérieur	8'	8'	8'	8'	8'	8'
		+		+		+
Clavier inférieur	8'	8'	4'	4'	8' + 4'	8' + 4'

II. *Dog-leg* avec blocs (avec deux manettes pour le 4' et le 8')

Clavier supérieur	8'	8'	8'	8'	8'	8'
		+		+		+
Clavier inférieur	8'	8'	4'	4'	8' + 4'	8' + 4'

III. *Dog-leg* simple (sans tirants pour le 8' du clavier supérieur)

Clavier supérieur		8'	8'	8'
		+	+	+
Clavier inférieur		4'	8'	8' + 4'



Fig. 1 : Le clavecin Tibaut de Toulouse de 1691 lors de sa découverte (cliché musée de la Musique)



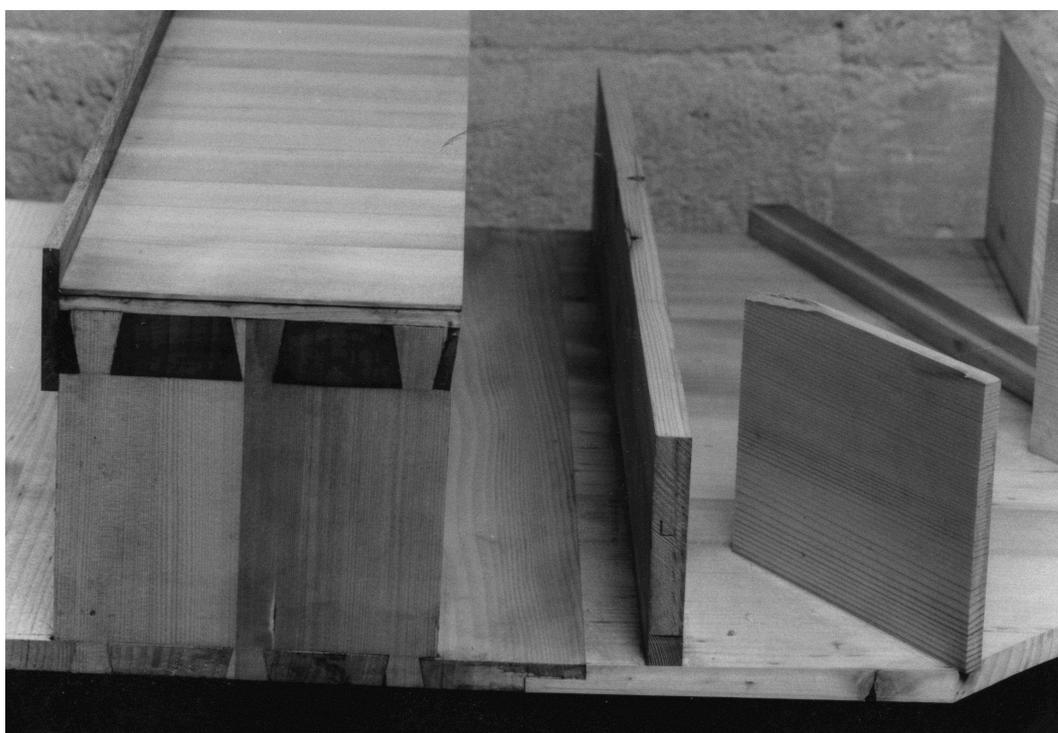
Fig. 2 : Châssis des claviers du clavecin de 1691 (cliché musée de la Musique)



Fig. 3 : Fond de la caisse avec les équerres et les barrages, fac-similé d'après le Tibaut 1691 (cliché musée de la Musique)



Clavecin original Tibaut 1691 (cliché musée de la Musique)



Fac-similé du Tibaut 1691 (cliché É. Jobin)

Fig. 4 : Montage du sommier par un montant assemblé à queues d'aronde



Fig. 5 : Fac-similé avant le tablage (cliché musée de la Musique)

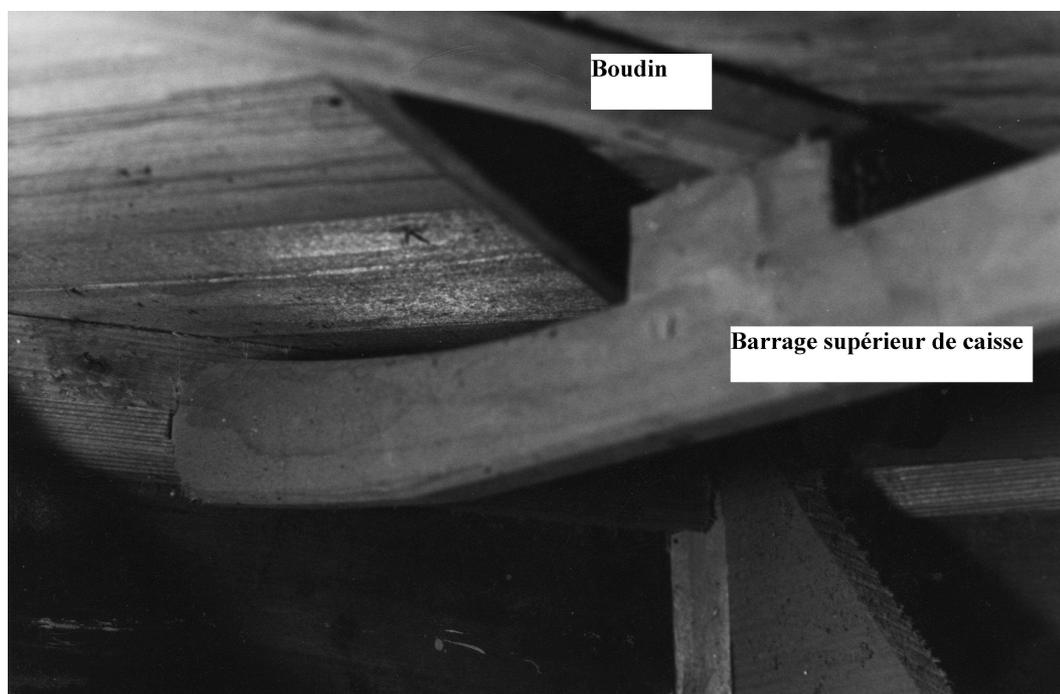


Fig. 6 : Intérieur de la caisse du clavecin Tibaut 1691 (cliché musée de la Musique)

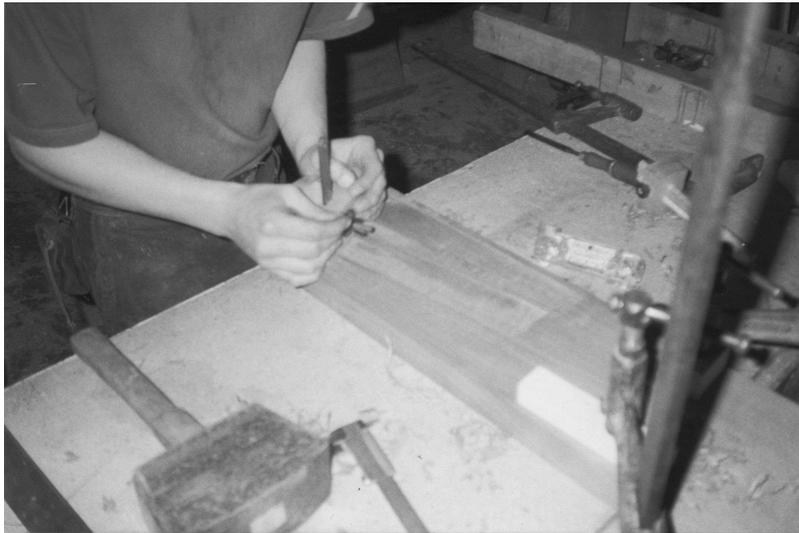


Fig. 7 : Réalisation des résonateurs du fac-similé (cliché É. Jobin)



Fig. 8 : Partie grave des claviers de la copie de Tibaut du CNSMDP (cliché É. Jobin)

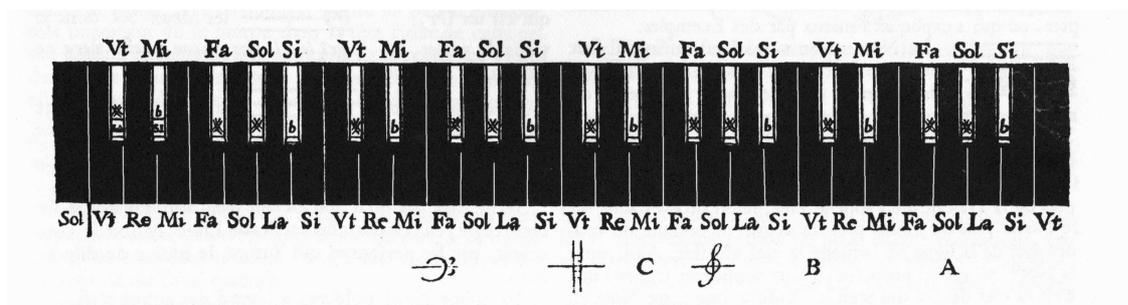


Fig. 9 : « Démonstration du clavier » dans les *Principes du clavecin* de Saint-Lambert



Fig. 10 : Lebègue (livre II, 1687), début de la gigue en *la* — unique BB de la pièce en bas de la page



Fig. 11 : D'Anglebert (1689), chaconne en rondeau, extrait du 2^e couplet



Fig. 12 : D'Anglebert (1689), gigue

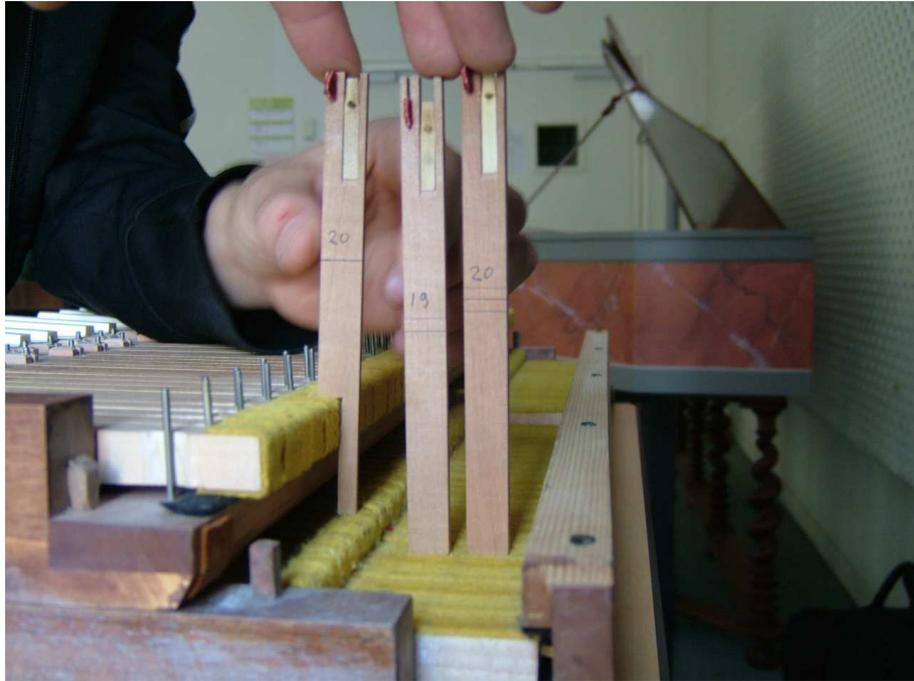


Fig. 14 : Système *dog-leg*, copie du Tibaut du CNSMDP (cliché É. Jobin)

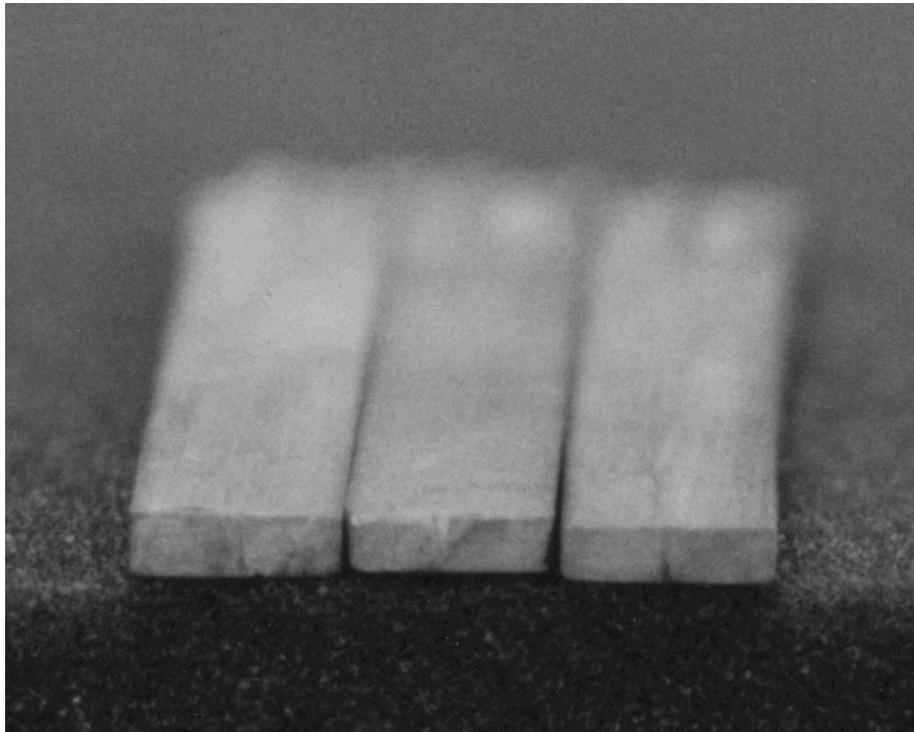


Fig. 15 : Sautereaux du clavier supérieur du clavecin Tibaut 1691 (cliché N. Jacquin)



Fig. 16 : guides des sautereaux du clavecin Tibaut 1691 (cliché N. Jacquin)



Fig. 17 : Partie arrière du châssis du clavier inférieur du clavecin Tibaut 1691 (cliché N. Jacquin)

Peut-on parler de voix « baroque » ?

Birgit GRENAT
Professeure d'art vocal
Artiste lyrique spécialisée en musique baroque

1. Existe-t-il une « voix baroque » ? Chanter « baroque » est-ce uniquement une question de style ? Dans les productions actuelles, dirigées par des « spécialistes » reconnus de la musique baroque, l'orchestre est dit « Baroque » car les instruments sont des copies d'instruments anciens ou de véritables instruments d'époque restaurés joués par des musiciens ayant travaillé une technique appropriée à cette musique, mais qu'en est-il des chanteurs ? On constate que les mêmes artistes lyriques se produisent dans des répertoires très différents recouvrant la totalité de l'œuvre opératique du XVII^e au XX^e siècle. Est-il vraiment possible de couvrir ainsi la totalité du répertoire avec la même technique, les esthétiques musicales ayant beaucoup changé au cours des siècles, et ces interprétations sont-elles satisfaisantes ? On est en droit de se poser la question, dans le cadre de la restitution, de l'existence de techniques vocales différentes selon les époques, les langues et l'esthétisme.

2. Si technique totale baroque il y a bien, comment celle-ci favoriserait-elle l'approche du style, qui, lui, implique la connaissance des principes d'interprétation de la lecture musicale (on pourrait parler de « solfège baroque ») et de leurs réalisations ? Le vibrato, souvent difficile à maîtriser au détriment de la précision des ornements, des diminutions, de l'articulation (en fait, de tout ce qui est propre à la musique baroque), ne le serait-il pas grâce à l'utilisation de cette technique plus appropriée ? Cette technique serait-elle applicable à toute la musique

baroque européenne, ou est-elle spécifiquement française ?

3. Faut-il envisager un enseignement technique particulier dans les institutions formant les chanteurs désirant se spécialiser en musique ancienne, et est-ce compatible avec l'interprétation des autres répertoires vocaux ?

Le sujet de cette communication me trotte dans la tête depuis une mésaventure personnelle vécue il y a environ vingt ans, lors de la mise en place du premier DE (diplôme d'État pour l'enseignement de la musique en conservatoire) de musique ancienne.

Pour ceux qui ne me connaissent pas, je me présente : après une formation lyrique au Conservatoire d'Orléans puis au CNSM de Paris, je me suis rapidement spécialisée en musique baroque en étudiant avec Alfred Deller, René Jacobs, Judith Nelson, William Christie et Antoine Geoffroy-Dechaume. Je fis partie de l'équipe fondatrice des Arts Florissants avec qui je donnai plusieurs concerts et enregistrerai deux disques ; j'ai également participé à de nombreux concerts et enregistré un disque avec La Grande Écurie et La Chambre du Roy dirigé par JC Malgoire.

Revenons au concours du DE : j'avais posé ma candidature avec la spécialité « Chant baroque ». Lorsque je me présentai devant le jury, le président commença par m'expliquer qu'il ne comprenait pas pourquoi mon dossier

avait été retenu, car si le luth, le clavecin ou la flûte à bec relevaient de la musique ancienne, il ne voyait pas la spécificité de la voix dans ce répertoire. Après m'avoir tout de même écoutée dans mon programme, il me déclara : « Je n'y connais rien en musique ancienne, mais pour moi, vous n'avez pas une voix baroque », ce qui me laissa... sans voix. Depuis cet incident, je me suis vraiment demandé s'il était possible de parler de « voix baroque » et me suis fait la réflexion que si l'on parlait de style, on n'évoquait guère la technique permettant de réaliser toutes ces figures de style propres au baroque. Mes professeurs m'avaient fait étudier les traités de chant disponibles,

mais en ne parlant toujours que des chapitres sur l'interprétation. Entre autres, dans celui de Bérard, on sautait allègrement la première partie consacrée à la technique pour commencer directement avec la seconde sur l'interprétation. Je me suis donc penchée sur cette partie délaissée mais vraisemblablement importante, puisque Bérard avait jugé nécessaire de commencer par elle. Puis j'ai essayé de recouper ces données techniques avec d'autres traités et méthodes de chant antérieurs et postérieurs.

Petit précis de technique vocale comparée à partir des traités de Montéclair, Bacilly, Bérard et de la méthode de chant de Garcia

L'Art de bien chanter de Bacilly (1668-1679) :

Si Bacilly est très explicite dans les chapitres sur les ornements, la prononciation et la quantité des paroles, il l'est beaucoup moins dans ceux qui concernent ce qu'on pourrait appeler la technique. J'ai retenu les passages me semblant les plus intéressants concernant notre propos.

Chapitre VI : « Des Qualités nécessaires pour bien pratiquer le Chant » :

Ces qualités sont trois « dons de Nature » : la voix, la disposition et l'oreille, ou l'intelligence. Mais cela n'aboutira à rien sans un bon maître.

Chapitre VII : Des Voix propres pour la Manière de Chanter » :

Il est dit que l'on peut corriger le défaut d'une voix, même la faire sortir par l'exercice continu, sans préciser la nature de cet exercice. Mais on n'arrivera à rien s'il n'y a pas de capacités naturelles.

Chapitre VIII : « De la Disposition » :

La Voix est un don de nature, mais certaines n'ont pas la disposition qui est une certaine facilité d'exécuter tout ce qui concerne la manière de chanter et qui a son siège dans le gosier (dont il est dit p. 58, dans le chapitre IX, qu'il est le seul

gouvernail de la justesse du chant) . Ce qui fait que dans le chant, on peut obtenir plus de progrès en peu de jours que dans les instruments et la danse. Le vrai secret pour acquérir cette qualité ou la perfectionner, est de s'exercer dès le matin, en marquant d'abord avec poids et solidité & surtout du fond du gosier pour l'accoutumer à la justesse, puis en poussant avec vitesse pour acquérir de la légèreté dans les traits et enfin en adoucissant les tons.

La disposition peut aussi se comprendre sous le nom de l'*haleine*, qui semble dépendre entièrement de la bonne constitution du poumon, mais qui peut s'acquérir et s'augmenter par l'exercice (mais lequel ?).

Le Chapitre X, « Du Choix que l'on doit faire d'un Maître pour s'instruire dans le Chant, & quelles Qualités il doit avoir », résume le contenu des neuf précédents comme suit :

Premièrement, il faut qu'un Maître de Chant ait de la voix, & surtout de la justesse ; de la Voix, dis-je, pour se faire entendre, car enfin on n'apprend point le Chant par les Livres ni par des Préceptes, à moins que la vive Voix ne les seconde. Et quel moyen de soutenir la Voix d'un Disciple, & de la rendre juste, si le Maître ne l'a pas juste lui-même, puisqu'il n'y a que ce moyen pour acquérir la justesse ? Cette Qualité est absolument nécessaire dans un Maître.

2. Il faut par la mesme raison, qu'il ait de la disposition pour bien exécuter les traits du Chant, afin qu'à son imitation le Disciple la puisse acquérir, le Chant s'apprenant plus par l'exemple, que par toute autre sorte d'instruction.

3. Il est très dangereux de se servir d'un Maître qui chante du nez, & qui exécute de la langue,

1. B[ertrand] de BACILLY, *Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter. Et particulièrement pour ce qui Regarde le Chant François*, Paris, 1668 ; réimpression de l'édition de 1679, Genève, Minkoff, 1974. L'édition de 1671 est disponible en ligne sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k116895j.r=.langFR>.

d'autant que ces défauts se communiquent facilement.

4. Il faut qu'un Maître sçache connaître le fort & le faible des Voix, et la disposition de ceux qui apprennent, afin de ne leur rien donner à exécuter qui ne soit de leur portée. (...) Il est bon mesme qu'un Maître sçache faire remarquer les défauts de l'exécution du Chant des Prononciations (...) en les contrefaisant luy-mesme (...) & puis leur montrer la Manière de bien faire¹. »

Les autres qualités nécessaires énumérées par Bacilly sont : la connaissance de la langue française de façon approfondie (sens des paroles, prononciation, quantité) et celle des notes et des mesures (le « solfège »).

Il est précisé qu'il n'y a pas d'âge pour apprendre à chanter. Certains enfants peuvent commencer dès six ans, mais les garçons seront gênés par la mue entre quinze et vingt ans, risquant même de perdre leur voix mais pas leurs connaissances.

Résumé : La voix et les qualités nécessaires au beau chant sont des dons de nature que l'on peut améliorer par l'exercice continu en imitation et sous le contrôle d'un bon maître

Les *Principes de Musique de Montclair* (1736²) :

Les seules allusions à la technique vocale sont :

La voix ne doit pas maîtriser celui qui chante. Il faut au contraire que celui qui chante la fasse obéir dès les commencements en la rendant pleine et naturelle de façon qu'elle sorte directement de la poitrine, de crainte que passant dans la tête ou dans le nez elle ne dégénère en fausset par sa sourdité.

Il faut ensuite s'exercer à bien porter, lier, & filer les sons, & à les rendre onctueux dans les chants tendres, douloureux dans les chants pathétiques, fermes dans les airs de mouvement, légers dans les airs gays, & brusques dans les chants qui expriment la vivacité ou la colère.

On doit, debout ou assis, se tenir de bonne grâce, le corps droit & la teste élevée sans affectation.

Il ne faut pas gesticuler en chantant, ni faire des grimaces de la bouche, des yeux et du front.

Il ne faut pas marquer la mesure de la teste ni du corps, elle doit se battre de bonne grâce et sans bruit de la main droite ou du pied³. »

1. Pp. 64-68.

2. Michel de MONTÉCLAIR, *Principes de musique*, Vve Boivin, 1736 ; réimpression, Genève, Minkoff, 1972

L'Art du chant de Bérard (1755⁴) :

Au vu de la date de cet ouvrage, et de la notoriété de Bérard comme interprète créateur des opéras de Rameau, on peut envisager l'idée que ce traité fut écrit alors que l'opéra baroque français était à son apogée, et que Bérard, par ce travail pédagogique, voulait transmettre et répandre un savoir faire qu'il estimait important et qu'il voulait faire perdurer. C'est d'ailleurs ce qu'il explique dans sa préface, où il dénonce les principes contradictoires selon les maîtres⁵, déclare témoigner en tant qu'artiste, et explique qu'il organise son ouvrage en fonction des besoins des chanteurs. Il abordera donc la technique, avec un cours d'anatomie sur les « organes de nos sons⁶ », avant de parler de prononciation Il établit immédiatement la différence⁷ entre « prononciation », principe d'imitation et d'harmonie, propre à peindre aux oreilles et à l'âme, bruits et divers sentiments, et « articulation » qui est l'art de bien prononcer la langue française.

Première partie : « La Voix considérée par rapport au Chant » :

Chapitre I : « Combien il est essentiel de connaître les Organes & la mécanique de la Voix » :

Son propos est d'affirmer qu'il est nécessaire d'avoir une bonne connaissance de la mécanique de la voix pour mieux la maîtriser et pour l'enseigner correctement.(pp. 2-3).

Chapitre II : « Quels sont les Organes de la Voix » :

Sont définis comme organes propres à la voix : les poumons, la trachée-artère et le larynx, avec descriptions et planches anatomiques à l'appui. Les cordes vocales n'apparaissent pas sous ce terme, mais sous celui de « glotte » (pp. 8-9).

Chapitre III : « De l'Inspiration & de l'Expiration » :

Ici, est enfin fait allusion à la cage thoracique et au diaphragme, qui n'étaient absolument pas mentionnés dans le chapitre précédent comme organes de la voix (pp. 10-11).

3. Pp. 90-91.

4. Jean-Antoine BÉRARD, *L'Art du chant*, Dessaint et Saillant, Prault, Lambert, 1755 ; réimpression, Genève, Minkoff, 1984.

5. Préface (n.p.), [p. IV].

6. [P. VI].

7. [P. VIII].

Il est intéressant de remarquer que l'inspiration suit nécessairement de la dilatation de la Poitrine : cette dilatation a son principe dans le mouvement des côtes qui s'élèvent en se portant au dehors, & dans la contraction du Diaphragme, dont la partie convexe qui regarde la Poitrine descend & comprime le Ventre.

...on doit rapporter l'Expiration au rétablissement du Diaphragme, & au retrécissement de la poitrine, qui se fait par l'abaissement des côtes!...

Chapitre IV : « De la Formation de la Voix » :

C'est un long chapitre descriptif de la découverte de M. Ferrein et des dernières expériences scientifiques, qui ont démontré que la voix était produite par la « glotte » et ses rubans sonores, appelés aussi « cordes vocales », et qui s'avèrent être l'organe principal de la voix (p. 18).

Chapitre V : « Génération des Sons primitifs de la Voix, & leur liaison entr'eux » :

Bérard explique que les observations anatomiques nous apprennent que le larynx monte dans les sons aigus et descend dans les sons graves et que c'est ce mouvement qui allonge et tend les rubans sonores. L'air intérieur contenu dans les poumons agit comme un archet sur les cordes d'une viole ou d'un violon, sa force ou sa faiblesse imprimant plus ou moins d'énergie aux cordes vocales. Si le larynx reste immobile, les lèvres et la mâchoire s'avanceront et reculeront pour compenser, mais il s'agit d'une exception à la règle dont il ne faut pas tenir compte.

Les sons principaux sont reliés entre eux par des moindres sons placés dans l'intervalle d'un son à l'autre, qui sont produits par les vibrations excitées dans les lèvres de la glotte par une douce expiration. Ces vibrations pouvant être plus ou moins considérables, les liens peuvent être plus ou moins forts (legato).

Chapitre VI : « Usage de l'Inspiration & en particulier de l'Expiration par rapport à la génération des Sons à caractère » :

S'appuyant sur la remarque de Cicéron : « la Musique se propose de peindre les passions du cœur humain & les mouvements qui ont lieu dans le Monde Physique² », Bérard divise les sons à caractère, c'est à dire les « Sons marqués au coin de la Passion³ » en deux classes : dans la première, on trouvera ceux qui ont rapport aux grandes passions et aux mouvements violents, dans la seconde, ceux qui ont rapport aux passions

tranquilles et à des mouvements peu considérables et gracieux.

L'art de bien inspirer et de bien expirer est le principal ressort qui produit les sons dont Bérard va expliquer la génération. Pour bien inspirer, il faut élever et élargir la poitrine de telle sorte que le ventre se gonfle ; pour bien expirer, il faut faire sortir l'air intérieur avec plus ou moins de force et de volume selon le caractère du chant.

Les sons de la première classe sont les sons violents, entrecoupés, majestueux et étouffés (pp. 28-30) ; la seconde classe contient les sons légers, tendres et maniérés (pp. 30-31). Ces différents sons peuvent varier à l'infini (donc il n'y a pas d'homogénéité du timbre).

Chapitre VIII (sic) : « Usage de l'Inspiration & de l'Expiration, par rapport aux Agréments » :

Pour résumer ce chapitre, on peut dire que

l'Art de bien inspirer & de bien expirer multiplie les forces du chanteur &... lui donne une grande facilité pour bien finir les Agréments⁴.

Il pourra alors

enfler avec succès un Son d'une longue tenue... fera les martellements des cadences & les roulades d'une manière nette & brillante... n'interrompra point le sens d'une phrase par plusieurs inspirations, &... évitera une infinité d'autres fautes⁵...

On peut étendre l'usage de cette règle jusqu'au « Point d'Orgue... que les Italiens nomment Cadenza », car

cet Agrément exige des inflexions de Voix extrêmement déliées & des Sons maniérés : il y a beaucoup de difficultés à vaincre pour bien le finir⁶...

Bérard précise que l'expérience lui a confirmé la solidité de sa méthode, car il a tiré « des Sons moelleux, forts et gracieux des Organes les plus lourds⁷ ».

Chapitre IX : « Corollaires qui suivent des Chapitres précédents » :

Description des différents défauts à corriger chez les élèves, souvent liés à des faiblesses d'organe: pour la justesse, travailler sur le positionnement du larynx, pour le souffle,

1. Pp. 10-11.

2. P. 25.

3. P. 26.

4. P. 32.

5. Pp. 33-34.

6. P. 34.

7. P. 35.

travailler la respiration, etc. L'ambitus du chanteur est de deux octaves.

Chapitre X : « Tout l'Art du Chant envisagé précisément eu égard à la Voix, consiste à faire monter & descendre à propos le Larinx, à bien inspirer & à bien expirer » :

Le titre résume le chapitre qui est lui-même un résumé des chapitres précédents.

Seconde partie : « La Prononciation & l'Articulation envisagées eu égard au Chant » :

Ce qui différencie le chant de la musique instrumentale, ce sont les paroles.

Chapitre I : « Définition de la Prononciation » :

On ne différencie pas assez la prononciation de l'articulation.

La prononciation consiste à ne point donner aux lettres d'accent étranger : elle dépend beaucoup de la connaissance pratique des brèves & des longues, des ê ouverts & des ê fermés, &c, elle est assujettie en ce genre à des règles fixes & déterminées ; elle doit s'attacher à conserver aux lettres les qualités qui leur sont propres¹...

Chapitre II : « Qu'il est important de bien prononcer dans le Chant » :

... le Chant n'est qu'une déclamation plus embellie que la déclamation ordinaire²...

Chapitre III : « Génération des Lettres, & leur liaison entr'elles » :

Le contenu de ce chapitre ressemble à un cours d'orthophonie avant l'heure, puisque tous les phonèmes de la langue française y sont répertoriés avec la description des organes de la phonation pour chacun d'entre. Il est même fait allusion aux sourds qui pourraient apprendre à parler en imitant les mouvements de la bouche.

Chapitre IV-V : « Division des différentes sortes de Prononciation. » « Quel Jeu mécanique des Organes doit avoir lieu pour les différentes espèces de Prononciations que nous avons indiquées » :

On peut diviser le chant et les prononciations qui vont avec en : « Chant dur », « Chant doux », « Chant naturel », « Chant obscur » et « Chant clair³ ».

Prononciation dure : augmenter la force des mouvements prescrits pour la génération des lettres.

Prononciation douce : augmenter la douceur des mouvements.

Prononciation naturelle : les mouvements ne sont ni doux ni forts.

Prononciation obscure : l'air vibré par le mouvement des organes sera plus ou moins retenu en bouche.

Prononciation claire : on laisse une sortie plus ou moins libre à l'air vibré.

Les chapitres VI, VII, VIII et IX ne concernent pas la technique vocale mais des règles de prononciation.

Chapitre X : « Définition de l'Articulation » :

L'Articulation n'est que l'Art de bien faire sentir en chantant les lettres & les syllabes de chaque mot... elle n'est que l'Art de finir avec une certaine force & précision les mouvements des Organes qui donnent la génération des lettres⁴.

L'articulation « a pour objet la mesure des lettres & leurs qualités », elle « se propose de charmer les oreilles & de peindre aux esprits par des Sons heureusement modifiés » ; la Prononciation « n'a pour objet que les lettres elles-mêmes » avec « des Sons nets & distincts⁵ ».

Les derniers chapitres de cette partie ne concernent pas notre propos.

Troisième partie : « La Perfection du Chant » :

Dans cette dernière partie, Bérard explique comment tout ce qu'il a dit dans les deux premières doit être appliqué pour une bonne interprétation.

Résumé : Pour bien chanter, il faut :

- avoir une bonne connaissance des organes ;
- contrôler la respiration diaphragmatique, mais en laissant les côtes se refermer à l'expiration (pas de soutien du son par la retenue des côtes) ;
- laisser le larinx libre de monter et descendre pour générer la hauteur des sons ;
- faire la liaison entre les sons principaux par des sons intermédiaires plus ou moins rapides (legato) ;
- utiliser le souffle pour générer des sons à caractères (pas d'homogénéité de timbre, souffle et timbre se mélangeant à divers degrés pour obtenir

1. P. 49.

2. P. 50.

3. P. 65.

4. P. 90.

5. P. 91.

les sons à caractères, aucune allusion aux résonateurs) ;

— soutenir le souffle pour bien exécuter les agréments (le larynx est toujours libre) ;

— la prononciation doit être celle de la déclamation sans accent ni déformation (donc pas de bâillement intérieur ni d'ouverture de la bouche exagérée) :

— l'articulation est l'utilisation de la technique et des connaissances au service de l'interprétation.

Le *Traité complet de l'Art du Chant* de Manuel Garcia¹ (1806-1905) :

Ce traité se présente en deux parties :

— Sur la vocalisation ;

— « De l'art de phraser ».

On trouve dans l'avis préliminaire le même souci de la connaissance de la physiologie de l'instrument vocal que dans Bérard, avec un moyen d'investigation plus précis inventé par Garcia lui-même : le laryngoscope.

Première partie :

La première partie est celle qui correspond le plus à notre propos.

Chapitre I : « Description abrégée de l'appareil vocal » :

Le mécanisme du chant exige le concours de quatre appareils distincts :

— Les poumons qui sont la soufflerie. Le corps sera droit, tranquille, d'aplomb sur les deux jambes pour faciliter la respiration.

— Le larynx qui sert de vibrateur et dans lequel se trouvent les cordes vocales ou tendons vocaux, qui donnent naissance aux vibrations qui vont retentir dans le pharynx ;

— Le pharynx qui est le réflecteur ;

— Les organes de la bouche qui sont les articulateurs.

Chapitres II : « Études physiologiques sur la voix humaine » :

La voix humaine se compose :

1. Des différents registres de poitrine, de fausset (seul terme déjà présent chez Bérard), de tête, de contrebasse, et de la voix inspiratoire (ces deux derniers n'étant pas utilisés dans le chant). Le registre de poitrine est le principal chez l'homme, la voix de tête étant un reste de voix d'enfant qui

n'est pour lui que d'une faible ressource, et dont les sons ne peuvent être employés que par quelques voix suraiguës de ténors.

Chez la femme, le registre de tête est le plus étendu.

La voix de fausset est présente dans le médium et le grave tant chez l'un que chez l'autre (voix mixte ?)

2. Des timbres qui sont au nombre de deux : le clair et le sombre. Ceux-ci dépendent du pharynx qui est l'appareil modificateur du son (première allusion à ce qu'on appellera les résonateurs).

Nous appelons timbre le caractère propre et variable à l'infini que peut prendre chaque registre, chaque son, abstraction faite de l'intensité².

Dès qu'un son est formé, il subit à l'instant l'influence du tube vocal qu'il parcourt (larynx et pharynx, plus voile du palais). Celui-ci pouvant se modeler à l'infini remplit à merveille les fonctions de réflecteur ou de porte-voix.(début du babillement)

3. Les caractères d'éclat et de sourdité qui génèrent les différents degrés d'intensité et de volume. Lorsque la glotte ne se ferme pas hermétiquement, l'air qui s'échappe par l'orifice entrouvert se fera sentir et produira un son voilé parfois même très sourd. Il faut en conclure que la glotte doit se fermer entièrement (c'est la disparition des « sons à caractère » de Bérard)

Mais tout cela doit être produit et soutenu grâce aux poumons qui se remplissent et se vident à l'aide du diaphragme et des côtes.

Chapitre III : « Observations préliminaires » (« Dispositions de l'élève », « Excès », « Précautions », « Observations générales sur la manière d'étudier ») :

La fraîcheur, la spontanéité et la fermeté sont les qualités les plus précieuses de la voix, mais elles en sont aussi les plus fragiles. Les études doivent tendre à développer les dons naturels d'un organe, et non à les transformer ou à les étendre outre mesure. Les artistes ne s'improvisent pas, ils se forment de longue main et leur talent doit être développé de bonne heure par une éducation soignée et des études spéciales.

Chapitre IV : « Classification des voix cultivées » :

On y trouve deux appellations encore « baroques » chez les voix d'homme : la basse-taille pour la basse et le haute-contre ou contraltino dont l'étendue est la même que la contralto et dont

1. Première partie, 1840 ; seconde partie, 1847. Réimpression de l'édition de 1847, Genève, Minkoff, 1985.

2. P. 8.

le registre de poitrine « se marie fort bien avec la voix de fausset¹ » (mais pas de voix de tête).

(Dans ce cas, la voix de fausset semble correspondre à notre voix de tête et la voix de tête à la voix de sifflet.)

Chapitre V à VIII: « Timbres », « Respiration », « Émission et de la qualité de la voix, « Union des registres » :

Les différences de son répondant aux différences dans la position du tube qui peut subir un nombre infini de modifications, se multiplient à l'infini. L'élève devra choisir la nuance qui convient à sa voix, le son devant être rond, vibrant et moëlleux. Les autres qualités de son serviront à exprimer les passions (homogénéité du timbre mais avec une palette de sons possibles).

La bouche doit s'ouvrir en écartant la mâchoire inférieure, retombant de son propre poids, de la supérieure, les coins de la bouche se retirant à peine. La langue sera relâchée, tranquille, ne se gonflera jamais à la base et ne bougera que ce qui est nécessaire à l'articulation.

Chapitre IX : « De la vocalisation » :

Il existe différents types de vocalisation du plus legato au plus staccato.

Seconde partie : « De l'art de phraser » :

Chapitre I : « De l'articulation dans le chant » :

Ce chapitre commence par une citation de Burja extraite de *Sur le rapport qui existe entre la musique et la déclamation* (Mémoire de l'Académie des Sciences de Berlin, année 1803) :

« La netteté de l'articulation est, dans le chant, de la plus grande importance. Un chanteur qui n'est pas compris met les auditeurs à la gêne, et détruit pour eux presque tout l'effet de la musique en obligeant à faire des efforts continuels pour saisir le sens des paroles². »

Lorsque le chanteur n'a pas analysé avec attention le mécanisme qui produit les voyelles et les consonnes, son articulation manque d'aisance et d'énergie, il ne peut conserver à sa voix le développement et l'égalité dans la vocalisation et ne peut se servir à son gré des timbres propres aux passions. Lorsqu'une passion quelconque vient animer celui qui parle, les voyelles subissent l'influence involontaire de cette émotion et frappent notre oreille par leurs nuances (claire, couverte, brillant, sombre...) On reconnaîtra une étroite analogie entre la voyelle et le timbre. Le

timbre de la voix doit se modifier autant que nos passions l'exigent, tout en conservant une égalité parfaite dans tous les tons ; pour obtenir cela, le chanteur doit modifier insensiblement la voyelle, l'arrondir dans les aigus et l'éclaircir dans les graves. S'ensuit un petit traité de prononciation à la Bérard.

Dans un sous-chapitre intitulé « De la quantité³ », Garcia insiste sur l'obligation de respecter les accents toniques propres à chaque langue et dans celui intitulé « De l'appui des consonnes⁴ », il explique que cet appui « répond à la quantité pour les voyelles », et que leurs raisons d'être sont les suivantes :

— Surmonter la difficulté mécanique de l'articulation notamment lorsque plusieurs consonnes se succèdent (« le soc qui... » « l'hymen n'est pas... ») ;

— Fortifier l'expression des événements, car la consonne exprime la forme du sentiment comme la voyelle en exprime la nature ;

— Donner plus de portée à l'articulation dans une vaste enceinte : l'on appuie plus fortement quand on déclame que lorsqu'on parle, et plus fortement encore lorsque l'on chante.

Nous arrêterons là cette étude, le reste de l'ouvrage se consacrant à la phrase musicale et à l'interprétation qui ne nous concernent pas pour l'instant.

Résumé : Pour bien chanter, il faut

— Avoir une bonne connaissance des organes ;
— Maîtriser la respiration diaphragmatique avec ouverture des côtes, celles-ci se refermant à l'expiration (toujours pas de retenue des côtes pour le soutien) ;

— Avoir une bonne occlusion des cordes vocales ;

— Pouvoir moduler à l'infini la forme du « tube vocal » afin d'obtenir des sons propres à exprimer les sentiments et les passions, mais privilégier le plus beau (début d'homogénéité du timbre avec une ébauche de bâillement) ;

— Utiliser les trois registres (poitrine, fausset, tête) ;

— Travailler toutes les formes de vocalisations possibles ;

— Articuler les voyelles correctement, sans trop ouvrir la bouche ;

— Respecter les quantités des voyelles et appuyer les consonnes à bon escient ;

— Développer les dons naturels de l'élève et ne pas « fabriquer » une voix.

1. P. 22.

2. P. 1.

3. P. 5.

4. *Ibid.*

Conclusion :

Il semblerait que la technique vocale utilisée aux XVIII^e et XIX^e siècles utilise avant tout les capacités naturelles avec un contrôle de la respiration abdominale souple, sans notion de pression d'air exercée par la tension continue du diaphragme (le fameux « soutien du son ») telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui. Au XVIII^e, le larynx reste souple, tant pour la hauteur des sons que pour la rapidité des diminutions et la précision des ornements, alors qu'au XIX^e on commence à privilégier une position du larynx sans pour autant supprimer les autres, mais en aucune façon on n'utilise la technique actuelle du bâillement. La notion d'homogénéité de timbre n'existe pas, bien au contraire, le chanteur dosant timbre et air pour obtenir les différents sons à caractère, même au XIX^e.

Mes réflexions ne sont que le début du travail de recherche qu'il faudrait effectuer en dépouillant d'autres traités et méthodes de chant jusqu'au XX^e siècle, afin de voir ainsi l'évolution de la technique vocale tant en France que dans les autres pays d'Europe, d'éclairer d'un nouveau jour les

notions d'interprétation et de comparer les techniques « nationales », ce qui permettrait d'expliquer pourquoi déjà aux XVII^e et XVIII^e siècles de nombreux écrits témoignent de nettes différences dans la façon de chanter entre les Français et les Italiens. De comparer ces techniques et leurs évolutions expliquerait les différentes écoles de chant qui ont perduré jusque dans les années 1930-40.

Lorsque l'on enseigne la musique baroque à des élèves chanteurs actuels, il pourrait être intéressant de leur faire prendre conscience de ces particularités techniques et de leur donner ainsi les moyens de mieux réaliser les figures de style ; mais cela impliquerait une spécialisation professionnelle, l'instrument voix ne pouvant se « déformer » à loisir. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'au fur et à mesure de la progression des jeunes chanteurs dans la technique vocale lyrique, le répertoire baroque qui leur convient parfaitement les premières années d'apprentissage où la voix est encore « naturelle » est souvent abandonné au profit du répertoire XIX^e et XX^e, tout simplement parce qu'ils n'y sont plus à l'aise.

Des siècles nous séparent : quelques réflexions sur l'interprétation de la musique baroque

Catherine CESSAC
(CNRS, Centre de Musique Baroque de Versailles)

Ces réflexions se proposent de revenir, dans un premier temps, sur le chemin parcouru par l'interprétation de la musique baroque, notamment française, des années 1970 à aujourd'hui. Nous sommes alors dans l'après 68, où tout bouge sur le plan politique et social, où l'ordre établi est partout remis en cause. Dans le domaine musical, les répertoires classique et romantique sont attachés à une culture bourgeoise qui est rejetée. En parallèle aux différentes expérimentations de la musique contemporaine friande de nouvelles technologies et de nouveaux concepts, certains, animés pourtant par un même esprit de rupture, ne laissent pas cependant, paradoxalement, d'être attirés par le passé. Mais un passé avant celui du XIX^e siècle dont l'esthétique reste omniprésente dans l'interprétation de la musique, quelle qu'en soit l'époque. Un passé qui se désigne comme non conventionnel, non traditionaliste, car inexploré et donc porteur d'inconnu et d'inouï¹.

Sans prétendre à un parcours historiographique en bonne et due forme, j'effectuerai une sorte de bilan de cette aventure singulière dans l'histoire de la musique, puis je me pencherai sur l'état actuel des lieux. Sont-ce les mêmes préoccupations qui

nous habitent aujourd'hui (éditeurs, interprètes, public) qu'il y a une quarantaine d'années où tout était essai, expérience, mise à l'épreuve ? La notion d'authenticité demeure-t-elle la question essentielle ? Au nom des acquis sur lesquels peuvent s'appuyer les jeunes générations, l'exigence stylistique est-elle toujours à l'œuvre ? Ces questions, parmi d'autres (notamment celle de l'authenticité dans le cadre du spectacle vivant), veulent avant tout ouvrir un espace de débat.

Si la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles commença à susciter l'intérêt des musicologues et des musiciens dès la fin du XIX^e siècle, les questions concernant l'interprétation ne surgirent, du moins en France, qu'au cours des années 1970², après que nos voisins autrichiens (Nikolaus Harnoncourt), hollandais (Gustav Leonhardt) et anglais (Alfred Deller), avaient commencé à défricher sérieusement le terrain depuis la fin des années 1940. Les premières « expérimentations » touchèrent le retour aux instruments anciens et à leur jeu spécifique. L'étude des documents iconographiques et des traités permit la résurrection de sons nouveaux qui ne fut pas du goût de tous. C'est sur une toile de

1. Par rapport au répertoire rabâché du XIX^e siècle, la musique ancienne d'avant 1750 était vécue comme nouvelle. Par ailleurs, la redécouverte du répertoire baroque a permis pour la première fois dans l'histoire de la musique une réflexion historique sur l'interprétation des musiques du passé, réflexion qui s'étendra par la suite au répertoire du XIX^e siècle patiné par le XX^e.

2. Même si, bien avant, Wanda Landowska imagina de jouer la musique de Couperin au clavecin, mais sur un instrument qui n'avait pas grand-chose à voir avec les instruments des XVII^e et XVIII^e siècles.

fond parfois agitée (les partisans des instruments anciens se heurtant aux irréductibles trouvant totalement absurde de recourir à des instruments qui ont subi d'importantes modifications ou ont été remplacés par d'autres, ainsi le clavecin par le piano), que l'interprétation « historique » de la musique « baroque » (terme lui-même sujet à de vifs échanges) a commencé¹. Révolution pour les uns, régression pour les autres, le malentendu s'est depuis dissipé et les esprits se sont apaisés.

Évidemment, le travail des interprètes ne se limita pas à la redécouverte des instruments ; il s'accompagna d'un nouveau regard sur les sources musicales qui, bien que notées, ne donnent pas tous les éléments nécessaires, tant à l'interprète des XVII^e et XVIII^e siècles qu'à celui d'aujourd'hui. Mais à la différence du premier qui possédait toutes les clés, autant théoriques que pratiques, qui savait ce qui ne valait donc pas la peine d'être noté, le second est beaucoup plus démuné. Tel un archéologue, il est invité à effectuer un formidable et passionnant voyage dans le temps pour tenter de se mettre dans la peau du musicien d'il y a trois ou quatre siècles, d'en acquérir les connaissances et le savoir-faire.

Contrairement aux pratiques antérieures consistant à éditer les œuvres baroques assorties d'un arsenal de signes issu de la période classique et romantique, donnant lieu à la restitution tout à fait arbitraire d'indications de *tempi*, de nuances, d'ornements, d'articulations, et même d'instrumentation², le musicien de la génération 70 considéra la source telle qu'elle se présentait, c'est-à-dire ouverte à un champ interprétatif respectueux de ce qu'elle indiquait et surtout de ce qu'elle n'indiquait pas. Ce contact direct avec les

1. Il y a eu toute une période où il a fallu acclimater le jeu des instruments anciens, notamment à cause de problèmes de justesse. Et les modernes de se gausser de l'incompétence de ces nouveaux venus, jugés incapables de se mesurer à la « grande » musique pour se réfugier dans un répertoire de moindre intérêt afin de pallier leur incompétence.

2. En ce qui concerne l'instrumentation, on répondait au manque d'information des sources par des solutions absolument aberrantes. Les premières éditions des œuvres de Charpentier dans les années 1950 n'hésitaient pas à solliciter des instruments comme le cor anglais ou la contrebasse que l'on entendait dans les enregistrements de cette époque. Corrélativement à cet usage des instruments modernes, un musicologue comme Guy-Lambert ayant le souci de jouer dans un diapason plus bas que le 440, en fut réduit à transcrire ses éditions un demi-ton au-dessous de la tonalité choisie par le compositeur ; ce qui donna par exemple des pièces transcrites en *la bémol* mineur (initialement *la* mineur) absolument injouables.

sources constituait le meilleur apprentissage pour l'interprétation. Les musiciens se trouvaient dans la nécessité d'établir eux-mêmes le texte musical qu'ils voulaient jouer ou chanter, découvraient la part offerte à l'improvisation, tout particulièrement à l'ornementation. Cet espace de liberté, certes au sein de codes intégrés, mais néanmoins tangible comme l'était celui des interprètes de l'époque, donna à tout ce mouvement un prodigieux enthousiasme, une dimension artistique et humaine exceptionnelle. Les musiciens étaient alors aussi chercheurs, ce dont a parfaitement rendu compte Nikolaus Harnoncourt dans ses deux ouvrages³. Il fallait aussi aller à la recherche d'œuvres qui n'avaient plus été jouées depuis leur création, repérer leur intérêt, s'en faire le défenseur. Aujourd'hui, les musicologues ont pris le relais de la recherche, tant dans la découverte de compositeurs et d'œuvres, que dans l'examen méticuleux des sources, notamment lors de la préparation d'une édition.

Les premières réalisations sonores, fidèles à la lecture des traités et respectueuses des sources musicales, péchaient quelquefois par une exégèse « scolaire » qui retenait plus la lettre que l'esprit. Le scrupule d'authenticité l'emportait sur l'expression personnelle, ce que dénonçait Harnoncourt : « une étude approfondie [...] risque de nous faire tomber dans une erreur dangereuse : jouer la musique ancienne uniquement d'après nos connaissances. [...] Il faut leur préférer une restitution entièrement erronée historiquement, mais musicalement vivante⁴ ». Au fil des années, l'interprétation s'est assouplie, s'est émancipée ; selon encore Harnoncourt, « les connaissances musicologiques ne doivent évidemment pas être une fin en soi, mais uniquement pour donner les moyens de parvenir à la meilleure restitution, car finalement celle-ci n'est authentique que lorsque l'œuvre prend l'expression la plus belle et la plus claire ; et cela se produit lorsque les connaissances et la conscience des responsabilités s'unissent à la plus profonde sensibilité musicale⁵ ».

Aujourd'hui, en 2008, tout se passe comme si la place de la musique baroque et de son interprétation ne faisaient plus question. L'une et

3. *Le discours musical* paru en 1982, traduit en 1984 pour les Éditions Gallimard, et *Le dialogue musical Monteverdi, Bach et Mozart*, paru en 1984, traduit en 1985 pour les Éditions Gallimard. Ces deux recueils de textes, écrits entre 1954 et le début des années 1980, sont toujours très actuels.

4. N. HARNONCOURT, *Le discours musical*, op. cit., p. 17.

5. *Ibid.*

l'autre ont trouvé une légitimité dans l'enseignement, dans les programmes des salles de concerts, à l'opéra. On ne s'écharpe plus, on ne se bat plus pour faire admettre aux institutions l'étude et la programmation des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles. Un consensus a été trouvé. Les acquis sont là : emploi des instruments d'époque¹, technique instrumentale et vocale spécifique, articulation, phrasé, ornementation...

Dans le même temps, certains paramètres concernant l'interprétation musicale n'ont guère été encore appréhendés, même s'ils ont été évoqués, notamment par Harnoncourt², mais en tout cas non expérimentés d'une manière approfondie ou systématique. Nous évoquerons ici quelques exemples comme la question des effectifs, du bon équilibre entre les pupitres d'instruments, la disposition des musiciens dans le cadre du concert, en particulier, mais pas seulement, dans les formations de grande envergure. Où étaient placés les chanteurs par rapport à l'orchestre, à une période donnée ? À l'intérieur de ce même orchestre, où se rangeaient les flûtes et les hautbois par rapport aux cordes ? Ne serait-il pas temps aujourd'hui de s'en occuper ? On en parle souvent, mais pour l'instant, les expérimentations attendent... Or, il s'agit d'un paramètre propre à changer totalement la perception d'une œuvre. Rappelons que l'élément concertant réglait la plupart des compositions ; la disposition des musiciens la plus fréquemment pratiquée à l'heure actuelle empêche d'entendre les effets parfois très subtils de cette esthétique. En ce qui concerne les effectifs, on privilégie souvent le « un par partie » au détriment du chœur, le dégraissage faisant partie de la réaction aux grandes formations d'avant le renouveau baroque. Cependant, nous le savons, selon les circonstances, les musiciens pouvaient être très nombreux au XVII^e siècle.

Pour ce qui est de la musique religieuse, les églises étaient alors ornées de tableaux, de sculptures, de tapisseries et de diverses autres décorations qui avaient une action sur l'acoustique.

1. Dans ce domaine, contrairement à ce que l'on pourrait penser, tout n'est pas encore fait. Ainsi, le cromorne baroque a été reconstitué pour la première fois en 2004, à l'occasion du tricentenaire de la mort de Charpentier. On l'a entendu dans le fameux *Te Deum* dirigé par Martin Gester lors des Grandes Journées du Centre de Musique Baroque de Versailles. Pourquoi délaisse-t-on le serpent, base de tout l'édifice sonore de la musique d'église, des cathédrales aux petites églises sans grands moyens ?

2. N. HARNONCOURT, *Le discours musical*, op. cit., pp. 111-117.

Rappelons les descriptions des grandes cérémonies funèbres où les cathédrales étaient toutes tendues de crêpe noir pour empêcher la lumière d'entrer certes, mais le son devait lui aussi être transfiguré par ce décorum. Pour rester dans le domaine de la musique sacrée qui constitue le pan le plus important de la musique de l'époque baroque, rares sont les musiciens et aussi les auditeurs, qui se sont posé la question du transfert de la liturgie au concert, sans pour autant tomber dans une parodie de la première ? J'en ai vu et entendu quelques exemples qui m'ont procuré un malaise certain. Et pourtant, aligner des motets les uns après les autres, d'une manière donc artificielle par rapport aux pratiques antérieures, n'est pas toujours satisfaisant.

D'autres questions techniques, apparemment simples, ne pourront jamais être résolues ; par exemple, celle des *tempi*. En l'absence de métronome (invention de Maelzel en 1806) dont Beethoven fera une utilisation systématique pour fixer à jamais le mouvement qu'il désire imprimer à ses œuvres, sur quoi s'appuyer d'une manière scientifique pour restituer au répertoire antérieur le *tempo* que le compositeur a imaginé ? En France, si Lalande a laissé quelques précieuses indications chronométriques³, Charpentier nous laisse perplexe lorsqu'à la fin de son divertissement *Les Plaisirs de Versailles*, il note sur son manuscrit : « Cela doit durer une heure et demie », alors que l'œuvre aujourd'hui enregistrée⁴ couvre une petite demi-heure. Ailleurs, une autre annotation de durée à la fin de la tragédie à machines *Andromède*, paraît moins problématique : « 810 mesures [illisible] de durée une heure⁵. » L'enregistrement⁶ tient en presque trois quarts d'heure. Notre pouls bat-il plus vite que celui de nos ancêtres ? Probablement pas. Il est en tout cas certain que notre rythme de vie, notre perception du temps se sont nettement accélérés. Au cours des dernières décennies, les *tempi* ont eu donc une sérieuse tendance à se précipiter, notamment dans les années 1990, parfois aux limites de l'audible. Il fallait dépoussiérer (comme dégraisser tout à l'heure) à tout crin. La tendance aujourd'hui revient à une plus grande modération, fluctuation qui en dit long

3. Lionel SAWKINS, « Doucement and légèrement : tempo in French Baroque music », *Early Music*, XXI/3, August 1993, pp. 365-374.

4. *Les Arts Florissants*, William Christie, Érato 0630-14774-2, 1996.

5. Bien cachée sous une rature, au bas du dernier folio du tome XXVIII des *Mélanges*.

6. Rachel Elliott (d), James Gilchrist (t), Thomas Guthrie (bt), Giles Underwood (b), New Chamber Opera, Gary Cooper, 2001, Gaudeamus GAU 303.

sur la subjectivité de l'interprétation et de sa réception.

Entrons dans un autre domaine, celui de la prononciation des textes chantés. À la fin des années 80 et dans les suivantes, la question de la prononciation du latin à la française a provoqué encore une fois quelques débats houleux, puis sa pratique est rentrée dans les mœurs. Ce n'était pas tant la remise en cause du fondement scientifique notamment exposé dans l'ouvrage de Patricia M. Ranum, *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française*, paru chez Actes Sud en 1991¹ qui était avancée que la grande perturbation éprouvée par l'oreille habituée à un latin chanté « à l'italienne » depuis quasiment un siècle. Par là même, cette question se révèle très représentative d'un phénomène capital dans notre évaluation d'une interprétation : celui de l'habitude de l'oreille dont la prise en compte est essentielle pour comprendre les évolutions stylistiques de cette interprétation. Dans les premières années de la restitution du latin « français », celui-ci écorcha pas mal d'oreilles. Néanmoins, les musiciens adoptèrent assez rapidement la nouvelle prononciation² et celle-ci ne fait plus véritablement débat. Nos oreilles s'y sont même tellement accoutumées qu'un retour en arrière sans doute choquerait aujourd'hui ces mêmes oreilles. Comme quoi... Cet épisode apparaît symptomatique du fait que notre sens de l'audition est liée à notre jugement. Si l'oreille accepte un son, une manière de jouer, de chanter, une prononciation, c'est que, quelque part, c'est vrai, c'est authentique.

Depuis quelques années, la prononciation « à l'ancienne » du français préoccupe les gens de théâtre³ ; les expériences sont connues mais, à ce jour, controversées. L'intérêt et l'unanimité assez rapide rencontrés à propos de la prononciation du latin ne sont pas encore au rendez-vous pour celle du français. À cela probablement deux raisons. D'une part, les recherches sur les différentes prononciations du français selon les époques n'ont

1. Certains pouvaient même témoigner avoir entendu, dans leur jeunesse, la messe célébrée 'à la française'. Cette vérité du vécu était plus imparable que les traités.

2. Le premier, se réclamant ouvertement de ce choix, fut William Christie dans son enregistrement du *Reniement de saint Pierre* paru chez Harmonia Mundi en 1985.

3. Contrairement au théâtre classique, fort d'une tradition et actuellement réinvesti par un renouveau 'baroque', la musique baroque a connu à la fois sa découverte et son interprétation.

pas été vraiment clarifiées⁴. D'autre part, cela nous concerne certainement davantage que la langue dévolue au culte, plus étrangère à la plupart des auditeurs.

En 1988, Philippe Beaussant écrivit un livre intitulé *Vous avez dit baroque ? Musique du passé, pratiques d'aujourd'hui* dans lequel il faisait le point sur les caractéristiques de la musique baroque, tout en prenant soin de cacher sa dette aux réflexions menées par Suzanne Clercx dans son ouvrage *Le Baroque et la musique* paru quarante ans plus tôt⁵. Mais ce que P. Beaussant expose d'une manière très personnelle et très pertinente est le chemin parcouru par les musiciens dans le domaine de l'interprétation, des premiers pas de Jean-Claude Malgoire dans *Alceste* en 1973 à la création du Centre de Musique Baroque de Versailles en 1987. À ce moment de l'Histoire et de sa réflexion, P. Beaussant pose, à la fin de son ouvrage, la question du devenir de la musique baroque. Après une période d'essais, de tâtonnements, de précarité matérielle aussi, comment l'avenir va-t-il s'organiser, de quoi sera-t-il fait ? Y aura-t-il « récupération par le système » ?

C'est là en effet que se noue la question.

La musique baroque, adulte et adulée, a besoin de s'organiser. Elle a besoin de musiciens. Or les moyens qui pourraient lui permettre de s'organiser et de se multiplier, de s'épanouir et de se répandre cachent autant de dangers de sclérose et de dégradation.

Ce qui fait la valeur des musiciens qui, aujourd'hui, interprètent la musique baroque dans toute sa gloire, ce n'est pas seulement la manière dont ils la jouent, ce n'est pas seulement leur style, leur esthétique, les phrasés justes et les ornements à leur place. Ce sont les qualités que j'ai essayé de définir tout à l'heure : leur liberté, leur autonomie, leur indépendance ; leur incessant mouvement ; l'éternelle curiosité [...]. D'une certaine manière, c'est cette marginalité dans laquelle ils s'étaient eux-mêmes placés.

Si cet esprit de recherche, cette interrogation incessante, cette fringale de nourritures neuves, ce besoin de sentiers non battus, si tout cela disparaît ou seulement s'estompe, que restera-t-il sinon une sorte de préciosité sans portée, d'affectation sans

4. Le même travail reste d'ailleurs à faire pour la prononciation du latin.

5. Suzanne CLERCX, *Le Baroque et la musique, essai d'esthétique musicale*, Bruxelles, Librairie encyclopédique, Publications de la Société belge de musicologie, 2^e série, I, 1948.

puissance créatrice ? C'est alors, en effet, qu'on ne fera plus que de la froide archéologie. Si la musique baroque, bien intégrée, sagement institutionnalisée, hygiéniquement aseptisée, bien protégée, bien syndiquée, bien administrée, devait se réduire à quelques procédés d'interprétation, à quelques trucs, à une pulsation mécanique, à des trilles, des mordants, des ports de voix intelligemment disposés et à des notes inégales également réparties, elle arriverait très vite à ce qu'on appelle en biologie une dégénérescence précoce¹.

Fiction ? Caricature ? Prémonition ? Et P. Beaussant de conclure, du moins provisoirement, nous est-il permis d'ajouter avec le recul des années :

Comment peut-on résoudre cette contradiction ?
[...]
Création, recherche et formation constituent un tout indissociable.

[...]
La musique baroque, pour s'épanouir, a moins besoin d'un cadre que d'une ligne ; moins d'une structure que d'une perpétuelle mise en mouvement ; d'une incitation à la création, à l'émulation et à la recherche. Il faudrait un organisme sans organigramme ; une administration qui n'administre pas trop, un conservatoire qui ne conserve pas, un institut qui ne soit pas une institution, qui coordonne et n'ordonne pas².

Le livre se ferme sur une utopie : une institution telle qu'elle vient d'être décrite est née à Versailles un an plus tôt ; le château résonnera à nouveau de la musique qui a fait son histoire « avec les mêmes garanties de vérité, de justesse, que les objets d'art qu'on y replace et qu'on y reconstitue³ »...

« Quelle authenticité ? » : je me réfère ici au titre du colloque et je reviens aux propos de Nikolaus Harnoncourt : « Même si la question d'exactitude stylistique dans l'exécution reste à jamais insoluble (Dieu merci !) — car la notation est bien trop ambiguë — nous serons toujours à sa recherche, et nous découvrirons sans cesse de nouvelles facettes aux grands chefs-d'œuvre⁴ ». En effet, la question de l'authenticité historique *stricto sensu* est une question complexe ; nous ne

pourrons jamais avoir de preuve irréfutable que l'on jouait comme ceci, que l'on chantait comme cela... Nous ne pouvons même pas imaginer à quoi pouvait ressembler une exécution musicale il y a trois ou quatre siècles. Il y a des sources musicales, littéraires, des traités, des témoignages écrits, des peintures..., mais face à l'interprétation en tant que geste vivant et contemporain, que peut-on dire ? Qu'importe, « nous serons toujours à sa recherche » écrit Harnoncourt. Si l'on conserve le concept d'authenticité, cette dernière serait donc à chercher du côté de la démarche de l'interprète d'aujourd'hui.

Or, il semble, qu'au vu d'un certain nombre d'acquis, l'exigence stylistique se soit en grande partie perdue : soit on applique les recettes, soit l'invention, si invention il y a, s'exerce sur des soubassements faibles. L'interprétation « historique » ne paraît plus être la question première, l'expérimentation est en panne ou en manque d'imagination. À la spontanéité a succédé le savoir faire. Les temps ont aussi changé, nous ne sommes plus dans le même contexte économique et social d'il y a trente ou quarante ans. Les musiciens souhaitent avant tout être programmés. Les organisateurs de concerts et les directeurs de maisons de disques mettent en avant plus de contraintes financières que d'enjeux fondamentalement artistiques. Prenant le moins de risques possibles, ils veulent remplir leur salle ou vendre leurs enregistrements. Pour cela, il faut plaire au public, lui offrir ce qu'il attend, quitte à rendre son oreille de plus en plus paresseuse. Au sein d'une certaine uniformisation des styles frôlant parfois l'anachronisme, chaque ensemble tente de trouver sa marque, son identité, qui passe avant tout par une culture reconnaissable et personnelle du son, déconnectée d'une recherche authentique. Du coup, l'auditeur vient au concert moins pour un compositeur ou un programme que pour entendre un tel ou un tel⁵, sans avoir toujours conscience que la séduction immédiate, l'illusion vont à l'encontre de l'authenticité à la fois historique et artistique. Si la musique baroque ne fut pas un phénomène de mode (ce dont on l'a accusée au début de sa redécouverte), son interprétation est en train de le devenir.

1. Philippe BEAUSSANT, *Vous avez dit « baroque » ?*, *Musique du passé, pratiques d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1988, pp. 152-153.

2. *Ibid.*, pp. 153-154.

3. *Ibid.*, p. 160.

4. N. HARNONCOURT, *Le discours musical*, *op. cit.*, p. 49.

5. Pour une radiographie du public de musique baroque, voir la très intéressante enquête de Laurent Denizeau, *L'Émotion improbable*, *Ethnographie de la 26^e édition du Festival d'Ambronay*, Cahiers d'Ambronay, Centre culturel de rencontre d'Ambronay, 2, Ambronay Éditions, 2006.

Pour conclure, le danger, évoqué par Philippe Beaussant, n'est-il pas que les musiciens restent assis sur les lauriers de leurs devanciers, sans remettre en question ce qui doit pourtant rester perpétuellement en réflexion et en expérimentation, ouverts à de nouvelles découvertes, à des pratiques revisitées ? Ne doivent-ils pas

conserver l'enthousiasme devant ce nouveau monde qui n'a pas encore livré tous ses secrets, continuer à le défricher inlassablement pour le donner à entendre dans toute sa beauté ? Une fois encore, seul le goût de la recherche, l'engagement et l'esprit de « création » feront que la musique baroque continuera à être vivante.

Le traitement des partitions

La restitution de partitions réduites : l'exemple de *Sémélé* de Marin Marais

Gérard GEAY
(CMBV, CNSM Lyon)

Au terme de restitution, nous préférons désormais celui de restauration. En effet, nous ne pouvons restituer ce qui est (définitivement ?) perdu. Notre travail s'apparente davantage à celui du restaurateur de tableaux qui comble les lacunes sur la toile¹.

Alors que l'orchestre français comprend, à l'époque de Marin Marais, cinq parties : les dessus de violon (qui peuvent être divisés en premiers et en seconds dessus et doublés par les flûtes et/ou les hautbois) ; les hautes-contre, les tailles et les quintes de violon (appelées parfois les « parties ») ; les basses de violon (qui peuvent être doublées par la basse continue, les bassons et quelquefois les contrebasses), les partitions réduites, une spécificité française, ne contiennent que les parties principales de la musique :

- les parties vocales solistes ;
- les trois ou quatre parties du chœur vocal (mais, dans le second cas, la doublure de l'orchestre ne comporte que le dessus et la basse) ;
- le dessus et la basse de l'orchestre du grand chœur instrumental ;
- les deux dessus et la basse du petit chœur instrumental à trois parties.

Ainsi, seuls le petit chœur instrumental et le chœur vocal nous restituent dans son intégralité la polyphonie originale conçue par le compositeur.

1. Voir Gérard GEAY, « Restitution des parties manquantes », *Le Pouvoir de l'Amour de Pancrace Royer*, Lisa Goode Crawford éd., Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, coll. « Patrimoine Musical Français », 2006.

Cependant, dans le cas de *Sémélé*, plusieurs chœurs ont également été imprimés en partition réduite². Il manque donc, d'une part, les parties de haute-contre, taille et quinte de violon et, d'autre part, les parties de haute-contre et taille du chœur.

Bien entendu, le chiffrage de la basse continue donne des informations utiles. Mais, outre le fait que beaucoup de sources ne sont pas chiffrées, il ne faut jamais oublier que ce chiffrage concerne uniquement la réalisation au clavecin. Il n'exprime donc pas exactement ce que les parties jouent. Par exemple, lorsque le chiffrage comporte un 7, les parties peuvent très bien ne pas jouer de septième et même ajouter une neuvième qui n'est pas chiffrée. (Le claveciniste peut d'ailleurs se permettre ce genre de liberté.) Enfin, dans les sources avec une basse continue chiffrée, bien souvent la basse n'est pas chiffrée lorsque l'orchestre joue, ce qui nous fait douter de la présence du clavecin dans ces passages³. L'examen des matériels d'orchestre donne, à ce sujet, des informations assez contradictoires. Dans certains cas, la partie de clavecin existe ; dans d'autres cas, elle n'existe pas.

2. À l'exception du chœur d'hommes à trois parties « Qu'un affreux ravage... », du chœur d'hommes à quatre parties « Ordonne, nous obéissons... » de la cinquième scène de l'acte III et du chœur à quatre parties du tremblement de terre « Ciel ! quel bruit souterrain ! » de la troisième scène de l'acte V dont la polyphonie est entièrement notée.

3. C'est le cas, par exemple, dans *Le Carnaval et la Folie* d'André Cardinal Destouches.

Prologue

Les Bacchanalles

Le Théâtre Représenté en l'honneur de Bacchus

Ouverture de *Sémélé*

Marin MARAIS, *Sémélé*, Paris, l'auteur, Hurel, Foucault, 1709
Cliché Bibliothèque Michelet, Paris IV Sorbonne, Rés. A5. 42

Nécessité de la restauration :

Lorsque j'ai commencé à travailler avec le Centre de Musique Baroque de Versailles, pour les Grandes Journées Clérambault de 1998, la nécessité de la restauration faisait débat dans les milieux musicologiques. Certes, nous pouvons imaginer que les partitions réduites permettaient aux personnes ne disposant pas d'un grand orchestre d'interpréter chez elles les œuvres à la mode¹, comme cela se faisait au XIX^e siècle grâce aux réductions pour piano à quatre mains de symphonies. Par contre, il n'est guère envisageable de représenter une œuvre scénique dans un théâtre avec un orchestre (et un chœur !) jouant à deux parties. Je connais quelques enregistrements (de grands motets ou de suites de danses), pour lesquels les musiciens n'ont pas eu la possibilité de

restaurer les parties manquantes d'orchestre, qui témoignent de la vacuité d'un orchestre incomplet². Il est vrai que les rares matériels d'orchestre conservés de grands motets de Bernier (*Beatus vir* et *Deus noster refugium*) ne comportent pas de parties de haute-contre et de taille de violon. Ce n'est pas un cas isolé et cela demeure l'une des énigmes non élucidées de la musicologie.

Le rôle des parties intermédiaires :

Les « parties », comme on les appelait parfois, ne jouissent pas toujours d'une grande considération parmi les musicologues :

Certains témoignages rapportent que Lully s'en désintéressait et qu'il laissait à ses secrétaires le soin de les composer ; on comprend mieux pourquoi, lorsque l'on sait qu'on les désignait aussi par le terme peu glorieux de « parties de remplissage³ ».

2. L'un de ces musiciens m'a d'ailleurs avoué depuis son grand désir de réenregistrer ces œuvres enfin restaurées.

3. Edmond LEMAÎTRE. « *L'orchestre de Marin Marais* », dans : *Sémélé*, Benoît Dratwicki éd., Glossa

1. La page de titre d'une partition réduite, publiée en 1714 par Philidor père, du grand motet *Cum invocarem* de Desmaretz (F-Pn/ Vm1 1143) confirme cette pratique : « Ses Motets se peuvent chanter à I. II. III. voix et II. Violons. » La version restaurée a été enregistrée par Le Concert Spirituel en 2005 (Glossa GCD 921610).

À cela j'objecterai que si Lully se désintéressait à ce point de ces malheureuses parties, comment expliquer alors la qualité exceptionnelle de celles-ci dans ses œuvres¹ ? Je sais bien que certains y trouvent des « fautes » (qui attesteraient de la maladresse des « secrétaires ») oubliant qu'il est anachronique de se référer aux règles académiques² en vigueur deux siècles plus tard.

Mais lisons *Le Cerf de la Viéville*³ :

Si Lulli a pû être utile à ses Secretaires, dit Mademoiselle M. on prétend que ses Secretaires ne lui étoient pas inutiles non plus. Ne lui faisoient-ils pas toutes les parties moyennes de ses pieces ? on me l'a conté.... Autre anecdote, à moitié fausse, Mademoiselle. Lulli faisoit lui-même toutes les parties de ses principaux chœurs, & de ses duo, trio, quatuor, importants. Et ceux-ci sont fort reconnoissables. Peu de Connoisseurs douteront peut-être qu'il n'ait tout-à-fait travaillé les quatuor, les trio & les duo que nous marquâmes, & nul Connoisseur ne doutera qu'il n'ait travaillé jusqu'à la moindre Note le Chœur de Proserpine, Act. 1. *Jupiter lancez le tonnerre, &c.* Celui de Phaëton, Act. 4. *Allez répandre la lumiere, &c.* Et celui de *l'Idile de Sceaux. Qu'il vive ce Heros, qu'il triomphe toujours, &c.* Ce dernier étoit son Chœur

Music, 2007, pp. 37-38. Malheureusement, Edmond Lemaître n'indique pas ses sources. Dans son *Musikalisches Lexikon* de 1732, Johann Gottfried Walther emploie les expressions suivantes : *Parties couvertes, ou Mytoyennes, ou Parties du Milieu* (p. 463) par opposition aux *Parties découvertes ou Extremes*. Ces définitions proviennent du *Dictionnaire de Musique* de Brossard de 1705 (Table alphabétique, p. 286). Voir aussi la citation de *Le Cerf de la Viéville* ci-dessous.

1. Ne serait-ce que dans les airs accompagnés ; je citerai de mémoire : la scène II du premier acte et la scène VII du troisième acte d'*Acis et Galatée* et la scène V du deuxième acte de *Persée*. Je me souviens encore de notre stupéfaction dans l'atelier de contrepoint d'un des stages que j'avais organisés à l'École Britten de Périgueux lorsque, après avoir admiré le raffinement de l'écriture des parties dans l'accompagnement d'un air de Lully, nous avons découvert qu'elles étaient totalement inaudibles dans l'enregistrement (que je venais d'acheter sans avoir eu le temps de l'écouter) dirigé pourtant par un chef « baroque » réputé.

2. Bien souvent mes étudiants sont étonnés (choqués ?) de la pratique des quintes parallèles dans la musique française autour de 1700. La doublure de la basse de l'accord de sixte (la sixte simple) est une autre source d'étonnement.

3. LE CERF DE LA VIÉVILLE, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française...* François Foppens, Bruxelles, 1705, Minkoff, Genève, 1972, seconde partie, pp. 126-127. C'est Marie Demeilliez qui a attiré mon attention sur ce texte.

favori. Hormis dans ces grands morceaux, dans ses Pièces importantes, Lulli ne faisoit que le dessus & la basse, & laissoit faire par ses Secretaires la haute-contre, la taille & la quinte, qui est ce que quelques gens appellent les fiches, ou les parties médiantes, & que j'aiderois mieux apeler comme vous, Mademoiselle, les parties moyennes. Cependant, lors que c'étoient des Chœurs par fugues, Lulli en marquoit toujours toutes les entrées.

Quant aux secrétaires en question, s'il s'agit, par exemple, de Collasse, nous savons qu'il était lui-même compositeur. Lorsque Marie Demeilliez a travaillé avec moi sur la restauration de son *Sigalion*⁴, nous avons pu constater que le style des parties de Colasse est assez différent de celui de Lully⁵. En supposant que ce dernier l'ait bien chargé d'écrire les parties dans certains passages de ses œuvres, force est de constater que Colasse se sera alors strictement conformé au style lullyste pour ne pas dire qu'il aura suivi des instructions précises du compositeur.

De cette première objection, nous pouvons déjà conclure que le haut niveau contrapuntique des parties intermédiaires est en totale contradiction avec l'hypothèse d'un supposé désintérêt des compositeurs en général, et de Lully en particulier, envers celles-ci. Pour en terminer définitivement avec ce sujet, je laisse la parole à Jean-Philippe Rameau :

Quelques difficultez qu'il y ait à remplir d'un beau Chant toutes les Parties d'un *Quatuor*, ou d'un *Quinque* [quintette], il faut cependant faire tous ses efforts pour y réussir⁶...

À ce premier préjugé, s'ajoute le fait que le nombre d'instruments affectés aux parties était nettement inférieur à celui des dessus et des basses

4. Le 17 août 1689, *Sigalion ou le Secret*, ballet sur une musique de Pascal Collasse, fut dansé par les élèves du collège Louis-le-Grand, en intermède à la tragédie latine *Polymestor* représentée à l'occasion de la distribution des prix. Le sujet de thèse de Marie Demeilliez est la place de la musique dans des spectacles de collèges parisiens des XVII^e-XVIII^e siècles. Voir Marie DEMEILLIEZ, « Les airs instrumentaux de Pascal Collasse », *Archéologie d'un spectacle jésuite : Polymestor et Sigalion ou le Secret (1689), XVII^e Siècle*, 2008/1, n° 238, pp. 57 à 75.

5. Par exemple, Collasse double assez souvent la note sensible dans l'accord de dominante sur la pénultième des cadences alors que Lully ne le fait que dans sa jeunesse.

6. Jean-Philippe RAMEAU, *Traité de l'Harmonie*, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Paris, 1722, Broude Brothers, New York, 1965, Livre troisième, Chapitre quarante-troisième, p. 331.

(sans parler de la doublure éventuelle de ces dernières respectivement par les flûtes, hautbois et bassons) soit, d'après Edmond Lemaître¹ :

- 8 dessus de violon ;
- 3 hautes-contre de violon ;
- 3 tailles de violon ;
- 2 quintes de violon ;
- 8 basses de violon.

Tout naturellement, certains en déduisent qu'il est normal que les parties ne s'entendent pas ou, du moins, qu'elles ne nécessitent pas une attention particulière de la part des interprètes. Le lecteur aura deviné que je ne partage pas cet avis. Qu'il me permette une anecdote : durant l'année universitaire 1999-2000, mon collègue suisse David Chappuis et moi-même avons eu l'occasion de faire travailler des suites lullystes de Muffat à la classe d'orchestre du Centre de Musique Ancienne de Genève. Un travail approfondi des parties, grâce à des répétitions partielles pour chacune d'entre elles, a profondément modifié le résultat sonore global.

Cependant, la plupart des orchestres dits baroques ne possédaient pas jadis les instruments appropriés pour exécuter ces parties. La partie de haute-contre était alors jouée par les deuxièmes violons d'un orchestre à l'italienne avec les altos divisés. J'ai encore entendu récemment, lors d'une audition d'élèves consacrée à de la musique française, la partie de quinte de violon jouée par des violes de gambe faute d'instruments et d'instrumentistes. Ce n'est que lorsque nous disposerons des instruments — montés avec les cordes appropriées et équipés d'archets dans le style du XVII^e siècle² — que nous pourrons vraiment juger du son de cet orchestre et de l'équilibre à trouver entre ses différents plans sonores.

La polyphonie de l'orchestre français n'a rien à voir avec, par exemple, celle de l'orchestre de J.-S. Bach, Haendel ou Telemann (qui imitent parfois la musique française mais toujours avec un orchestre à l'italienne), orchestre dans lequel toutes les voix sont plus ou moins sur le même plan. Je comparerai l'orchestre français à une scène de théâtre qui, comme nous l'ont bien montré Rémy-Michel Trotier et Jean-Paul Gousset, comporte plusieurs plans et un fond de scène. Selon moi, les parties doivent se situer en arrière-plan, un peu à la manière de l'harmonie jouée à la main droite de l'orgue pendant que la main gauche joue un récit de tierce en taille. Bien que les parties

n'occupent pas le premier plan dévolu aux dessus et basses de violon, on doit les entendre, au même titre que, chez Schœnberg, la *Nebenstimme* ne doit pas être couverte par la *Hauptstimme* bien que cette dernière se situe au premier plan.

Modèles stylistiques :

Si la lecture des traités de composition est indispensable, une telle restauration nécessite surtout une connaissance approfondie du style de l'époque et du compositeur. Dans le cas de Marin Marais, nous disposons de la partition générale de trois œuvres scéniques :

- *Alcide* de 1693 (en collaboration avec Louis de Lully)³ ;
- *Ariane et Bacchus* de 1696⁴ ;
- *Alcyone* de 1706⁵.

Dans la mesure où il est impossible d'attribuer avec une certitude absolue les pièces d'*Alcide* à Marais plutôt qu'au fils Lully, nous avons surtout retenu les leçons des deux dernières œuvres : les ouvertures, les nombreuses danses, l'*Entrée des Démons* d'*Ariane et Bacchus*⁶, la *Chaconne* d'*Alcione*⁷ ainsi que sa fameuse *Tempête*⁸. D'après Edmond Lemaître⁹, « depuis 1689 la référence en matière de cataclysme musical était la tempête de *Thétis et Pélée*... », mais « avec la tempête d'*Alcyone* en 1706, Marais ravit la vedette à Colasse¹⁰. »

L'air du temps et la liberté créatrice :

Le restaurateur ne peut pas se permettre n'importe quoi au nom de la liberté créatrice, car il n'est pas le compositeur. Comme l'a très bien dit Sébastien Daucé, éditer une partition c'est l'interpréter, la restaurer également. L'invention ne peut donc s'inscrire que dans ce minuscule espace laissé à l'interprétation sans jamais oublier que

3. F-Pn/ Vm² 118. Voir *Symphonies d'Alcide*. Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, Collection Orchestre, CAH. 163, 2006.

4. F-Pn/ Rés. F 1715. Voir *Symphonies d'Ariane et Bacchus*. Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, Collection Orchestre, CAH. 164, 2006.

5. F-Po/ A 69 a et (pour le matériel d'orchestre) S-Uu/ Vok. mus. ihs. 28 a-b. Voir *Symphonies d'Alcione*. Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, Collection Orchestre, CAH. 165, 2006.

6. *Op. cit.*, n° 23, p. 39.

7. *Op. cit.*, n° 28, p. 38.

8. *Op. cit.*, n° 25, p. 33.

9. Edmond LEMAÎTRE, *op. cit.*, p. 43.

10. *Ibid.*, p. 44.

1. Edmont LEMAÎTRE, *ibid.*, pp. 44-45.

2. Dans ce domaine, la question de la restauration se pose de manière particulièrement aiguë faute de modèles.

compléter une polyphonie lacunaire a une incidence directe sur la matière sonore. En cela, le restaurateur est plus contraint que le metteur en scène ou le décorateur qui peuvent proposer une lecture contemporaine d'un ouvrage théâtral.

Mais lorsque l'on prétend reconstituer tous les aspects d'un spectacle : ornementation vocale et instrumentale, orchestration, diction, gestique, chorégraphie, décors, lumières, costumes, mise en scène, évoquer l'air du temps, comme le font certains, n'est-ce pas se dédouaner un peu facilement de ses obligations envers l'œuvre ? Une telle démarche doit reposer sur une recherche rigoureuse, ce qui est rarement le cas aujourd'hui. Ne faut-il pas se garder d'une vision simpliste de l'époque alors que le jeune compositeur n'écrira pas comme son contemporain de quarante ans plus âgé, que certains adoreront l'opéra pendant que d'autres le trouveront ridicule, invraisemblable ou impie ? Après tout, Lalande et Campra se détestaient.

Cependant, comme je le dis souvent, le restaurateur ne prétend pas atteindre à l'authenticité mais simplement à la vraisemblance. Depuis près de huit ans que le chantier « L'art de composer en France aux XVII^e et XVIII^e siècles » du Centre de Musique Baroque de Versailles existe, mes collègues et moi n'avons cessé de procéder à des coupes chronologiques toujours plus fines pour tenter de comprendre l'évolution des techniques d'écriture non seulement en comparant les compositeurs entre eux, mais aussi en comparant les œuvres de jeunesse et celles de la maturité durant la carrière d'un même compositeur, à condition toutefois de pouvoir dater les œuvres. Dans certains cas, c'est justement cette analyse qui permettra la datation grâce à la mise en évidence de procédés techniques caractéristiques d'une certaine période. Pour ce faire, il faut

disposer de critères objectifs sans jamais oublier la remarque d'un historien dont j'ai malheureusement oublié le nom : lorsque nous sommes surpris par ce que nous découvrons à une époque donnée, ce n'est pas parce que cette découverte n'est pas authentique, mais c'est bien parce qu'elle ne correspond pas à notre vision de cette époque, vision qu'il faut donc remettre en cause. Dans le domaine qui me concerne, je ne prendrai qu'un seul exemple : nous préparons actuellement l'édition de plusieurs grands motets de Campra, un compositeur très peu étudié. Lors de la relecture d'un premier grand motet, j'ai remarqué l'emploi inhabituel d'un accord de quinte et sixte. Je l'ai montré à Jean Duron et nous avons évoqué ensemble la possibilité qu'il s'agisse d'une faute d'imprimerie. Toutefois j'ai dit à Jean Duron que je me garderais bien de trancher avant d'avoir étudié d'autres grands motets de Campra. Or, dès la relecture d'un deuxième grand motet, j'ai trouvé plusieurs cas similaires qui montrent que Campra utilise ce type d'accord d'une manière surprenante, ou, du moins, d'une manière que nous n'avions pas rencontrée jusqu'ici chez d'autres compositeurs de cette époque. Il faudra encore lire bien des partitions avant de pouvoir déterminer si ce procédé est caractéristique du style de Campra en général ou du style de sa maturité (ces deux grands motets ayant été publiés dans les années 1730) ou encore de le découvrir chez d'autres compositeurs.

Heureusement, la restauration d'une partition n'implique aucune intervention sur la source originale dont l'intégrité est totalement respectée. Si cette restauration ne vous plaît pas, si de récentes découvertes la rendent caduque, vous pourrez, comme l'évoquait Rémy-Michel Trotier pour les décors, en proposer une autre pour le plus grand bien de la musique et de la recherche.

L'orchestre de Lully: restitution et interprétation à travers l'exemple d'*Amadis* (1684)

Bertrand POROT
Maître de conférences en histoire de la musique baroque
Université de Reims Champagne-Ardenne,
Centre d'Études et de Recherche en Histoire Culturelle
(CERHIC-EA 2616)

Introduction :

Cette étude sur l'orchestre lullyste s'appuie sur un entretien avec Hugo Reyne qui enregistre, à la tête de la *Simphonie du Marais*, une intégrale Lully chez Accord¹. Qu'il soit remercié ici très chaleureusement pour sa disponibilité et son intérêt pour le travail entrepris autour de la restitution.

Dans la conversation, Hugo Reyne nous confiait que Lully devait être considéré comme un compositeur pleinement conscient de ses choix et de ses conceptions artistiques : on ne peut le prendre en aucun cas à la légère. Dans le domaine de l'orchestre, ses options sont pensées en fonction d'une dramaturgie sonore, toujours en lien avec le texte poétique. On doit donc tenir compte de cet aspect fondamental chez le compositeur : il s'agit de restituer l'œuvre et non de recréer un pseudo-goût « baroque ».

Nous avons pris comme exemple de cette démarche l'opéra d'*Amadis* parce qu'il a été enregistré par Hugo Reyne² et parce qu'une édition

critique est en cours d'élaboration dans le cadre de l'édition des œuvres complètes de Lully³ : le dialogue qui peut s'instaurer à cette occasion entre artistes et musicologues ne peut être que fructueux.

Amadis a été publié l'année de sa création en 1684, du vivant de Lully. Il l'a été sous le contrôle du compositeur et certains exemplaires sont paraphés par lui-même⁴. Si la partition offre des indications d'orchestration, elle en sous-entend aussi : nous sommes, selon les termes de Loïs Rosow, devant des « conventions non écrites⁵ ». Elles donnent à la partition un caractère d'incomplétude qui peut embarrasser un interprète du XXI^e siècle, même spécialisé. Nous proposons donc de présenter notre étude selon deux axes de réflexion : le premier concerne l'aspect méthodologique — les outils pour une restitution — et le second, l'approche plus particulière d'*Amadis*.

Afin d'éviter les anachronismes et les extrapolations, nous avons replacé *Amadis* dans

1. Collection « Lully ou le Musicien du soleil ». Voir le site : <http://www.simphonie-du-marais.org/>

2. Lully, *Amadis*, coll. « Lully ou le musicien du soleil », *La Simphonie du marais*, dir. Hugo Reyne, Accord, Universal musique, 2006.

3. Éditions Lully, dir. Herbert Schneider et Jérôme de la Gorce, Hildesheim, Georg Olms. L'édition critique est réalisée par nos soins.

4. *Amadis*, Paris, C. Ballard, 1684, F-Pn département musique, Rés Vm² 33.

5. *Armide, Introduction*, éd. critique Loïs Rosow, Hildesheim, G. Olms, 2003, p. XVI.

son contexte et nous l'avons comparé aux œuvres de Lully comprises entre le *Triomphe de l'Amour* (1681) et *Armide* (1686). En effet, l'orchestre de Lully, en particulier à l'Opéra, reste mal documenté et sujet à conjectures. Il s'agit donc de procéder par recoupements et comparaisons : connaître l'univers de Lully ainsi que celui de son époque demeure indispensable. De plus, comme le montrent les connaissances rassemblées à l'heure actuelle, l'orchestre à l'Opéra évolue après la mort du surintendant et n'observe plus le même type d'instrumentation et d'effectifs que de son vivant¹. Toutefois le resserrement chronologique n'empêche pas de faire appel à des œuvres plus anciennes, comme les ballets de cour par exemple : dans certains opéras de la période considérée, Lully peut recourir à des procédés qu'il y avait déjà expérimentés.

Dans cette quête de l'orchestre lullyste, les musiciens sont aidés par plusieurs types d'outils : les sources musicales — sur lesquelles Hugo Reyne a beaucoup insisté — et la recherche en musicologie.

I. Vers la restitution : les outils :

Lorsqu'un opéra ne fait pas l'objet d'une édition critique, la tâche préliminaire consiste à rassembler les sources existantes. Dans le cas d'une partition éditée du vivant du compositeur, et contrôlée par lui, le travail se fait de toute évidence à partir de ce document d'autorité. En cas de doutes ou de problèmes, il est possible de le compléter avec d'autres sources manuscrites ou éditées, tout en sachant qu'elles peuvent être plus tardives². La comparaison de différents opéras du même auteur sur une période chronologiquement logique donne aussi des éléments pour la restitution — ce qui est le cas dans *Amadis* comme nous le verrons plus loin.

1. Notamment après les années 1700 : voir les recherches de Lois Rosow, « Paris Opéra Orchestration, 1686-1713 : Deciphering the Code in the Orchestral Parts », dans *Dance and Music in French Baroque Theater : Sources and Interpretations*, éd. S. McCleave, Londres, Univ. de Londres, 1998, pp. 33-53 et *Armide, Introduction*, *op. cit.*, pp. XVI-XVII.

2. Ce qui est le cas d'*Amadis* : tous les manuscrits sont postérieurs à l'année de création et certains sont très tardifs comme les parties conservées dans le fonds La Salle à la bibliothèque de l'Opéra (Fds La Salle 37 et 37 bis, après 1759). Il y eut trois rééditions au XVIII^e siècle, en 1711, 1719 et 1725.

À partir de ce travail de repérage et de consultation, les parties séparées sont établies³. Elles se fondent sur les indications instrumentales de Lully (comme « trompette » ou « hautbois »), mais tiennent compte aussi des indices donnés par les clés, les textures ou les tessitures. Enfin il faut joindre à ces renseignements, ceux qui se trouvent parfois dans les livrets.

Les avancées de la recherche musicologique forment un deuxième type d'aide pour les artistes⁴. En ce qui concerne l'orchestre français du XVII^e siècle, elles se sont accrues depuis le tout début des années 1980 : elles se fondent, en particulier, sur la comparaison des sources et la documentation archivistique. Une étude sur la composition et l'effectif de l'orchestre de l'Opéra en 1704 a été réalisée par Jérôme de La Gorce dans la *Revue de musicologie* en 1979⁵, complétée ensuite par un article sur la période de Campra à Rameau paru en 1990⁶. Cet auteur a découvert et commenté des documents d'archives qui constituent un point de départ à la recréation de la formation lullyste.

3. Cf. Hugo Reyne dans le livret du CD *Amadis*, *op. cit.*, p. 8. Signalons d'ailleurs la précision musicologique de ce chef qui donne toujours, dans ses pochettes de CD, ses choix devant les sources musicales.

4. Citons parmi les articles et études les plus importants : Jean DURON, « L'Orchestre à cordes français avant 1715, nouveaux problèmes : les quintes de violon », *Revue de musicologie*, LXX, n°2, 1984, pp. 260-269 ; Jürgen EPPELSHEIM, *Das Orchester in den Werken J. B. Lully*, Tutzing, H. Schneider, 1961 ; Rebecca HARRIS-WARRICK, « A Few Thoughts on Lully's hautbois », *Early Music*, XVIII, 1990, pp. 97-106 ; Jérôme de LA GORCE, « L'Académie royale de musique en 1704, d'après des documents inédits conservés dans les archives notariales », *Revue de musicologie*, LXV, 1979, pp. 160-191 ; « L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau », *Revue de Musicologie*, LXXVI, n°1, 1990, pp. 23-43 ; « Vestiges des matériels de l'Opéra à l'époque de Lully : les parties de haute-contre de violon pour *Le Triomphe de l'Amour* et *Persée* », *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully*, éd. Jérôme de la Gorce et Herbert Schneider, Hildesheim, Olms, 1999, pp. 337-351 ; Lois ROSOW, « Paris Opéra Orchestration, 1686-1713 : Deciphering the Code in the Orchestral Parts », *op. cit.*, pp. 33-53 ; Graham SADLER, « The role of keyboard continuo in French opera 1673-1776 », *Early music*, VIII, n°2, 1980, pp. 148-157 ; « The basse continue in Lully's Operas : Evidence Old and New », *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully*, *op. cit.*, pp. 382-387 ; Neal ZASLAW, « Lully's Orchestra », *Jean-Baptiste Lully*, actes du colloque, éd. Jérôme de la Gorce et Herbert Schneider, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, pp. 539-580.

5. « L'Académie royale de musique en 1704... », *op. cit.* Il s'agit du premier état connu et détaillé de l'orchestre parisien à l'Opéra.

6. « L'Orchestre de l'Opéra... », *op. cit.*

Cette dernière est encore mieux connue lorsque sont conservées des parties instrumentales qui ont servi lors des créations : c'est le cas du *Triomphe de l'Amour* (1681), de *Persée* (1682) et d'*Armide* (1686). Leur étude a été réalisée notamment par Jérôme de La Gorce et Loïs Rosow¹. Nous présentons dans le tableau 1 une synthèse des résultats auxquels sont parvenus les chercheurs depuis la fin des années 1970 (voir Annexe I).

L'orchestre lullyste :

Ils montrent que l'orchestre lullyste est divisé en deux groupes : le grand chœur et le petit chœur. Le premier désigne la formation au complet, à cinq parties². Il intervient principalement dans l'ouverture, les danses, certaines ritournelles ainsi que dans l'accompagnement des voix, lorsqu'il s'agit des chœurs et parfois aussi pour les voix solistes. Il jouit d'une formation enrichie de doublures, rarement indiquées mais attestées par les parties séparées. Les doublures concernent principalement les bois : les hautbois (ou les flûtes à bec) doublent en général les dessus de violon, et les bassons les basses de violons³. Les doublures sont presque toujours systématiques pour le *tutti*, sauf pour l'accompagnement des voix solistes. Lorsque la partition porte l'indication « doux », les doublures disparaissent ou bien sont exécutées par les instruments les moins sonores comme les flûtes à bec, ce qui est attesté dans le sommeil de Renaud d'*Armide*⁴. Ce type d'orchestration fonctionne donc un peu à la manière d'un orgue baroque, par ajouts ou retraites d'instruments. Il ne repose pas vraiment sur l'emploi de timbre individualisé ou d'instrument soliste, comme le feront les successeurs du surintendant. C'est un contresens que de faire jouer des instruments en « solos » comme nous pouvons parfois l'entendre dans certains spectacles contemporains.

À cette masse orchestrale, s'opposent des groupes instrumentaux plus légers, notamment les

trios. Le trio d'anches (hautbois et basson), typiquement français, se rencontre souvent dans les danses ou paires de danses qui alternent entre grand chœur et trio, comme les menuets, les chaconnes ou les passacailles. On trouve d'autres combinaisons avec des flûtes (*Armide*, passacaille, V, 2) ou des doublures de flûtes, hautbois et violons (*Persée*, passacaille, V, 8). Enfin les trios qui sont réservés aux ritournelles ou aux accompagnements sont exécutés avec deux violons (un instrument par partie) et la basse continue, sauf indication contraire⁵. Il s'agit là d'une pratique lullyste : Loïs Rosow montre que ce dernier type de trios ont tendance à s'étoffer à partir des premières années du XVIII^e siècle⁶, alors que chez Lully il sert à l'évidence à établir des contrastes de textures et de masses, dont certains possèdent un rôle dramaturgique.

La basse continue :

En ce qui concerne le petit chœur, il comporte les instruments de la basse continue : les basses d'archets — basses de violon et basses de viole — et les instruments harmoniques — clavecin et théorbes⁷. S'il est avéré que les basses de violon accompagnent aussi le grand chœur⁸, il n'en est pas de même pour le clavecin et les théorbes : leur emploi est intermittent. D'après les recherches de Graham Sadler⁹, ils ne jouaient pas dans certaines parties uniquement instrumentales, principalement les danses sauf pour certaines chaconnes ou passacailles¹⁰. Toutefois lorsque des voix solistes y interviennent, elles jouissent d'un accompagnement de la basse continue (chaconne d'*Acis et Galatée*¹¹). Le cas des ouvertures est plus difficile à

5. En général indiquée par le terme de « Tous » qui suppose l'utilisation du grand chœur, comme dans *Armide*.

6. *Armide, Introduction, op. cit.*, p. XVII.

7. Les états de l'Opéra en 1704 donnent les instruments suivants : deux dessus de violon, un clavecin, deux théorbes, deux basses de violon et deux basses de viole (Jérôme de LA GORCE, « l'Académie royale de musique en 1704 », *op. cit.*, p. 178). Dans un autre article, le même auteur avance que sous Lully le petit chœur ne comprend que les instruments destinés à la basse continue donc sans dessus de violon (« L'Orchestre de l'Opéra... », *op. cit.*, pp. 24-25).

8. Voir Loïs ROSOW, *Armide, Introduction, op. cit.*, p. XVII. Il est encore difficile de définir le rôle des basses de viole : Loïs Rosow penche pour leur absence durant les interventions du grand chœur (*ibid.*).

9. « The basse continue in Lully's Operas... », *op. cit.*

10. *Ibid.*, p. 394. Voir par exemple la passacaille de *Persée*, Paris, Ballard, 1682, V, 8, p. 311 sqq.

11. Paris, C. Ballard, 1686, II, 5, p. 36.

1. Jérôme de LA GORCE, « Vestiges des matériels de l'Opéra à l'époque de Lully... », *op. cit.* ; Loïs ROSOW, « Paris Opéra Orchestration, 1686-1713... », *op. cit.* et *Armide, Introduction, op. cit.*, pp. XV-XVII.

2. Rappelons que l'orchestre lullyste comporte cinq parties : les dessus de violon, trois parties intermédiaires qui correspondent à celle de l'alto (hautes-contres, tailles et quintes de violon) et les basses de violon.

3. Voir Jean DURON, « L'Orchestre à cordes français avant 1715... », *op. cit.*, p. 261 et Loïs ROSOW, *Armide, Introduction, op. cit.*, p. XVI.

4. La partition demande des « sourdines » pour les cordes (*Armide*, C. Ballard, 1686, II, 3, p. 80) et les parties séparées montrent que les dessus de violons y sont accompagnés de flûtes (Loïs ROSOW, *Armide, Introduction, op. cit.*, p. XVI).

trancher et dépend des œuvres : la plupart des ouvertures ne montrent aucun chiffrage — c'est le cas d'*Amadis* — alors que d'autres en comportent (*Thésée*, *Isis* et *Bellérophon*¹). L'absence de basse continue s'inscrit en fait dans la tradition des bandes de violons françaises qui, au XVII^e siècle, ne l'emploient pas : c'est le cas des Vingt-Quatre Violons du roi. À l'Opéra, elle sert sans doute à préserver les moyens expressifs ou rythmiques des instruments du continuo. Comme le remarque Graham Sadler, la basse continue, du moins ses instruments harmoniques, est donc plutôt associée à la musique vocale qu'à la musique instrumentale².

Dans les orchestres actuels, cette pratique est rarement instituée par les chefs. Pour l'ouverture d'*Amadis*, Hugo Reyne a pris ainsi le parti d'y rassembler tous les instrumentistes : c'est un aspect symbolique qui joue, celui d'une équipe soudée qui forme un seul corps et qui débute le spectacle. De même dans les danses, notamment dans la chaconne, le clavecin est présent. Pour le chef, il est utile à l'orchestre en raison de son rôle rythmique. Remarquons toutefois que la partie instrumentale de la chaconne d'*Amadis* ne comporte aucun chiffrage dans l'édition de 1684³, comme toutes les autres danses de l'opéra. En revanche, lorsque le chœur rentre, il est accompagné d'une basse chiffrée, donc des clavecins et des théorbes⁴, ce qui prouve que la danse orchestrale ne l'était pas. Mais en l'absence de parties séparées de l'année de création, nous ne pouvons qu'être réduits à des conjectures et le chef doit prendre ici une décision en toute connaissance de cause, sachant que certaines ouvertures et chaconnes jouissent d'un accompagnement de basse continue.

Nous pensons cependant qu'il serait intéressant de bien distinguer, chez les musiciens eux-mêmes, le rôle des instruments harmoniques du continuo du reste de l'orchestre et de promouvoir une alternance de passages avec et sans basse continue : il s'agit de différencier des plans sonores, tantôt consacrés aux parties vocales, tantôt aux danses uniquement instrumentales.

II. Les particularités d'*Amadis* et leur interprétation :

La synthèse que nous venons de présenter ne tient pas compte, bien sûr, des inventions particulières à chaque opéra : à l'intérieur de ce cadre, les combinaisons et les timbres employés par Lully peuvent varier selon les œuvres et leur apporter une couleur particulière, comme c'est le cas dans *Amadis*. Cet opéra comporte ainsi des spécificités d'orchestration qui peuvent d'ailleurs poser des difficultés pour la restitution. Nous avons choisi d'en aborder deux : les textures en trio et les dialogues de groupes instrumentaux.

Les textures en trio :

En général, dans les passages en trio et surtout dans les ritournelles introductives, les doublures ne sont pas pratiquées : une précision dans *Amadis* le confirme. Dans la scène des enchantements, au deuxième acte, le compositeur indique pour le premier duo d'un berger et d'une bergère : « Les Violons et Hautbois jouent le Trio qui suit, et deux bergères [sic] le chantent ensuite⁵ ». Plus loin : « Les Violons et les Flûtes jouent le Trio qui suit⁶... » (Exemple 1⁷).

Si Lully a pris la peine d'indiquer les doublures, c'est précisément parce qu'elles constituent une exception : les passages en trio, en général, n'en comportent pas. Lully a donc voulu ici un effet de timbre et de couleur particuliers. En ce qui concerne le second trio avec flûtes, le type d'instrument à employer est certainement la flûte à bec : lorsque Lully désire le timbre des flûtes traversières, il l'indique par les termes conventionnels à l'époque de « flûtes d'Allemagne », comme dans *Le Triomphe de l'Amour*⁸. Ces dernières, d'autre part, semblent d'un usage récent dans l'orchestre de l'Académie royale de musique⁹ et plutôt réservées à des effets spéciaux ou à l'apparition des divinités de l'amour ce qui est le cas dans *Le Triomphe de l'Amour*.

Ces indications sont respectées scrupuleusement chez Hugo Reyne, même si elles ne sont

1. Voir Graham SADLER, « The basse continue in Lully's Operas... », *op. cit.*, p. 394. *Isis* (les parties séparées) et *Bellérophon* ont été publiés du vivant de Lully, respectivement en 1677 et 1679. *Thésée* est imprimé un an après la mort du compositeur en 1688, donc encore très proche de son univers et de ses pratiques.

2. *Ibid.*, p. 397.

3. *Amadis*, *op. cit.*, V, 4, pp. 235 sqq.

4. *Ibid.*, pp. 255 sqq.

5. *Amadis*, *op. cit.*, II, 6, p. 95.

6. *Ibid.*, p. 97. L'indication complète est la suivante : « Les violons et flûtes jouent le trio qui suit, et après un berger et les deux bergères chantent le même trio alternativement avec les chœurs des nymphes qui y répondent avec les instruments ».

7. Voir les exemples dans l'Annexe II.

8. *Op. cit.*, *Ritournelle pour Diane*, p. 75 et *Prélude pour l'Amour*, p. 200.

9. Voir Jérôme de LA GORCE, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 695.

pas très perceptibles à l'enregistrement : il s'agit d'une option de prise de son mais aussi d'une volonté de fondre le timbre des vents dans celui des cordes. C'est donc un choix artistique qui imprime sa marque personnelle tout en respectant le texte musical.

En revanche, la reconstitution est plus problématique dans la chaconne finale : les passages en trio ne sont pas du tout précisés dans la partition. Celle-ci ne donne qu'une écriture à trois parties avec deux dessus en *sol* 1 et une basse aiguë en *ut* 2¹ (Exemple 2). Ce type d'écriture est courant pour des flûtes, comme dans la passacaille d'*Armide* qui montre une texture identique². Le compositeur y a prescrit deux parties de « flûtes » (en *sol* 1) et une partie sans indication en *ut* 2, sans doute la taille de violon³. Il faut différencier ces trios de ceux qui sont destinés aux hautbois, en général accompagnés par la clé de *fa* 4 c'est-à-dire par une partie de basson. On trouve un autre exemple d'instrumentation de trios dans la passacaille de *Persée*⁴ qui propose cette fois-ci des doublures de « Hautbois, Flûtes et Violons » pour les deux voix supérieures et une basse en *ut* 1 que l'on doit jouer avec « Les Hautes-contres et les Quintes ». Il est certain que l'idée de base se fonde sur une opposition entre le grand orchestre — avec doublures⁵ — et des trios légers avec une basse dans l'aigu. Toutefois dans les deux œuvres (*Persée* et *Armide*) où l'instrumentation est spécifiée, le compositeur ne demande ni variation ni changement dans l'instrumentation des trios.

Dans *Amadis*, Hugo Reyne a suivi l'orchestration avec flûtes pour les deux premiers trios, mais a ensuite demandé aux cordes d'en réaliser certains autres, dans une alternance qui favorise un dialogue entre les vents et les cordes⁶. Toutefois il ne semble pas que cette option soit

présente dans *Armide* : dans son édition critique, Loïs Rosow propose une unique alternance entre le *tutti* et les flûtes soutenues par la taille de violon⁷, ce qui pourrait être le cas également pour *Amadis*⁸.

En effet, la démarche d'instrumenter des variations ou des reprises n'est pas une préoccupation essentielle à l'époque de Lully. Le répertoire pour orgue nous en fournit d'ailleurs une sorte de preuve. À chaque type de pièce, est associée une registration particulière qui ne change pas, même dans les mouvements les plus longs. De même, dans la littérature de clavecin en France, il semble bien que la base de l'interprétation se réalise sur le *plenum* : la notion de « registration » d'une pièce n'existe pratiquement pas jusqu'au premier quart du XVIII^e siècle⁹.

Pour les musiciens et l'auditoire, en effet, les jeux d'écriture sont tout aussi importants que les variations de « couleurs », notion que l'on pourrait plutôt employer pour les compositeurs préramistes. Dans une suite de danse, par exemple, les changements de mesure ou de caractère sont aussi contrastants que des changements de timbres ou de registration. De même dans les chaconnes et passacailles qui sont fondées sur le principe de la variation, chaque paire de couplets se différencie par la rythmique, la mise en valeur de certaines parties (comme celle de la basse), voire par les changements de modes. Enfin n'oublions pas que ces pièces à l'opéra sont des danses, donc accompagnées d'un effet visuel prégnant. Il faudrait sans doute remettre en question cette approche de la « couleur » qui s'incarne dans une instrumentation des reprises et des répétitions, du moins s'interroger sur l'effet musical recherché par le compositeur. Le travail porterait ainsi plus sur l'articulation, le phrasé, les rythmiques, etc., que sur la « béquille » de l'instrumentation.

Toutefois certains compositeurs après Lully se sont essayés à des changements de combinaisons sonores dans les reprises de danses : c'est le cas de Pascal Collasse, secrétaire et émule du surintendant. On en trouve un témoignage dans l'opéra *Énée et Lavinie* créé en 1690 : à l'acte II, pour une danse, le compositeur indique : « L'air

1. *Amadis*, *op. cit.*, V, 4, p. 236.

2. *Armide*, *op. cit.*, V, 2, p. 274. Voir aussi le Prologue, *Entrée*, p. 53 et *Menuet*, p. 56. On trouve la même formation pour deux flûtes dans *Acis et Galatée*, *op. cit.*, dans le prélude pour Apollon du prologue (p. XXXIII).

3. Voir l'édition critique de Loïs Rosow, *Armide*, *op. cit.*, pp. 274 sqq. L'absence du terme « flûte » sous la partie de basse semble bien indiquer ici un membre de la famille des violons écrit habituellement en *ut* 2, la taille.

4. *Op. cit.*, p. 312.

5. Les cordes du grand chœur sont doublées soit par les anches (hautbois et bassons) soit par les flûtes, mais pas les deux ensembles : voir *Introduction* de Loïs Rosow, *op. cit.*, p. XVI.

6. Il y a huit trios dans la chaconne : chez Hugo Reyne, trois sont joués par les flûtes, deux par les flûtes et les violons en dialogue et trois par les violons.

7. *Armide*, *op. cit.*, V, 2, pp. 274 sqq.

8. On pourrait aussi envisager des trios composés de deux violons et de la taille, comme le suggèrent des parties séparées de dessus de violon postérieures à la création (F-Pn musique Vm² 76, p. 26 sqq. et Vm⁵ 5, f^o 219^v sqq.)

9. Nous renvoyons à l'article de Kenneth Gilbert en 1972, toujours d'actualité sur ce problème : « Le clavecin français et la registration », *L'Interprétation de la musique française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Édith Weber, éd., Paris, CNRS, 1972, pp. 203-211.

suivant se joue d'abord avec les tailles de flûtes et violons. En reprenant on y mêle des Flûtes de Haute-contre¹. De même dans la Passacaille du même opéra, se succèdent des trios différemment orchestrés avec des alternances de flûtes et de violons². Cependant il ne faut pas penser qu'on puisse extrapoler à partir de l'exemple de Collasse : il ne représente pas forcément la démarche lullyste et le traitement assez différent de l'orchestre chez les deux compositeurs empêche de les assimiler l'un à l'autre. Sur ces matières, il s'agit donc d'être prudent et de ne pas conclure rapidement à une pratique générale au vu d'un cas particulier. En revanche, comme nous l'avons dit, une connaissance assez précise d'un compositeur permet sûrement d'avancer des solutions ou des propositions en matière de timbres et d'instrumentation.

Dans la chaconne d'*Amadis*, Hugo Reyne a ainsi réalisé une version finalement assez proche de l'esprit de Collasse : il joue sur des trios diversement instrumentés entre flûtes et violons. On peut se demander, en effet, si la longueur de cette chaconne, une des plus imposantes du répertoire lullyste — 296 mesures, plus de sept minutes de musique ! —, ne lui confère pas un statut différent des pièces chorégraphiques plus courtes. Elle possède, de plus, huit passages en trio contre quatre seulement dans la passacaille d'*Armide* par exemple : Lully a-t-il prévu la même instrumentation pour tous ses trios³ ? Rappelons qu'en l'absence des parties séparées de la création, nous sommes réduits à des hypothèses que nous tentons de valider par une connaissance plus fine de l'orchestre lullyste.

Dialogue de groupes instrumentaux :

Un autre passage dans *Amadis* impose de reconstituer une instrumentation, non plus dans des trios mais dans l'accompagnement d'un chœur, celui des prisonniers du troisième acte⁴. Il s'agit sans doute d'un des endroits les plus énigmatiques de la partition. Lully y emploie une texture à quatre parties et non l'habituelle à cinq⁵. Seule la

partie de dessus porte l'indication de « violons », conformément aux habitudes des éditions Ballard. Les clés en sont les suivantes : *sol* 1, *ut* 1, *ut* 2 et *fa* 4 (Exemple 3). Il manque donc la partie de quintes de violon, la plus basse des parties intermédiaires. Malgré l'indication des violons, ce type de texture évoque une autre instrumentation que celle indiquée par la partition. Hugo Reyne⁶ l'a rapprochée de celle du « Prélude pour l'Amour » dans *Le Triomphe de l'Amour* en 1681⁷. Dans ce prélude sont indiquées des parties de flûtes (alto, ténor, basse et contrebasse⁸) avec des clés et des tessitures comparables à celles du chœur de prisonniers d'*Amadis* (Exemple 4). Hugo Reyne justifie également l'emploi des flûtes par le contexte dramatique, ici des plaintes de prisonniers que l'on peut en effet rapprocher d'autres œuvres de Lully, comme la cérémonie funèbre de *Psyché* qui demande aussi ces instruments.

Dans *Le Triomphe de l'Amour*, il s'agit cependant d'un prélude introduisant un air de l'Amour avec basse continue, et non d'un accompagnement, ce qui préserve la délicatesse de cette orchestration si diaphane. De plus, lors de la création de l'œuvre à Paris, quatre mois après celle de la cour, Lully a fait jouer ce prélude par un ensemble de cordes, comme semble le démontrer une partie de haute-contre datant de cette époque et retrouvée par Jérôme de La Gorce⁹. Lully a donc modifié l'orchestration de ce prélude selon les ressources de chaque lieu où il a été joué.

Avons-nous le même phénomène dans *Amadis* ? À l'inverse du *Triomphe de l'Amour*, cet opéra a été créé à Paris en janvier puis à la cour en

grande partie de l'œuvre de Marc-Antoine Charpentier (« L'Orchestre à cordes français avant 1715... », *op. cit.*, p. 261).

6. Voir le texte du CD *Amadis*, *op. cit.*, p. 8.

7. *Le Triomphe de l'Amour*, Paris, Ballard, 1681, p. 200.

8. Indiquées dans la partition par : « tailles ou flûtes d'Allemagne », « quinte de flûtes », « petite basse de flûtes », « grande basse de flûtes », *Le Triomphe de l'Amour*, *op. cit.*, p. 200.

9. « Vestiges des matériels de l'Opéra à l'époque de Lully : les parties de haute-contre de violon pour *Le Triomphe de l'amour* et *Persée* », *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully, Hommage à Lionel Sawkins*, Jérôme de la Gorce et Herbert Schneider éd., Hildesheim, Zürich, New York, G. Olms, 1999, pp. 338-350. Cette partie de haute-contre de violon était destinée à la création à Paris et remplace une partie de flûte dans le prélude. Jérôme de la Gorce suppose donc que Lully a adapté son orchestre entre Saint-Germain où eut lieu la création à la cour et où il disposait d'un riche effectif (21 flûtes et hautbois), et Paris où les flûtes sont sans doute moins nombreuses et ne comportaient peut-être pas de flûtes allemandes.

1. *Énée et Lavinie*, *op. cit.*, II, 3, p. 72.

2. *Ibid.*, IV, 4, pp. 187, 190, 192. Les parties de flûtes sont en clé de *sol* 1 et sont donc sans doute destinées à des tailles de flûtes ou des flûtes traversières.

3. On pourrait également se demander si Collasse, dans *Énée et Lavinie*, n'a pas indiqué une instrumentation déjà pratiquée par son maître Lully.

4. *Amadis*, *op. cit.*, III, 1, pp. 104 sqq.

5. L'orchestre à quatre parties (sans les quintes de violon) est pratiqué et connu en France. Jean Duron remarque qu'il est le fait d'institutions non officielles, moins dotées que l'Académie royale de musique et la Chapelle royale : c'est le cas par exemple pour une

mars : Lully a pu avoir en tête un orchestre « virtuel », adaptable selon les moyens disponibles. Il s'est contenté d'indiquer une orchestration *a minima* pour Paris (les « violons ») qu'il pouvait ensuite enrichir à la cour.

On peut penser en effet à une solution plus riche qui nous est suggérée par une œuvre ancienne : le *Ballet des Amours déguisés* a été représenté en 1664 et offre lui aussi un orchestre à quatre parties dans la *Symphonie* qui ouvre le ballet¹. Elle décrit une sorte de combat allégorique que nous rapporte le livret : « Le Théâtre s'ouvre par un combat de deux différentes "Harmonies" ; la plus forte est composée des Arts et des Vertus qui suivent Pallas ; et la plus douce, des Grâces et des Plaisirs, qui accompagnent Vénus² ». La copie Philidor nous laisse une instrumentation convaincante, même si elle n'est pas de la main même de Lully³. Un orchestre à cinq (les Arts et les Vertus) dialogue avec un ensemble à quatre (les Grâces et les Plaisirs), sans les quintes de violons, avec les mêmes clés que dans l'accompagnement du chœur d'*Amadis* (*sol* 1, *ut* 1, *ut* 2 et *fa* 4). Dans le premier groupe, « tout le monde y [*sic*] joue⁴ » alors que le second est composé de « parti[e]s simple[s] meslé[es] de flustes⁵ ». Si l'on en croit les recommandations de la copie Philidor, un *tutti* avec cordes et doublures alterne avec un ensemble plus restreint composé d'une corde par partie « mêlées » de flûtes. Dans la discussion sur les sources, les auteurs de l'édition critique avancent que les deux orchestres n'ont que peu de

différences en sonorités⁶. Toutefois si le groupe le plus important (14 instruments) est doublé par les hautbois et le second, le plus petit (8 instruments), est exécuté avec une corde par partie et quelques flûtes, la différence en volume et en couleur devait être assez sensible.

Quoiqu'il en soit, ce type d'écriture révèle un autre point commun entre les deux extraits : leur situation dramatique. Le chœur d'*Amadis*, comme la symphonie des *Amours déguisés*, fait partie d'un « combat » ou plutôt d'une sorte de lutte symbolique. Dans *Amadis*, se traduit par un dialogue contrasté : un chœur de prisonniers se plaint tandis qu'un chœur menaçant de geôliers lui répond. De plus, pour les prisonniers comme pour le chœur des Grâces et des Plaisirs, il est demandé la nuance « doux » afin d'opérer aussi un contraste de volume sonore. On peut donc s'inspirer de la *Symphonie* des *Amours déguisés* et proposer, pour le chœur des prisonniers d'*Amadis*, un ensemble de cordes avec un instrument par partie doublé par des flûtes plutôt que des flûtes seules comme le fait Hugo Reyne. L'orchestre est dès lors allégé mais assez fourni pour soutenir un chœur à quatre parties, comme le montre le tableau 2⁷. À ce chœur implorant fait face celui, plus puissant, des geôliers soutenu par l'orchestre à cinq avec doublures.

Les choix que nous avons présentés ici sont donc fondés sur des éléments que Lully lui-même prévoit ou sous-entend. Ils peuvent aussi s'appuyer sur des sources proches mais pas directement issues de la main même du compositeur. Ils entrent dès lors dans un cadre assez précis, qui provient de la comparaison des textes musicaux ou de l'étude du contexte musical. Il ne s'agit en aucun cas d'orchestrer « à sa fantaisie » ou selon son « sentiment ». Ce type de restitution rejoint en fait une autre dimension sur laquelle Hugo Reyne et moi-même aimerions insister : l'orchestre chez Lully possède une évidente portée symbolique et dramaturgique. Nous ne pouvons citer ici tous les opéras, mais si nous prenons l'exemple des flûtes, elles sont souvent investies d'un rôle particulier : dans le dialogue du finale de *Thésée* avec des trompettes, dans la plainte de Pan d'*Isis* (III, 6) où encore dans *Acis et Galatée* où elles occupent une place centrale. Dans *Amadis*, on peut penser aussi à un emploi expressif, même s'il est moins étendu : on les trouve pour la scène des enchantements (trios de bergers et chœur de nymphes), et sans

1. *Ballet royal des Amours déguisés*, recueilli par Philidor l'aîné en 1690, F-Pn Rés F511, pp. 2 sqq., et *Les Amours déguisés*, éd. James R. Anthony et Rebecca Harris-Warrick, Hildesheim, G. Olms, 2001, pp. 77 sqq. On trouvera ces pages l'adresse suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2072066.pleinpage.r=Amours+d%C3%A9guis%C3%A9s.f4.langFR>.

Nous ne pouvons reproduire ces pages, Gallica imposant désormais des droits d'usage public pour les pages en lignes reproduites dans des publications destinées à la vente, y compris les publications scientifiques sans but lucratif. Nous proposons une transcription de cette symphonie dans l'exemple 5.

2. *Les Amours déguisés*, *op. cit.*, livret, p. 57.

3. C'est une des sources du ballet les plus proches de la pratique lullyste : voir *Les Amours déguisé*, *op. cit.*, « Sources discussion », pp. 299 sqq.

4. *Ballet royal des Amours déguisés*, Manuscrit Philidor, *op. cit.*, p. 2.

5. *Ibid.*, p. 2. Dans cette source, les deux orchestres sont notés sur un système à cinq portées et ne sont pas individualisés. Voir aussi le commentaire dans *Les Amours déguisés*, *op. cit.*, « Sources discussion », p. 306. « À parties simples » indique sans doute un violon par partie.

6. *Les Amours déguisés*, *op. cit.*, « Sources discussion », p. 306.

7. Dans le petit chœur des Nymphes de l'exemple 1, Lully avait également demandé des doublures de violons et de flûtes.

doute dans la chaconne finale pour les Héros et les Héroïnes.

Il est donc indispensable de respecter cette dimension qui fait de l'orchestre un partenaire à part entière : lorsque nous avons des informations précises sur sa composition et son instrumentation, les « trafiquer » s'apparente à une trahison de la pensée de l'auteur.

Conclusion :

Il s'agit désormais d'envisager l'avenir pour une véritable restitution de l'orchestre lullyste : nous aimerions le faire en forme d'appel, qui concerne à la fois les musiciens et les musicologues. Nous sommes tombés d'accord avec Hugo Reyne sur les points suivants :

a. Chez les musiciens et chefs d'orchestre :

— respect de la partition d'origine, surtout chez un compositeur de l'envergure de Lully, avec toutefois l'évidente nécessité de l'adapter aux orchestres moins riches et moins fournis que ceux que Lully a connus, notamment à la cour ;

— consultation des sources ;

— en cas de choix ou d'incertitudes, choisir la solution fondée sur les apports musicaux et musicologiques et non sur des sentiments personnels ;

— se tenir au courant de la recherche.

b. Chez les musicologues

— faire avancer plus vite les éditions critiques des compositeurs français comme Lully et Rameau : une édition de référence permet sûrement de « baliser » le terrain et de mieux faire connaître les volontés du compositeur ;

— leur donner un aspect plus « pratique » notamment dans les parties séparées. Tenir compte des contraintes professionnelles des musiciens (numérotation des mesures, indications des titres des entrées, par exemple) ;

— pratiquer une politique éditoriale réaliste et qui tienne compte des coûts : celui des partitions, ou des locations de matériels. Cette dernière solution est d'ailleurs peu adaptée aux orchestres ;

— dialoguer avec les musiciens afin de prendre en compte ce qu'ils ont remarqué dans les sources musicales.

En conclusion, nous voudrions citer une phrase emblématique d'Hugo Reyne : un artiste doit « servir le compositeur et non *se servir* du compositeur ».

Annexe I

Tableaux

Ouverture	— Grand orchestre (ou grand chœur). — Doublures de hautbois (dessus de violon) et bassons (basses de violon). — B. C. ¹ : avec ou sans instruments harmoniques (clavecin, théorbes).
Danses	— Grand orchestre. — Doublures de hautbois et bassons. — Ajout de trompettes et timbales. — Trio : anches, flûtes à bec ou autre combinaison. — B. C. : sans instruments harmoniques (clavecin, théorbes) sauf dans certaines chaconnes et passacailles et sauf quand il y a intervention des voix.
Préludes et ritournelles d'orchestre à cinq	— Grand orchestre. — Doublures de hautbois ou flûtes à bec et bassons. — B. C.
Préludes et ritournelles en trio	— 2 solistes + B.C., sauf indication spécifique.
Accompagnement du chœur	— Grand orchestre. — B. C.
Accompagnement des voix solistes	— Basse continue. — Trio : deux violons du petit chœur (sauf indication spécifique) et B. C. — Grand orchestre avec B. C., sans doublures, sauf indication spécifique.

Tableau 1 : L'orchestre de Lully 1682-1687 (de *Persée* à *Acis et Galatée*)

<i>Sol</i> 1	Taille de flûte et dessus de violon ;
<i>Ut</i> 1	Quinte de flûte et haute-contre de violon ;
<i>Ut</i> 2	Petite basse de flûte et taille de violon ;
<i>Fa</i> 4	Grande basse de flûte ² , basse de violon et basse continue ;

Tableau 2 : Proposition de doublures pour le chœur des prisonniers d'Amadis (III, 1)

1. B. C. : Basse continue.

2. En raison de la tessiture (SOL-do'), il s'agit sans doute d'une grande basse en *fa* et non en *do*. Hugo Reyne a employé la basse continue seule.

Annexe II

Exemples musicaux

Nous remercions l'University of North Texas Music Library qui a bien voulu nous autoriser gracieusement à reproduire les pages extraites d'*Amadis* et du *Triomphe de l'Amour*

Les Violons & Hautbois jouent le Trio qui suit, & deux Bergères le chantent en suite.

Aimez, soupirez, soupirez. cœurs fidelles, L'Amour dans ces Bois préd des forces nou-

Aimez, soupirez, cœurs fidelles, L'Amour dans ces Bois préd des forces nou-

BASSE-CONTINUE

Exemple 1a : Trio de bergères, *Amadis*, Paris, Ballard, 1684, II, 6, p. 95

TRAGÉDIE.

97

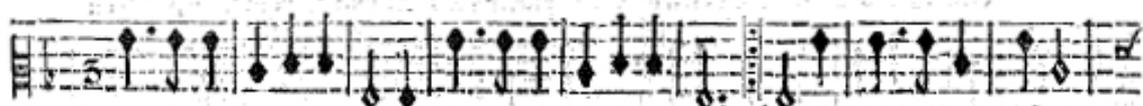
Les Violons & les Flûtes jôient le Trio qui suit, & apres Vn Berger & les deux Bergères chantent le mesme Trio alternativement avec les Chœurs des Nymphes qui y répondent avec les Instruments.



Vous ne devez plus attendre Rien qui trouble vos desirs. firs. Cedez aux Plaisirs Qui
C'est l'Amour qui doit pretendre De sçavoir vous desarmer, mer, L'Amour doit former Les



Vous ne devez plus attendre Rien qui trouble vos desirs. firs. Cedez aux Plaisirs Qui
C'est l'Amour qui doit pretendre De sçavoir vous desarmer, mer, L'Amour doit former Les



Vous ne devez plus attendre Rien qui trouble vos desirs. firs. Cedez aux Plaisirs Qui
C'est l'Amour qui doit pretendre De sçavoir vous desarmer, mer, L'Amour doit former Les



BASSE-CONTINUE.

Exemple 1b : Trio de bergers, *Amadis*, Paris, Ballard, 1684, II, 7, p. 97

236

A M A D I S,

Musical score for Violons, first system. It consists of five staves. The top staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some trills. The word "VIOLONS." is written below the first staff. The second staff is in alto clef. The third staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some trills. The fourth staff is in alto clef. The fifth staff is in bass clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some trills.



Musical score for Violons, second system. It consists of five staves. The top staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some trills. The word "VIOLONS." is written below the first staff. The second staff is in alto clef. The third staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some trills. The fourth staff is in alto clef. The fifth staff is in bass clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some trills.

Exemple 2 : Chaconne, *Amadis*, Paris, Ballard, 1684, V, 4, p. 236

104

A M E A D I S

CHOEUR de Captifs & de Geoliers.

As Captifs. *LES GEOLIER.*

Ciel! finissez nos peines. Ciel! finissez nos peines. Vos clameurs seront vaines Vos cla-

Ciel! finissez nos peines. Ciel! finissez nos peines. Vos clameurs seront vaines Vos cla-

Ciel! finissez nos peines. Ciel! finissez nos peines. Vos clameurs seront vaines Vos cla-

Ciel! finissez nos peines. Ciel! finissez nos peines. Vos clameurs seront vaines Vos cla-

Ciel! finissez nos peines. Ciel! finissez nos peines. Vos clameurs seront vaines Vos cla-

VIOLONS.

BASSE-CONTINUE.

Exemple 3 : Choeur de captifs et de geôliers, Paris, Ballard, 1684, III, 1, p. 104

200

LE TRIOMPHE
PŒLUDE POUR L'AMOUR.

TAILLES OU FLUTES D'ALLEMAGNE.

QUINTE DE FLUTES.

PETITE BASSE DE FLUTES.

GRANDE BASSE DE FLUTES ET BASSE-CONTINUE.

Exemple 4 : Prélude pour l'Amour, *Le Triomphe de l'Amour*, Paris, Ballard, 1681, p. 200

Les arts *tous le monde y Joue*

Les Graces et les Plaisirs *a Partia simple meslé de flustes*

Les Graces et les Plaisirs

Les arts

9

Exemple 5 : *Ballet des Amours déguisés*,
Symphonie des Arts, des Grâces et des Plaisirs, transcription des pp. 2-3
© Dominique Bouquet

La restitution en danse

La restitution, un leurre magnifique

Christine BAYLE
(Compagnie L'Éclat des Muses)

Danse baroque et *belle dance* :

La pratique des traités anciens de danse et de musique, grâce à la notation d'époque et, notamment, au premier travail de Francine Lancelot en France, a permis de faire naître parmi plusieurs styles de danse ancienne, celui de la danse baroque. Comme on le sait, il n'existe aucune tradition vivante de la *belle dance* : seul demeurerait, à ma connaissance, l'enseignement d'un pas de menuet à l'École de la Royal Academy en Angleterre et dans les grandes académies de Russie.

Les nouveaux danseurs formés en danse baroque peuvent aujourd'hui, grâce à la notation, reconstituer des pièces entières du répertoire légué par les chorégraphes de l'époque baroque sur les musiques qui ont été créées pour elles et avec elles. Les *pas* sont désormais repérés par les tableaux de Feuillet dans la *Chorégraphie*, et les codes de bras connus ; de même, les rythmes, précisés par le *Traité de la Cadence* permettent d'organiser les *pas* sur les temps de la musique de façon précise le plus souvent.

Cela suffit-il pour « mener » la *belle dance* en offrant un système, voire un style probable ? Si, à la lumière d'une expérimentation d'une trentaine d'années, je suis personnellement persuadée que l'adéquation des codes de bras et des codes de pas chez Pierre Rameau réalisent un système à la fois kinesthésique et esthétique, et même un style, en revanche, je ne suis pas persuadée que nous réalisons ce style, contemporain de Molière et Lully, à l'identique. Personne d'ailleurs ne pourra

jamais dire si nous sommes dans le juste ni dans l'authentique. Sommes-nous même proches d'une interprétation probable, c'est-à-dire de l'« effet » désiré par les chorégraphes d'alors ? Et cela est-il même à espérer ? Comment envisager sérieusement que la danse baroque soit la même sur un siècle, depuis 1650 jusqu'à 1780 ?

Une danse sans tradition :

Le mot « restitution » sous-entend une construction qui remettrait en vie une chose qui aurait disparu, ou une réplique exacte de l'original. Or nous n'avons justement jamais vu l'original. Nous ne sommes sûrs que d'une chose, c'est que nous réinventons un style puisque tout ce pan de culture avait disparu en France. La reconstitution authentique ne peut donc exister.

D'autre part, nous sommes influencés par notre culture, par les disciplines qui nous ont formés, la tradition classique d'un côté, orale, et la danse contemporaine de l'autre, vivante.

Nos bases et nos références sont constituées par la pratique des écrits. La seule voie qui nous est ouverte est l'acte de danse, la confiance en la recherche appliquée, née à la fois de la pratique au plus près des livres et des analyses conjuguées des historiens, enfin la méfiance quant aux idées toutes faites.

Il semble plutôt qu'il s'agisse d'un processus qui date des années 70 (où nous lisions et relisions les descriptions de Rameau avec Francine pour comprendre comment fonctionnent ensemble les codes de bras et de jambes, pour tenter de réaliser

l'écrit) et qui s'est répandue dans les années 80, après la création de Ris et Danceries en France.

Or, si l'on parle de spectacle, il faut parler d'interprétation, de style, d'art, donc de choix, de partis à prendre à toutes les étapes de ce véritable apprentissage qu'il nous fallait forger. Aujourd'hui, la danse baroque, de nouvelle devient un danse en soi, contemporaine, et les danseurs la font leur.

La forme et le fond :

La technique se découvre au fur et à mesure du mot à mot des traités, et mesure après mesure dans les chorégraphies ; certains mots reviennent particulièrement : par exemple le *plié* sur la *levée* ou *anacrouse* du musicien comme appel, ou *ressort* du cou-de-pied (Pierre Rameau, en 1725 mais aussi Compan) ; ou encore la *pente* du corps pour la gestion du poids du corps dans l'équilibre ou dans l'*élevé* et dans les *pas tombés*. On rencontre aussi de nombreuses fois la notion de *naturel* d'un art qui exige une technique bien complexe pour l'équilibre, la notion de *proportion* des pas sur le parcours dans l'enchaînement des pas dans la phrase, la *mesure*, proportion entre la mesure musicale et la mesure spatiale, le pas, lui-même proportionné à la distance d'un pied entre chaque action qui le constitue, le *moëlleux* des pliés, etc. Il est important de restituer toutes ces particularités.

De nombreux écueils nous guettent car nous pourrions nous égarer sur une réduction supposée de l'espace ou des *pas*, sur une conception d'ornementation des bras non moins fautive, sur un style où le rachis vertical révèle une vue erronée d'une cour hiératique et empesée alors qu'il s'agit de danse et non d'art militaire (les arts martiaux ont d'ailleurs révélé une souplesse remarquable). Il nous faut absolument nous appuyer sur les mots-clefs qui soulignent le plus souvent un effet kinesthésique tout autant qu'il révèle une esthétique forte, qui se suffit à elle-même, contemporaine.

Nous transformons sans doute des indications précieuses quoique mystérieuses dans leur processus : il s'agit pour nous de trouver une évidence et une cohérence qui satisfassent à la fois le texte et la danse.

Où l'écrit, nous tenant lieu d'oral, deviendrait l'oral ? Où l'organique naîtrait de cette transformation, offrant la possibilité d'un style ?

On pourrait donner comme exemple le *coupé* en avant : le danseur doit d'abord en pliant en première position sur l'entre-deux mesures (le « et » d'avant le premier temps), permettre au pied sur lequel se trouve le poids du corps de faire

pression sur le sol — le pied puis le genou faisant alors ressort, pour réaliser l'*élevé* en avant sur l'autre jambe ; ensuite, pouvoir glisser le pied d'appui à la distance d'un pied et marcher en posant le poids du corps sur ce pied.

On constate que la précision de Rameau de glisser la pointe du pied sur le sol en avant « jusqu'où vous pouvez » se fait bien à la distance d'un pied, sans forcer ; de même, la détente du genou de l'autre jambe, dans le deuxième pas en avant permet tout simplement à la première de se reposer sur le pied et de... marcher. Aucune réduction de l'espace n'est alors à imaginer, dès lors que nous ne faisons pas autre chose que ce qui est indiqué ; ceci pour la justesse et le contrat à remplir avec l'écrit, concernant la proportion des pas.

On voit par là que, si nous n'avons que peu de sources sur la technique et l'apprentissage en général de la *belle danse*, en revanche, en prenant très au sérieux les descriptions d'un Pierre Rameau nous recréons le processus menant au fonctionnement commun des codes de bras et des codes de pas (par exemple dans la prise d'élan des pas en élevés ou en sauts) : pendant les pliés, les bras, de même que la tête se détendent puis, avec les yeux, « accompagnent le corps en dansant » dans la tension de l'érection du corps jusqu'à l'obtention du meilleur équilibre, nous obtenons le *moëlleux* et l'*élévation* voulues. J'appelle cet ensemble « cueillir le pas » ou l'élan. L'adéquation physique entre le demi-plié et le bras qui prépare l'*opposition* (qui *s'étend par le haut* ou *par le bas*) pour aider l'élan vers le haut qui arrive pile sur le temps en même temps que l'*élevé*, est d'une intelligence telle qu'elle subjugué par sa justesse physique. Pour cet élan, j'ajoute personnellement un lâcher d'air dans le plié pour obtenir le *moëlleux* recommandé et la précision en pose-photo de l'équilibre requis.

L'*opposition* (opposition du bras à la jambe qui marche en avant) ne peut être seulement esthétique. D'ordre kinésiologique, fonctionnel à l'évidence, cette forme est un véritable geste, qui apporte la dynamique en même temps qu'un contrepoint au poids de la jambe qui se trouve en l'air dans le *demi-coupé* : le *rond du coude* aide donc et à l'élan et à l'équilibre du danseur.

Eugénia Roucher a d'ailleurs démontré que les ports de bras, s'ils sont comme dit Rameau, « l'ornement de la danse », ne sont en aucun cas des ornements ou une décoration ajoutée. Reste ensuite à imaginer comment le danseur peut le conduire de façon personnelle.

La vérité n'est qu'une, s'écriera-t-on : cela est vrai, mais n'est-il qu'une manière de la démontrer et de

la faire passer aux Écoliers que l'on entreprend ? ... De telles leçons feraient *parler la danse et raisonner le Danseur*¹.

On l'aura compris, cette technique devient style lorsque nous réalisons ce qui est écrit dans une évidence, celle des pas qui s'articulent, le long de phrases, où la technique devient danse, devient véhicule. L'*accompagnement* entre bras, jambes, tête, regard dans le mouvement, l'*engagement du corps* sont essentiels à toute danse. La question ici est finalement de savoir si et comment la reconstitution des divers éléments révèle une danse, qui découvre un véritable langage, un art probable, et non authentique, que nous pouvons nous approprier. La forme est si forte qu'elle se soutient seule, sans justification, dans sa pureté et sa virtuosité propre, ce qui suffit déjà à nous émouvoir.

On peut nourrir notre imaginaire si l'on se réfère aux livres de civilité qui nous parlent d'une époque où la convivialité est reine, où par exemple même une très jeune fille doit être capable de tenir seule une conversation avec quelque personne que ce soit dans un salon. Je dirai que ce savoir-faire nous renseigne sur un mode de vie, sur une tenue du corps, sur une véritable conception technique.

Des pistes s'ouvrent surtout à nous par des mots, encore, qui recommandent *grâce, moëlleux, naturel, sans affectation aucune, sans raideur, facilité, aisance, légèreté, agrément*, mais aussi *contrastes, liberté, port majestueux, bon air...*

Le goût acquis peu à peu par la forme, qui livre l'esprit, nous éloigne de la restitution d'une forme dont nous serions sûrs, mais qui ne produirait rien dans notre chair, qui resterait lettre morte. La forme et le fond réconciliés, l'une n'allant pas sans l'autre de même que danse et musique, ou danse et théâtralité à cette époque ?

Ce « retour au » texte nous ramène à aujourd'hui, et devient « un retour de » pour devenir totalement un processus contemporain, et ceci grâce à l'espace donné par une certaine opacité du texte.

Une autre question se pose instantanément : celui du contexte et des *affects* baroques. Devons-nous remplir la forme ?

Plutôt que de nous demander si nous avons un corps baroque, il n'est que de nous poser la question de la danse, d'une conception de l'art ancien, dans le sens où Compan dans son *Dictionnaire* de 1787, précisait : « Dans tout homme sensible, il n'y a aucune partie de son

corps qui n'exprime, en toute occasion, les pensées de son cœur et les mouvements de son âme. Heureux le danseur doué de sensibilité ! » et plus loin, « le siège de son âme est inconnu, mais dans ses pas, ses gestes, ses attitudes, ses manières, etc. elle parle à tous les yeux, et son langage n'est point obscur... »

Que disons-nous par le véhicule de la *belle danse* ? Devons-nous nous immerger totalement dans l'histoire, la mentalité d'époque ? Je crois que le détour est tout autant instructif que ludique ; on sait que François Couperin au clavecin, par ses compositions et son jeu, était capable de faire sentir les particularités d'une personne définie, que tout un chacun pouvait reconnaître. Nous sommes des danseurs mais avant tout des personnes, nous existons, nos pensées et nos sentiments peuvent affleurer dans la danse, quelle qu'elle soit : dans cette danse en particulier ils sont à l'origine du geste.

Être et imaginer :

Ce travail sur les affects possibles, sur la théâtralité, sur la représentation des sentiments déclenche également en retour la sensibilité qui est la nôtre.

Ainsi le geste qui va vers le haut est-il un renouveau perpétuel de l'énergie qui monte, redescend pour renaître ? (L'époque aimait beaucoup le mouvement perpétuel.) Comme la tension et la détente du geste musical ? Les musiciens s'y attachent beaucoup. Un salut aux spectateurs ? La convivialité était reine. Un sentiment qui affleure à la conscience du danseur ? Même s'il retenait ses émotions en société, l'homme baroque était d'une sensibilité exacerbée. L'homme baroque « était » avant de paraître.

Les possibilités du geste sont multiples et toujours sensées, qu'il soit « affectif » selon les humeurs ou passions — de rigueur à l'époque, qu'il soit indicatif d'un personnage, abstrait ou encore sans autre forme de justification que la nécessité propre à lui-même, énergétique, mais jamais vide, ni automatique. Investi. La restitution ne saurait se passer d'apport, d'options personnels, c'est-à-dire de création. Si nous faisons ce qui est écrit, ce qui est la moindre des choses pour qui se targue d'être spécialisé en *belle danse*, est-ce que nous rendons un peu quelque chose de l'évidence, ou de la nécessité qui a présidé à telle œuvre, à telle *entrée* de ballet, à tel opéra ? Sommes-nous crédibles aux yeux du public ? Et peut-il adhérer à ce que nous proposons ? Notre imaginaire peut-il toucher son propre imaginaire ?

Mais s'il n'est pas question de faire l'économie de la connaissance et de l'approfondissement du

1. COMPAN (Charles), article « Maître à danser », *Dictionnaire de danse*, Paris, Cailleau, 1787 ; rééd. Genève, Minkoff, 1979.

contexte concernant une danse savante, à l'inverse, nous ne pouvons être les défenseurs d'une mentalité d'ancien régime. Il est question pour nous de l'approche d'un art dont nous découvrons l'identité à travers les influences qu'il a connues, et qui est une des bases de notre culture profonde.

La tour de Babel :

Si l'on met en scène un opéra, on se heurte à une problématique d'une complexité sans fin. Une fois le texte établi, les paroles chantées comprises et la partition musicale recréée, tous les choix restent à faire, avant même de parler de chorégraphie : la musique ne réside pas seulement dans les notes, l'harmonie, le rythme, mais aussi dans les choix d'instrumentations, de réalisation des différentes parties, des voix, de leur proportion en fonction de l'époque, du pays, du compositeur... Les choix interviennent aussitôt de façon dramaturgique, dans l'affinement de nos perceptions et de nos conceptions dans des propositions inusitées pour donner sens à la musique ; mais la danse saurait-elle prendre sens hors de son rapport à l'action, à la dramaturgie, au choix du jeu des chanteurs, du rôle de la danse, de la place des danseurs qui sont trop souvent vus dans les mises en scène d'aujourd'hui comme des figurants ou des « porteurs » de décors ou d'accessoires, des costumes ? Quel rôle tient la danse dans son rapport au livret, à l'anecdote, aux ambiances, au sens général de l'œuvre ? Quel sens porte la danse qui ne parle pas directement, mais parle comme la poésie, celui et celle des corps dansants et/ou chantants ? Quelle part prend chacun d'eux dans le fonctionnement général, dans cette alchimie, dans ce relais du sens à travers les différentes disciplines, dans cette rencontre complémentaire des arts ? Il est important de recréer leur lien, leurs relais, d'essayer de percer leur mystère à la lumière de savoirs qui contredisent le plus souvent nos habitudes, nos mentalités, nos a priori sur une époque dont nous devons chercher le contexte.

Il n'est d'autre solution que de recréer un fond, de le refaire à la seule lumière du parcours de l'œuvre avec elle et non contre elle, car sa prétendue vétusté, ses prétendus poncifs, sa mentalité n'ont d'exotique que notre ignorance. À l'époque où Lully et Molière inventaient la *comédie-ballet*, les grandes œuvres modèles se vivaient dans la pratique comme des essais à chaque création.

Le nombre très restreint de partitions chorégraphiques originales des premières représentations d'une œuvre, puisque l'écriture ne date que de 1700, nous ont toujours posé

autrement la question : nous avons probablement des chorégraphies de deuxième facture, si l'on ne permet l'expression, au cours de reprises ultérieures à leur création. Nous sommes donc au défi le plus souvent de créer de toutes pièces telle ou telle *entrée* qui fait défaut. Les canevas et l'étude des livrets au plus près sont nos pistes de création. Il nous faut réimaginer des solutions aux problèmes que se sont posés les auteurs d'alors : il s'agit donc bien aujourd'hui d'actes de création dans des conditions assez proches de la première création.

Nous travaillons sur le « faire comme si », l'illusion et l'arrangement : chaque œuvre a sa propre histoire dans le processus de création des auteurs de l'époque pour trouver chaque fois une nouvelle solution au *divertissement en musique*, qu'il soit royal ou de collège : les auteurs d'alors cherchent leur voie et naviguent entre théâtre, musique, danse, comédie, tragédie, jusqu'à élaborer lentement la tragédie lyrique à la française : chaque œuvre est un essai, depuis le ballet, la pastorale, la comédie-ballet, où les divers arts s'envisagent dans de perpétuelles métamorphoses, fruits de la recherche de la mise en musique de la parole et de la mise en sens de l'anecdote et de la musique. Il serait illusoire de penser la tragédie lyrique comme un genre tracé et défini. Même quand elle semble terminée, les auteurs se défendent de refaire les mêmes choses ni d'avoir des recettes et vont de l'avant en cherchant d'autres façons de faire passer le message au public, de le questionner, de le divertir, de l'intéresser. Nous sommes donc face à des œuvres, toutes travaillées qu'elles sont, qui participent à un champ de recherche en constante évolution, pour ne pas dire en cours d'improvisation.

Pourquoi ? Parce qu'il n'existe pas plus alors qu'aujourd'hui de recettes toutes faites pour réaliser une chorégraphie, un air de musique de ballet, une dramaturgie d'opéra. Il faut donc les inventer, improviser leurs tenants et aboutissants. La rhétorique sert à baliser, à structurer une œuvre, un discours, à l'exposer, à la faire fructifier, à l'ordonner dramatiquement selon des données théâtrales qui se sont révélées efficaces mais qui sont constamment remises en question, de façon à permettre l'intrigue ou à tenir la curiosité du spectateur constamment en haleine. Est-ce là que réside l'esprit baroque ? ou faut-il dire l'esprit classique ? Comment les définir ?

Corneille écrit dans nombre de ses préfaces, que, même s'il part des œuvres des anciens, il s'éloigne de leurs modèles si cela était nécessaire, même si cela n'est pas dans la « régularité ». Il se

réclamait de leurs idées et de leurs règles, mais les règles de son temps, la vraisemblance par exemple, lui paraissaient égaux, et même surpasser parfois celles des anciens.

Il est vrai qu'on pourra m'imputer que m'étant proposé de suivre la règle des anciens, j'ai renversé leur ordre... et quiconque ne trouvera pas étrange que... j'en aye pris la beauté sans tomber dans les incommodités que les Grecs et les Latins qui l'ont suivie n'ont su d'ordinaire ou du moins n'ont osé éviter. Puisque les sciences et les arts ne sont jamais à leur période, il m'est permis de croire qu'ils n'ont pas tout su, et que de leurs instructions on peut tirer des lumières qu'ils n'ont pas eues¹.

Ce détachement, cette liberté revendiquée dans des oeuvres aussi gigantesques que *L'Illusion comique* ou *Le Cid*, me semblent très sains dans cette approche d'arts éloignés dans le temps, qui sont pour nous aussi exotiques qu'appartenant à notre culture profonde.

Corneille encore, dans l'Examen de *La Mort de Pompée*, nous donne l'exemple, parlant de ses modèles comme Aristote :

À bien considérer cette pièce, je ne crois pas qu'il y en aye sur le théâtre où l'histoire soit plus conservée et plus falsifiée tout ensemble... J'ai tâché d'entrer si bien dans sa manière [de Lucain] de former ses pensées et de s'expliquer que ce qu'il m'a fallu y joindre du mien sentît son génie, et ne fût pas indigne d'être pris pour un larcin que je lui eusse fait.

Il parle également du « secret de l'art » qui est un savoir-faire pour faire comprendre les drames de l'antiquité, qui ne peuvent convaincre qu'autant qu'ils parlent, qu'ils touchent.

Nous tâchons de procéder aujourd'hui de même : à l'inverse de la posture contemporaine qui n'admet pas de modèles, nous nous référons aux sources et à l'histoire pour créer un style que nous ne visitons qu'autant que nous l'inventons. Notre tour de Babel est du reste aussi fragile que l'originale, faite de briques (et peut-être de broc ?) et de terre. Nous la reconstruisons à chaque nouvelle donnée, et le rapport au répertoire est encore plus difficile que la création.

L'exigence est à la fois fidélité au document et actualisation de la danse comme moment poétique.

En tout état de cause, nous serions victimes du leurre de la restitution si nous pensions qu'il existe une vérité qui constituerait la base à partir de laquelle il serait possible de « revisiter » le baroque d'un côté, et de faire de la création de l'autre.

Mark Franko a pu parler de *mouvement* entre le passé reconstruit et le présent en prenant l'exemple d'un travail de Karen Bassi sur les fragments d'évidence que sont des photographies permettant d'envisager la reconstitution dansée ; ou bien il « pointe » l'incertaine visibilité du corps dansant du roi Louis XIV dont le corps disparaît dans le costume qui brille tellement qu'il aveugle les spectateurs et efface son état d'humain. Il est bien clair que nous travaillons sur l'*illusion*, de même que pour réaliser physiquement un tour entier du bras nous opérons un tour de passe-passe anatomique. L'art au théâtre contient cette part d'illusion d'optique. Nous travaillons la reconstruction comme la création : il nous faut du savoir-faire, de la culture, de l'invention pour trouver des hypothèses possibles, probables.

Le décryptage très rigoureux, technique, des chorégraphies doit pouvoir offrir l'évidence de la création : nous découvrons des structures mystérieuses, où le sens se fraie un chemin à travers un dédale de pas, de parcours, de fausses routes et d'inversions. Leur analyse doit rencontrer notre imaginaire autant que notre corporalité, pour incarner ce relais entre l'écrit et la culture. Une culture dont il nous reste des bribes, aussi sérieuses soient-elles.

C'est bien un grand leurre auquel nous participons tous, danseurs, musiciens, chorégraphes et artistes « baroqueux » que ce vécu à travers les siècles. Mais c'est un leurre magnifique. Il n'est, pour ma part, que de continuer à tenter de percer des mystères toujours renouvelés qui n'ont pas fini de nous intriguer, et qui suscitent tant de réalisations multiples, le mystère de... la création. C'est à quoi s'attachent les danseurs et les chorégraphes d'aujourd'hui.

1. CORNEILLE, Préface de *Clitandre* (parmi tant d'autres).

Spectacles de restitution et spectacles de création

Marie-Geneviève MASSÉ
Compagnie *L'Éventail*

(Résumé de la communication)

« Mon travail de chorégraphe mettant en œuvre les recherches sur la « Belle Dance » peut donner naissance à trois types de spectacles. Les uns, les plus rares, sont organisés autour de chorégraphies du répertoire qui nous est parvenu (Pécour, par exemple). Ce genre de spectacle est le plus proche d'une procédure de restitution. D'autres consistent à concevoir des chorégraphies destinées à la remise à la scène des oeuvres du passé. D'autres enfin sont des spectacles originaux qui n'auraient pas pu être imaginés aux XVII^e et XVIII^e siècles. D'un type à l'autre, on passe à un travail de création beaucoup plus autonome, même s'il tire parti de l'exploration de cette grammaire ou de ce vocabulaire. »

Marie-Geneviève Massé souligne la difficulté du travail de restitution des chorégraphies du répertoire, la nécessité de relire sans cesse les

traités, la facilité avec laquelle on déforme les conclusions auxquelles on pensait être parvenu.

Pour les spectacles de création et de mise en scène d'œuvres XVII^e et XVIII^e siècles (opéra ou opéra-ballet, par exemple), elle analyse la marge de liberté dont elle dispose en tant que chorégraphe, mais aussi les contraintes qui résultent de la collaboration au sein d'une équipe, compte tenu des conditions matérielles ou bien du projet du metteur en scène ou du chef d'orchestre. Néanmoins elle ajoute que, petit à petit, elle s'est approprié ce langage de telle sorte qu'elle peut, à travers lui, créer des spectacles qui lui sont propres et reflètent son univers intime comme un poète ou un peintre jouent avec les mots ou la matière.

La reconstitution, chemin vers la création

Béatrice MASSIN
Chorégraphe et directrice artistique
de la compagnie *Fêtes galantes*

Mon premier contact avec la danse baroque remonte à 1983, année de mon entrée dans la compagnie *Ris & dancieries* dirigée par Francine Lancelot. J'étais alors une danseuse contemporaine, interprète dans de nombreuses compagnies, heureuse de participer à l'épanouissement de la danse en France.

J'ai rencontré Francine lors d'un stage que je prenais avec Andy Degroat où nous dansions *Fun Dance* (la *Danse des éventails*) composée à partir d'une structure de marche répétitive dans l'espace qui n'est pas sans relation avec la danse baroque. Viviane Serry, première interprète des reconstitutions de Francine était alors danseuse dans la compagnie d'Andy Degroat et nous avions Francine et moi sans le savoir une grande amitié commune pour elle. À la fin de la journée de stage Francine est venue me féliciter pour mes qualités d'interprète et lorsqu'elle a quitté le studio je me suis tournée vers Viviane qui donnait le stage en lui disant que sa maman était vraiment très gentille. Un immense éclat de rire de Viviane, qui avait cela de commun avec Francine, a accompagné sa réponse et j'ai fini par comprendre que je venais de rencontrer Francine Lancelot.

Ma curiosité était grande et faire du baroque, comme de la danse indienne, c'était aller à la découverte d'autres cultures chorégraphiques.

En pénétrant dans l'univers baroque, à la demande de Francine, je ne pensais pas y rester longtemps. Et pourtant, je ne l'ai plus jamais quitté. Plusieurs éléments spécifiques de cette

danse m'ont captivée. Ils étaient pour moi dans le prolongement direct de mes questionnements de danseuse contemporaine.

Ce fut d'abord le rapport avec la musique.

Étant fille de musicologues, je sais aujourd'hui qu'en choisissant la danse dès mon plus jeune âge je m'appropriais la musique familiale d'une façon bien personnelle. J'ose dire que mon désir précoce de devenir danseuse était lié à la matière musicale plus que chorégraphique. Petite, je dansais sur les musiques de Bach, Händel, Vivaldi et ma découverte plus tardive de *Didon et Énée* de Purcell a été un véritable choc.

Lorsque j'ai pris le premier cours de danse baroque avec Francine, j'ai ressenti une émotion violente à danser sur ces musiques et à comprendre très vite que si je les aimais tant, c'est qu'elles avaient la danse à l'intérieur d'elles. Je n'ai pas besoin ici, de développer la manière dont à l'époque dite baroque, la musique et la danse ont été pratiquées de façon indissociable et tracent leurs histoires conjointement. L'énergie de cette musique repose sur le mouvement des corps et les fondamentaux de la danse.

À Paris, l'enseigne du maître à danser est un violon, sa pochette, indissociable de son image. Dans la première comédie ballet de Molière, *Les Fâcheux*, Beauchamp, le danseur préféré du jeune roi, signe la partie chorégraphique et musicale. Plus tard, Lully aimera aussi expliquer à Beauchamp les chorégraphies qu'il veut voir sur sa

musique, il est même capable de monter sur le plateau pour montrer aux danseurs comment exécuter un mouvement.

Le danseur baroque danse vraiment avec la musique.

Son corps devient instrument musical.

C'est une sensation très particulière et absolument grisante que de fondre sa danse dans la musique, de sentir que c'est elle qui dicte les pas d'une chorégraphie.

Cette sensation a été pour moi si forte qu'elle est maintenant à la base de mon travail et que je ne prépare pas une chorégraphie sans commencer par un grand temps d'analyse de la partition musicale.

La danse baroque représente pour moi l'architecture spatiale de la musique.

Dans les techniques de danse contemporaine l'espace est fondamental, il est pensé comme une matière chorégraphique. Par exemple, la technique développée par Alwin Nikolais repose principalement sur la préoccupation des corps dans l'espace.

En baroque, dans les danses souvent composées pour un couple l'espace est traité sur plusieurs plans.

Le couple décrit une « figure », dessin dans l'espace, avec un tracé au sol en relation avec la phrase musicale, dont les pas de danse aux subtiles qualités sont les « accidents » qui donnent tout le relief rythmique du dessin spatial.

L'espace existe aussi de façon plus subtile : entre les deux danseurs. L'axe de symétrie est la base de construction de nombreuses danses de couple. Il varie durant la chorégraphie. Il peut être pensé comme une ligne qui sépare deux corps, ce qui ne représente aucun intérêt pour moi. On peut aussi le considérer comme le centre d'une matière spatiale qui vibre entre les corps des danseurs.

L'espace créé entre les corps est un plein qui se transforme au fur et à mesure de la chorégraphie.

La sensualité de la danse baroque ne passe pas par le contact des corps mais bien par cette matière spatiale intérieure au couple qui se modèle au fur et à mesure de la danse, jouant entre deux extrêmes : du plus proche sans la détruire au plus loin sans la faire exploser.

Lorsque les tours, les girations, interviennent sur ce chemin spatial, ils complexifient le tracé de la figure mais aussi cette matière qui existe entre les deux interprètes. Se croiser face à face ou dos à dos ne provoque pas la même sensation. Le costume joue aussi son rôle, amplifiant les volumes corporels.

Cette danse qui tient si bien compte des contraintes vestimentaires de l'époque ne peut pas avoir été pensée dans l'idée de restriction du mouvement. Il s'agit bien du contraire... Accompagné du costume le mouvement est amplifié dans son volume. Cela se voit fort bien sur certaines chorégraphies qui avec l'utilisation des tours déploie les traînes dans un volume ample et large.

Avant de faire de la danse baroque, je m'étais penchée durant un an sur la notation Laban, cela avait déjà été une découverte importante pour moi dans mon métier d'interprète.

La découverte de la danse baroque, c'est aussi le coup de foudre pour la notation que j'appellerai Beauchamp-Feuillet. Je n'aurais pas eu le même choc si j'avais découvert en premier la notation Favier, au demeurant absolument passionnante, mais qui ne présente pas cette vision immédiate de l'espace musical.

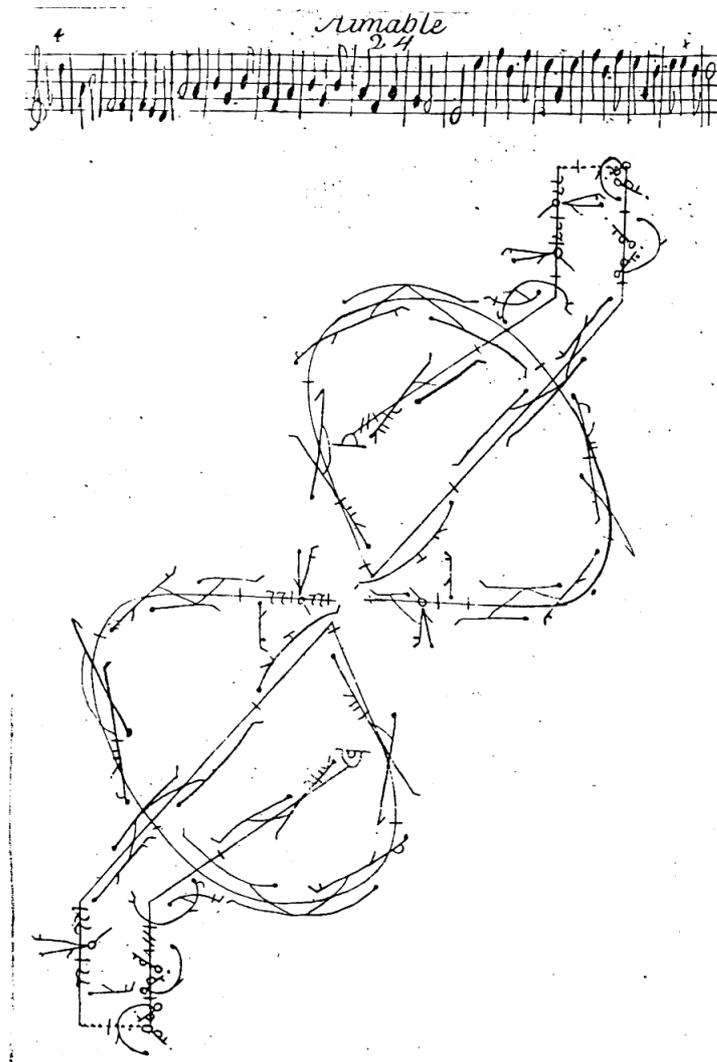
En effet, la notation Beauchamp-Feuillet met en valeur l'espace de la danse dont nous parlons tout à l'heure.

La page représente l'aire de danse, salle de bal ou théâtre indifféremment.

Les chemins des danseurs sont tracés, permettant de voir d'un seul regard la figure chorégraphique. Sur le trajet, les appuis des pieds sont notés comme une marche avec toutes les qualités des pas (plié, élevé, glissé, sauté, tombé) et les orientations des tours. Ce chemin est barré des barres de mesure à l'identique de la phrase musicale qui est notée en haut de la page et qui permet au maître à danser d'accompagner l'élève avec sa pochette. Ainsi on peut survoler de page en page l'espace d'une danse dans son temps musical. Cette notation, très belle, évoque les dessins de Le Nôtre pour les parterres des jardins à la française.

Plus de cinq cents danses nous sont parvenues. Quelle mine de renseignements et quel témoignage ! Aucune époque de l'histoire de la danse ne peut se baser sur autant de documents.

Il faut être passionné de baroque pour vivre une expérience unique pour un danseur : être seul dans un studio avec un texte de danse. La danse s'apprend toujours en collectivité. Un œil extérieur exercé est juge, celui d'un professeur, d'un maître de ballet ou d'un chorégraphe. Les premières fois où je me suis trouvée seule, dans un studio avec une partition Beauchamp-Feuillet à travailler, j'ai été saisie par une impression de liberté immense. J'étais libre de donner vie à cette chorégraphie

Figure de l'*Aimable Vainqueur* (diagonale)

comme je le souhaitais, d'essayer de nombreuses pistes, et d'opter pour celle que je choisisais comme la meilleure ou la plus personnelle.

J'ai entrepris un grand travail de lecture de ces documents et j'ai interprété un très large éventail de ces danses.

C'est à partir de là que j'ai réellement commencé à m'intéresser à la matière baroque. La découverte de cette richesse a été le point de départ de mon envie d'être chorégraphe, grâce aux questions posées par les partitions, ce qu'elles dévoilaient, ce qui restait caché et terriblement muet. L'envie de jouer avec la chorégraphie est venue de la connaissance.

La curiosité était grande d'explorer les limites de ce qui semblait être des règles. Le jeu a eu très

vite un aspect ludique et jouissif car il partait d'une connaissance et de ses questionnements qui peuvent être infinis. Les règles étaient complètement nouvelles et inattendues pour moi.

Mais revenons à la notation Beauchamp-Feuillet ; quel est le répertoire des danses qui nous est parvenu ?

— Essentiellement des danses de bal composées pour des interprètes amateurs, certes éclairés, vu la difficulté technique de bon nombre d'entre elles.

— Des chorégraphies de théâtre, celles des premiers danseurs professionnels partant en tournée au travers de l'Europe ou participant à la reprise d'une tragédie en musique ou d'un ballet.

— Une seule danse de caractère, plus ludique et plus libre, nous est parvenue, une *Chaconne d'Arlequin* dont nous avons plusieurs versions, mais aucune autre vraie danse de personnages n'a encore été retrouvée.

La redécouverte récente de la notation Favier par Carol Marsh nous ouvre un nouveau volet insoupçonné du répertoire des danses du XVII^e siècle, puisque l'unique partition que nous ayons pour le moment est celle d'une mascarade, celle du *Mariage de la grosse Cathos*. Un nouvel aspect chorégraphique de cette époque s'est réveillé lorsque Ken Pierce (lors du dernier colloque de *Ris & dancieries* à l'Opéra Bastille) est venu nous initier à cette notation et à ces chorégraphies totalement nouvelles, originales par le déplacement des musiciens et surtout par la présence de pas surprenants et étrangement libres. Favier invente une notation qui permet de reporter la danse de nombreux interprètes en même temps. Le système Beauchamp-Feuillet comporte lui une grande faiblesse, il n'est absolument pas efficace pour transcrire des danses avec un grand nombre d'interprètes, car les trajets s'embrouillent très vite. Nous possédons, par exemple, deux versions différentes de la Chaconne de *Phaéton* (tragédie en musique de Lully) l'une pour femme seule, l'autre pour homme, mais nous ne retrouverons jamais la chorégraphie de la création qui était composée pour une troupe d'Égyptiens et d'Égyptiennes, une troupe d'Éthiopiens et d'Éthiopiennes et une troupe d'Indiens et d'Indiennes.

En réalité par la notation Beauchamp-Feuillet nous avons aujourd'hui, les éléments notés qui permettaient de devenir un bon danseur de bal et les solos et duos des danseurs professionnels, d'un niveau plus élevé, qui donnaient un matériel pédagogique aux maîtres à danser. Le *Ballet de neuf danseurs* faisant exception, nous n'avons aucun témoignage des danses de théâtre nombreuses, extravagantes et véritablement théâtrales.

Nous sommes là devant un grand trou. L'iconographie des costumes laisse deviner des choses incroyablement modernes comme des Androgynes et d'autres personnages dont les costumes ne permettent pas de danser dans les règles de la Belle Dance.

D'autres choses sont aussi absentes de cette notation dont les mouvements des bras. Si le *Maître à danser* publié par Pierre Rameau en 1725 nous renseigne sur les règles des bras dans les danses de bal, il précise bien que les ornements des bras sont laissés au bon goût de l'interprète. Il

nous promet un livre sur les danses de théâtre qui n'a pas vu le jour. Nous ne savons donc rien de plus de la façon de jouer des bras dans les danses théâtrales.

Si, comme nous le disions tout à l'heure, l'outil notation peut fournir une mine d'informations et donne à l'interprète-danseur une liberté qu'il ne connaît pas, nous devons rester curieux et imaginatifs pour ne pas restreindre cette danse uniquement à ce que nous savons. Laure Morabito, professeur de clavecin au CNR de Boulogne, alors que j'intervenais dans sa classe en 1998 ou 1999, m'a fait découvrir un texte magnifique, qui est devenu pour moi ma référence. C'est à ma connaissance un des plus beaux textes écrit sur la danse et il m'a permis de faire travailler mon imagination comme le fondement d'un travail à partir de la connaissance. Il s'agit de la *Description d'une Sarabande dansée* publiée dans le *Dictionnaire royal augmenté* de François Pomey en 1671, dont voici donc quelques extraits :

— Il dansa donc d'abord avec une grâce tout à fait charmante d'un air grave et mesuré, d'une cadence égale et lente & avec un port de corps si noble, si beau, si libre qu'il eut toute la majesté d'un Roi & qu'il n'inspira pas moins de respect qu'il donna de plaisir.

— Ensuite, s'élevant avec plus de disposition & portant les bras à demi hauts et à demi ouverts, il fit les plus beaux pas que l'on ait jamais inventés pour la danse.

— Tantôt il coulait insensiblement sans que l'on pût discerner le mouvement de ses pieds et de ses jambes & semblait plutôt glisser que marcher. Tantôt avec les plus beaux temps du monde, il demeurait suspendu, immobile & à demi penché d'un côté avec un de ses pieds en l'air & puis réparant la perte qu'il avait faite d'une cadence par une autre plus précipitée, on le voyait presque voler tant son mouvement était rapide.

— Tantôt il avançait comme à petits bonds, tantôt il reculait à grands pas ; qui tous réglés qu'ils étaient paraissaient être faits sans art tant il était bien caché sous une ingénieuse négligence.

— Tantôt pour porter la félicité partout, il se tournait à droite & tantôt il se tournait à gauche & lorsqu'il était au juste milieu de l'espace vide, il y faisait une pirouette d'un mouvement si subit que celui des yeux ne le pouvait suivre.

— Quelquefois il laissait passer une cadence entière sans se mouvoir, non plus qu'une statue & puis partant comme un trait on le voyait à l'autre bout de la salle avant que l'on eût le loisir de s'apercevoir qu'il était parti.

Nous devons toujours garder à l'esprit la part de jeu et d'improvisation qui permettait l'évolution constante de ce style, pour jouer aujourd'hui de toute cette richesse sans jamais la figer. Les

ruptures de rythme et d'énergie contenues dans le texte de François Pomey me font rêver à une danse de rupture et de contraste. Le rapport à la recherche a orienté des chorégraphes vers la fidélité aux modèles de Feuillet. Francine Lancelot se qualifiait souvent de « bon artisan ». J'ai eu la chance d'être son assistante sur *Atys* et de cosigner avec elle plusieurs créations. Elle disait toujours qu'elle tentait de rendre hommage à Pécour.

Lorsqu'en 1980 elle présente *Bal à la Cour*, spectacle basé sur la reconstitution de certaines chorégraphies notées par Feuillet, elle fait découvrir au monde artistique français la richesse de cette danse qui avait été oubliée. Elle fait encore beaucoup plus, elle rend à la danse un pan entier de son histoire, ce que Noureev comprendra fort bien en lui commandant deux œuvres pour l'Opéra de Paris. Nous sommes vingt-cinq ans plus tard, le monde de la danse a continué son évolution et pour moi, il n'est plus possible aujourd'hui de montrer ces reconstitutions comme matière de spectacle. Dans ma démarche de création, j'ai adopté un travail de fond qui me fait jouer des couleurs de la danse baroque comme d'une palette dont je me sers en artiste d'aujourd'hui. Je ne veux pas aller à la recherche des corps et des attitudes du XVII^e siècle, alors que dans ma tête je suis résolument une femme d'aujourd'hui.

La danse baroque a été en évolution permanente, en transformation incessante. Sa mobilité et sa capacité de se façonner au gré des besoins et des envies sont des vecteurs essentiels.

Il faut penser les XVII^e et XVIII^e siècles comme des écoles de la création chorégraphique. La recherche est aujourd'hui encore plus indispensable car c'est elle qui donne l'appui de la connaissance pour contraindre un travail dont je ne veux pas qu'il perde son sens.

Plus les créations se succèdent, plus j'utilise ces rapports au temps musical et à l'espace que j'aime dans la danse baroque. Avant d'entreprendre une nouvelle pièce je choisis les codes qui vont servir mon propos et ceux au contraire que je ne garderai pas cette fois-ci.

Je façonne une matière baroque propre à chaque œuvre. Je me définis un territoire ancré dans la danse baroque, relié à ma sensibilité contemporaine, qui devient le vécu des corps des danseurs d'aujourd'hui. Mon travail de pédagogue est en relation étroite avec mes désirs de chorégraphe. Il me permet d'explorer régulièrement des textures nouvelles dans la base même des pas baroques, et de former des danseurs de plus en plus nombreux.

Les inventeurs de la technique baroque au XVII^e siècle ont eu une intuition kynésiologique absolument épatante. En travaillant avec des spécialistes de l'analyse du mouvement, on s'aperçoit que le fameux bras baroque appelé l'opposition, parce qu'il s'oppose (comme dans la marche) à la jambe de devant, permet de donner un volume au corps par l'utilisation de la spirale. On découvre aussi qu'il est un appui précieux, coude planté dans l'espace, qui établit la relation avec l'appui dans le sol de l'axe de gravité, permettant le positionnement des épaules et de toute la ceinture scapulaire et donc facilitant cet équilibre en élevé, spécialité baroque qui est d'une très grande difficulté. Ce coude plié n'est donc pas une forme à reproduire mais une nécessité de poids et de rapport à la verticale du corps. Ce n'est qu'un petit exemple, on peut ainsi questionner les fondamentaux du baroque pour y retrouver la raison même d'un mouvement et non le reproduire comme une forme parfaite mais totalement vidée de sa mobilité. Ce travail nous entraîne vers des corps où le poids est essentiel et conducteur du mouvement. Le jeu sur les contrastes des rythmes est précisé par la mise en action du poids du corps, comme moteur. Plus j'avance dans cette matière liée au poids, plus je trouve un corps en volume qui devient mobile en utilisant les fondamentaux de la marche (ce que laisse entendre les documents de l'époque).

J'ai donné, il y a deux ans, un stage de deux semaines au Conservatoire National de Vientiane au Laos. L'échange fut extraordinaire malgré des conditions matérielles qui étaient loin des nôtres, sol en béton recouvert de moquette par exemple. Toutes les problématiques physiques du baroque se sont révélées en enseignant à des corps asiatiques qui n'ont absolument pas notre culture corporelle. En partant de la marche et du poids nous avons, me semble-t-il, retracé l'itinéraire de la naissance de cette danse inventée pour des corps d'amateurs. L'utilisation du poids du corps connecte à la terre et permet de danser même avec un costume encombrant, qui finit par accompagner le mouvement et l'amplifier comme nous disions tout à l'heure. Forte de cette pratique que j'applique aussi bien dans mon travail pédagogique que dans les matières de mes créations j'aime de plus en plus le terme de baroque pour qualifier mon travail.

Le terme de « Belle Danse » utilisé à l'époque me semble restrictif par rapport à la surdimension du mouvement qui caractérise aujourd'hui ma démarche. Les peintures de Rubens, par exemple, cet enlacement de corps ronds et en spirale, se rapprochent pour moi de l'amplitude de mouvement

que j'ai envie de voir dans le prolongement de mon travail actuel autour de l'énergie lié à la relation terrienne du poids du corps.

Au fur et à mesure des créations, arriver à montrer cette mobilité et la faire partager par le public s'est accompagné de questionnement sur le costume baroque.

J'ai mis du temps à m'apercevoir que les mouvements les plus justes en tenue de répétitions étaient illisibles dans des costumes d'époque.

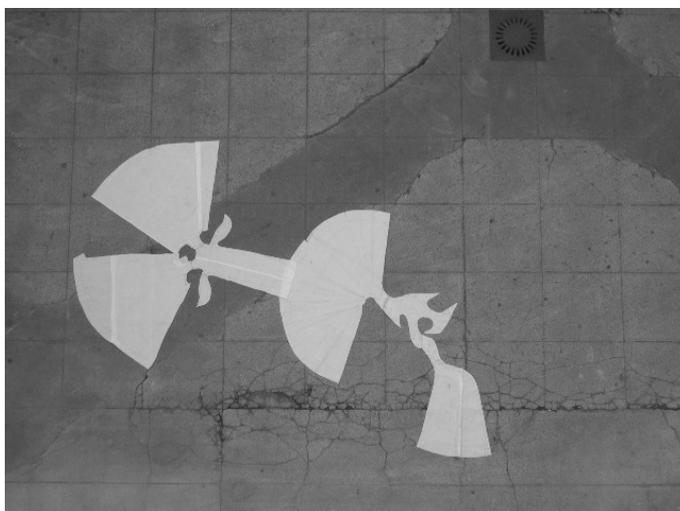
J'ai entrepris de travailler avec des costumiers qui jouent avec moi ce jeu de la déstructuration

d'une silhouette dite baroque tout en en gardant la « substantifique moelle ».

Dominique Fabrègue, créatrice des costumes de beaucoup de chorégraphes contemporains dont Dominique Bagouet et Odile Dubocq se prête volontiers à ce jeu qui semble exciter ses exigences.

Toutes mes recherches sur le poids et le volume du corps baroque font écho à son travail incroyable sur le « un morceau ».

En effet Dominique enroule chaque corps de façon totalement individuelle avec un seul morceau de tissu pour en respecter toute la géographie (courbes et creux). Chaque patron est différent et donne lieu à des formes absolument magnifiques.



Maquette de Dominique Fabrègue

Je suis peut-être par ces propos en train de m'éloigner de la problématique de ce colloque, mais il me semble fondamental de penser qu'en danse la recherche doit déboucher sur la création pour redonner vie à tout ce pan de notre vécu corporel de danseur.

Sinon nous aurons probablement gagné à ce que ce style de danse devienne le passage obligé dans les grandes écoles de formation des danseurs, mais la créativité de cette époque retournera à la naphthaline.

À chaque création ma démarche s'affine et se décline de plus en plus clairement.

L'avant-dernière création en 2006, dans des domaines vraiment nouveaux, m'a prouvé que mon travail suit maintenant sa propre logique.

En effet, j'ai choisi de créer une chorégraphie sur la *Winterreise* de Schubert : *Un voyage d'hiver*

pour appliquer aux musiques et au contexte de l'époque romantique mes principes de travail à partir de la danse baroque. L'aventure est pour moi passionnante et je commence à rêver pour dans quelques années à une création baroque sur une musique contemporaine. La prochaine pièce me remportera dans le domaine de la musique baroque avec un voyage européen sur la thématique des Songes où j'aurai plaisir à retrouver les plus belles pages de Lully et de Charpentier.

En 2002, j'ai créé *Que ma joie demeure* sur les *Concertos brandebourgeois* de Bach.

Comme son nom l'indique, cette pièce traite de la joie volubile de cette musique et du plaisir des corps dansants. Nous avons dépassé depuis fin 2007 la 100^e représentation et nous approcherons la saison prochaine de la 125^e, fait assez exceptionnel pour une chorégraphie baroque.

Avant d'en voir ensemble un extrait¹ j'aimerais vous donner les quelques règles sur lesquelles j'ai fondé la chorégraphie de *Que ma joie demeure* après un long temps de travail sur les partitions musicales de mon choix :

— Accumuler l'énergie de la danse pour permettre à la musique de venir comme une voûte englober l'architecture chorégraphique. *Que ma joie demeure* comporte de nombreuses séquences sans musique où le son des pas des danseurs est essentiel.

— Impliquer le poids dans tous les mouvements pour trouver un mouvement large et ample à l'image de la musique de Bach.

— Finir en déstructurant la verticale du corps baroque.

— Bannir de certaines séquences l'axe de symétrie pour trouver un groupe de dix danseurs, entièrement mobile comme les oiseaux du film *Le peuple migrateur*, qui est pour moi un bel exemple de chorégraphie spatiale.

— Imaginer une scénographie de couleur rouge, très simple. Un grand tapis de sol rouge entouré de moquette noire, que Rémi Nicolas a magnifiquement éclairé.

— Inventer avec Dominique Fabrègue, créatrice des costumes, une silhouette à l'allure un peu baroque dans des coupes et des matériaux totalement modernes. Il s'agit en effet de toile de jeans.

Je voudrais juste vous quitter en vous laissant rêver sur cette phrase de Gérard Genette qui illustre ma démarche : « La pensée moderne s'est peut-être inventé le baroque comme on s'offre un miroir. »

1. On trouvera un extrait de ce spectacle à l'adresse suivante : http://www.dailymotion.com/video/x4607r_q-ue-ma-joie-demeure-music.

Incorporer les traces dans la restitution historique et spectaculaire

Marina NORDERA

(Laboratoire RITM EA 3158, Université de Nice Sophia-Antipolis)

Pour Andrea, beaucoup plus tard.

Le chercheur en arts vivants qui travaille sur des objets de recherche très éloignés de son actualité se trouve face à une question fondamentale : comment écrire l'histoire de corps disparus depuis si longtemps¹ ? Ces corps,

anatomiquement et biologiquement semblables à ceux qui respirent ici aujourd'hui, sont phénoménologiquement perdus, indépendamment de la forme et de la nature des traces qu'ils ont laissées. De plus, parmi ces traces épargnées par le temps, le chercheur en désigne certaines comme sources sur la base de critères sélectifs conditionnés par sa posture intellectuelle et idéologique, ainsi que matérielle et corporelle. Cette question fondamentale — comment écrire l'histoire de corps disparus depuis si longtemps — devient cruciale si le chercheur a été ou est lui-même danseur et expérimente au quotidien de son travail d'analyse, d'écriture et de transmission du

1. Par incorporation j'entends ici en premier lieu l'expérience subjective d'avoir un corps et de l'utiliser, mais aussi, plus précisément, en écho au discours psychanalytique, la phase corporelle grâce à laquelle l'appropriation symbolique de l'autre (objet ou individu qu'il soit) permet l'identification à soi-même et aux autres. Ainsi, en termes sociologiques, dans la relation aux choses et à la société, par la biologie et par la culture, les identités (âge, genre, race, techniques du corps...) s'inscrivent dans le corps, s'intériorisent et, par le corps, se transmettent à travers des processus d'identification, d'imitation et de mimétisme. Pour l'élaboration du concept dans les sciences humaines et en particulier dans la sociologie du corps et des apprentissages en danse voir Sylvia FAURE, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie de la danse*, Paris, La Dispute, 2000 ; Patricia KUYPERS et alii, *Incorporer, Nouvelles de danse*, n° 46-47, 2003 ; pour une approche interdisciplinaire de l'incorporation dans les arts voir Jonathan CRARY (dir.) et alii, *Incorporations*, Zone Books, 1992.

Les réflexions présentées dans cet article ont été développées dans le cadre du projet de recherche sur la mémoire de la danse que je dirige au sein du Laboratoire RITM EA 3158 (Centre de recherche sur l'interprétation des textes en Musique et dans les Arts du Spectacle) de l'Université de Nice Sophia Antipolis et du projet de recherche international *Coreografiar la historia europea : cuerpo, política, identidad y género en la danza de la edad moderna y contemporánea* (MICIN HAR2008-03307/ARTE) dirigé par Beatriz Martínez del Fresno et financé par le Ministerio de Ciencia e Innovación espagnol.

savoir sur la danse, une certaine nostalgie de la capacité puissante que le corps a de saisir, de s'approprier, d'intérioriser, de remémorer et de restituer les plus faibles traces du mouvement — une hésitation, un frémissement — transmises d'un corps à l'autre.

L'inscription corporelle de la trace est à la base de la transmission des pratiques artistiques dont le corps est l'outil principal, mais s'il s'agit d'étudier le XVII^e ou le XVIII^e siècles, la chaîne de la transmission vivante est irrémédiablement interrompue. Certaines pièces chorégraphiques de cette époque sont dansées aujourd'hui parce que nous en avons retrouvés les traces écrites dans un traité ou dans un compte rendu, organisées en signes dans une partition ou décrites par les traits d'une image. Toutes ces traces ont été fabriquées par des individus qui ont su élaborer une méthode — plus ou moins sophistiquée ou inventive — afin de les coucher sur papier. Aucune trace incorporée du XVII^e ou du XVIII^e siècle n'a survécu qu'on pourrait « apprendre par corps¹ » par quelqu'un qui à son tour l'aurait apprise par corps par quelqu'un qui l'aurait apprise par corps... et ainsi de suite.

Afin de restituer le genre, le style, la fonction et le contexte des formes spectaculaires du passé, une certaine tradition de la pratique de l'historiographie et de la restitution spectaculaire a privilégié les documents écrits, en particulier les théorisations, les notations, les traités, qui ont contribué à en bâtir une vision normative et à en fixer une version canonique et, en tant que telle, à nouveau transmissible². Un exemple significatif de

1. L'expression est empruntée à Sylvia FAURE, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie de la danse*, op. cit.

2. Le débat sur ces questions est en cours depuis une dizaine d'années et a produit un certain nombre de publications, dont je propose ici quelque référence sélective à titre d'indication générale: Ramsay BURT, « Re-Presentation of Re-Presentations. Reconstruction, Restaging and Originality », *Dance Theatre Journal*, 1998, n° 2, pp. 30-33; A. CARTER, « The Case of Preservation », in *Dance Theatre Journal*, 1998, n° 2, pp. 26-29; Claudia CELI, Francesca FALCONE et Flavia PAPPACENA (dir.), *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, *Chorégraphie*, Roma 2000; Stephanie JORDAN, *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade*, Hightstown, Princeton Book, 2001; Helen THOMAS, « Reconstruction and dance as embodied textual practice », Alexandra CARTER (dir.), *Rethinking Dance History*, London, Routledge, 2004; *Ricostruzione, ri-creazione e rivitalizzazione della danza*, Atti del I Convegno di Airdanza, Roma, Airdanza (Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza) 2003 (consultable en ligne : <http://www.airdanza.it/indexframe.html>).

ce procédé est la restitution de la danse dite baroque à partir de la notation Beauchamps-Feuillet³. Ce système permet d'écrire et de décrire par des signes graphiques codifiés : écriture d'une composition qui n'existe pas encore dans le corps ou description d'une danse qui a été en premier lieu dansée. Pour ce faire, il présuppose une analyse minutieuse de la pièce chorégraphique, en vue de sa décomposition cinétique en unités minimales identifiées et nommées, et de sa successive recomposition codifiée sur la page en forme de partition. La démarche analytique qui conduit au découpage d'une phrase en unités minimales met à disposition du danseur, du maître à danser et du « faiseur de ballets » un riche vocabulaire d'éléments de base où puiser pour la création. En étudiant une partition il est donc possible de repérer les variantes dans l'orientation, l'agencement, la vitesse, le rythme du mouvement de manière complètement désincarnée. De ce fait, nuances et variations rythmiques et spatiales de la déambulation s'affirment comme les éléments esthétiques constitutifs de ce style de danse au moment de sa restitution.

Toutefois, ce système de description du mouvement témoigne d'une conception morcelée du corps : il rend compte seulement d'une certaine activité des jambes, en privilégiant les aspects moteurs liés aux membres inférieurs comme le déplacement dessiné dans l'espace et le changement de niveau indiqué par l'alternance du plié, du relevé et du saut. Les mouvements du haut du corps — le dos, les bras et la tête —, ainsi que les nuances expressives sont laissés au goût de l'interprète qui opère ses choix à partir de règles générales fournies par d'autres sources⁴. L'effort d'abstraction et d'idéalisation du corps humain, de ses habiletés anatomiques et des modulations rythmiques et cinétiques, permet ainsi la composition harmonique des formes dansées en conformité avec un canon esthétique prédéterminé, qui est celui de la « belle danse ». Mais, quelle est l'idée de corps impliquée dans la réalisation de la partition ? Quelle corporalité choisir pour incarner les mouvements et donner une cohérence corporelle organique aux enchaînements ?

3. Carol Marsh et Meredith Little (*La Danse Noble. An Inventory of Dances and Sources*, Williamstown, Broude Brothers, 1992) et Francine Lancelot (*La Belle Danse*, Paris, Van Dieren, 1996) ont fourni des précieux instruments pour le repérage, la classification et l'analyse des partitions en notation Beauchamps-Feuillet.

4. Pierre Rameau dans son traité « enseigne la manière (...) de conduire les bras à chaque pas » (*Le Maître à Danser*, Paris, Jean Vilette, 1725).

Comment gérer le poids, l'accent, la respiration, le regard, c'est-à-dire tout ce qui fait d'une suite bien agencée de pas une danse ?

Le danseur impliqué dans une restitution de la danse du XVII^e ou du XVIII^e siècle incorpore une trace écrite, soit qu'il rentre en contact avec elle directement soit par interposition du chorégraphe ou du chercheur. S'il se trouve à faire l'expérience subjective de la trace écrite en Beauchamps-Feuillet dans sa propre corporalité organique, il mesure l'écart entre ce que la notation est capable de véhiculer et l'acte même de danser¹. Par exemple, dans la restitution d'un solo théâtral comme la Passacaille d'*Armide* que Gaudrau en 1712 publie dans la version « dancée par Mademoiselle Subligny en Angleterre² », la partition ne rend pas suffisamment compte de la complexité et de l'originalité de la prestation d'un danseur professionnel qui expérimente sur scène, dans la subjectivité de son expérience, des espaces plus amples et libres d'épanouissement de son identité artistique et de développement de l'art de la danse.

Celle que Linda Tomko a appelé la « vis taxonomique³ » de Feuillet et Rameau a parfois conduit les reconstituteurs à lire « littéralement » la notation, en oubliant trop souvent que l'effort de réduction du corps dansant à un code écrit impose par la nature propre de l'opération la perte de la complexité et de la variabilité du corps vivant, mouvant, façonné par une technique, âgé et sexué⁴. Comment donc se libérer des contraintes imposées par le code, la norme, le canon, et s'ouvrir plutôt à l'interprétation dans la matérialité des corps dansants d'aujourd'hui ? Comment restituer l'organicité des corps dansants d'autrefois ? Comment le corps d'un danseur aujourd'hui nous parle-t-il de la danse théâtrale de l'âge baroque quand il incorpore une partition ?

1. Sur le concept d'incorporation, voir *supra*, p. 154, note 1

2. Michel GAUDRAU, *Novueau* (sic) *Recüeil De Dance de Bal et celle de Ballet contenant un tres grand nombres des meillieures Entrées de Ballet de la Composition de Mr Pecour*, Paris, Le Sieur Gaudrau et Pierre Ribou, [1713], 2^e partie, pp. 79-86.

3. Linda TOMKO, *Féminine/Masculine*, in Susanne FRANCO et Marina NORDERA, *Dance Discourses. Keywords in dance research*, London, Routledge, 2007, p. 128.

4. Selon Jane C. Desmond, il est nécessaire analyser avec précision le détail cinesthésique afin de considérer le mouvement corporel comme un source spécifique et non pas comme référence générale. Cf. l'introduction de Jane C. DESMOND (dir.), *Dancing Desires. Choreographing Sexualities On and Off the Stage*, Madison, University of Wisconsin Press, 2001, pp. 7 et 13.

L'incorporation — avec ses imbrications identitaires — permet d'une part d'interroger d'un point de vue historique la réalité vivante des corps du passé, d'autre part d'analyser comment les traces de la danse du passé façonnent les corps aujourd'hui, et vice versa. En termes méthodologiques, cette articulation réciproque entre le passé et le présent permet de questionner le statut et la hiérarchisation des sources, ainsi que le mythe de la fidélité à ces dernières de la part de l'historien et/ou du reconstituteur. Les partitions notées en système Beauchamps-Feuillet se révèlent souvent muettes, s'il s'agit de retrouver les traces d'un corps vivant, réagissant aux aléas et aux instabilités de son passage sur terre, confronté aux discontinuités du temps historique, un corps qui ne soit pas essentialisé ou idéalisé par une organisation systématique du savoir, ni le fruit d'un pouvoir normatif. Le corps vivant et dansant résiste, et se cache plutôt dans les non dits, les censures, les oublis. Il apparaît ainsi que la construction systématique de la trace écrite opérée par les auteurs des traités ou par les notateurs en brouille d'autres qui existaient dans leur actualité et qui se révèlent ailleurs, dans des traces que les corps en mouvement ont laissé — parfois sans le savoir — dans les savoirs du corps⁵.

5. Une piste de recherche qui pourrait offrir des hypothèses de travail fructueuses pour explorer l'articulation entre historicité et mémoire de la trace est représentée par la méthode comparative entre les formes dites traditionnelles et les répertoires savants en perspective diachronique. En témoignent par exemple le travail pionnier pour son temps mais pas encore assez connu de Francine Lancelot sur la gavotte et sur les sociétés de farandole (*Les Sociétés de farandole en Provence et Languedoc*, thèse de troisième cycle E.P.H.E., Paris, 1973, publication A.R.È.S., Le Mans, 2000 ; « Farandole populaire et farandole savante en Provence et Languedoc », *La Recherche en Danse*, Paris, 1982, n° 1, pp. 75-81 ; *Gavotte de Vestris, Gavotte provençale ?*, Lyon 1992, publication A.R.È.S., Le Mans, 2000), les travaux de Jean Michel Guilcher sur la contredanse (*La contredanse, un tournant dans l'histoire française de la danse*, Pantin-Bruxelles, CND et Contredanse, 2004), ou, plus récemment, les recherches menées par Egil Bakka avec Anne Margrete Fiskvik (*Vincenzo Galeotti's Norwegian Springdance – Stereotype or Fantasy ?*, 2. *Rothenfelser Tanzsymposium : vom Schäferidyll zur Revolution. Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert*, Friburg, Fa-Gisis, 2008, pp. 53-70). Sur la question de la tension entre historicité et mémoire culturelle dans l'incorporation voir Theresa Jill BUCKLAND, « Dance, authenticity and cultural memory: The politics of embodiment », *Yearbook for traditional music*, 2001, vol. 33, pp. 1-16.

Le philosophe italien Giorgio Agamben a écrit qu'une société qui a perdu ses gestes, tout en cherchant à se les réapproprier, en enregistre la perte¹. La conscience de cette double dynamique entre perte et appropriation (réelle ou symbolique) invite à interroger le travail que celui qui restitue une forme chorégraphique du passé (historien ou danseur) applique aux traces, plutôt qu'à étudier la nature des objets perdus dont on conserve les traces². En effet, si pour une première génération de chercheurs la restitution avait comme but principal la représentation scénique de type historiciste qui visait à faire revivre le passé dans le présent comme une réminiscence, plus récemment la réappropriation du passé semble être un moyen pour interroger la relation entre présent et passé dans sa radicalité matérielle. La reconstitution critique en vue d'une restitution spectaculaire ou historiographique teste comment les formes de danse s'incorporent, chacune selon son caractère, lié au contextes, aux choix de style et d'interprétation propres aux savoirs corporels des danseur aujourd'hui : posture, relation au poids, tonus musculaire, vocabulaire, modalités d'occupation de l'espace, gestion du temps, qualités dynamiques, utilisation particulière d'une partie du corps et ainsi de suite.

Une expérience personnelle, au delà de sa valeur anecdotique et mémorielle, s'est révélée une clé de compréhension *a posteriori* d'un phénomène très particulier de transmission culturelle et d'incorporation des traces au sein d'une restitution. Au Festival de musique ancienne d'Utrecht en 1991 la compagnie *Il Ballarino* de Florence (dont je faisais partie) dirigée par le spécialiste de danses de la renaissance italienne Andrea Francalanci réalisa avec Hespérion XXI sous la direction de Jordi Savall un programme qui comprenait la restitution musicale et chorégraphique d'un certain nombre d'intermèdes et mascarades composés par William Brade³ et publiés en 1617. Aucune trace chorégraphique ne reste concernant ces compositions musicales. Le chorégraphe composa alors à partir de sources connues — le sujet, la musique —, utilisa des

éléments de vocabulaire tirés des traités italiens et français du XVI^e-XVII^e siècles, emprunta certaines idées scéniques à la tradition iconographique de la *commedia dell'arte* et à celle du ballet de cour à la française. Un de ces intermèdes, *Der Satyrn Tanz* de William Brade, mettait en scène la rencontre d'un satyre avec un groupe de nymphes. Dans la proposition de Francalanci un groupe de nymphe soulevait un drap tout en haut des gradins de la salle et dévoilait un satyre endormi. Se réveillant en sursaut, il envahissait et traversait l'espace du public par des gambades acrobatiques et animalesques, en grimpant sur les gradins, en s'accrochant dangereusement aux balustrades, en reniflant les spectateurs. Il arrivait enfin sur la scène où il découvrait un groupe de nymphes qui dansaient en sautillant rythmiquement en chaîne. Elles n'étaient pas gracieuses, ni légères. Leurs corps jouaient avec le poids, jouissaient de l'accent qui leur permettait de s'enfoncer dans le sol pour mieux rebondir. Les corps, matière organique et pulsionnelle, occupaient l'espace en le remplissant. Leur présence était plastique, pleine, sculpturale. Le faune les renifla, en montrant les signes évidents d'une excitation sexuelle. Épuisé, il tomba au sol. Les nymphes le soulevèrent et le transportèrent hors de la scène. Cette fin triomphale, orgiastique et jubilatoire, était soutenue par un crescendo musical.

Après le spectacle une spécialiste américaine des traités et des notations de la danse ancienne qui était dans la salle, nous rejoignit dans la loge, pressée par une urgence. Elle était irritée, presque scandalisée d'avoir vu des nymphes et un satyre qui dansaient pieds nus, sans sandales. Le créateur des costumes avait bien prévu des sandales à la grecque que nous avions reçues seulement quelques heures avant le spectacle, mais la semelle était trop rigide et glissante et nous avions refusé de les utiliser. Selon elle, les sandales glissantes nous auraient permis de mieux contrôler nos mouvements, trop amples, libres et désinvoltes pour des nymphes antiquisantes imaginées en Allemagne en pleine époque baroque. La question qu'elle posait concernait en effet la nature de l'appui et la gestion du poids dans l'espace, outre que toucher outre qu'elle touchait à un problème d'authenticité vestimentaire par rapport à des codes préétablis et partagés de la représentation. Si à l'époque je comprenais le choix du chorégraphe en termes de déconstruction de ces codes, de distanciation ironique, de vitalisme et de divertissement (c'était certainement ce que nous ressentions en tant que danseurs), *beaucoup plus tard*, j'ai tiré d'autres fils. La proposition de restitution d'Andrea Francalanci puisait dans une

1. Giorgio AGAMBEN, « Note sul gesto », Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 48.

2. Mark FRANKO, « Epilogue. Repeatability, Reconstruction, and Beyond », in Id., *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge University Press, 1993, pp. 133-152.

3. William BRADE, *Newe ausserlesene liebliche Branden, Intraten, Mascharaden, Balleten, Allmanden, Couranten, Volten, Aufzüge und frembde Tänze*, Hamburg et Lübeck, 1617.

tradition iconographique, ou plutôt, figurale qu'illustre un autre aspect de la notion d'incorporation dans la restitution que je cherche à analyser ici.

Deux informations sur le parcours de Francalanci sont nécessaires. Né à Florence il était imprégné du patrimoine artistique et intellectuel de cette ville, berceau de la renaissance. Ses études universitaires en philosophie avaient abouti à un mémoire de maîtrise sur la conception de la danse dans la culture de la renaissance florentine. Il s'était intéressé au néoplatonisme du cercle philosophique de Marsilio Ficino et à la portée culturelle et symbolique de l'art de la danse dans ce contexte d'effervescence intellectuelle, en relation avec les arts plastiques et la littérature. L'intermède du satyre et des nymphes avait été conçu par Francalanci comme une manifestation dansante de l'existence du corps, jouissive et sans finalité. Ce choix créatif s'ancrait dans un désir plus ou moins conscient de réveiller des « survivances » figurales par des images liées à une tradition iconographique qui portait les signes de l'exotisme païen, dans la version explorée par les néoplatoniciens florentins, plus que par le classicisme d'école. La figure de la Nympe dansante est récurrente dans la tradition iconographique de la renaissance italienne, florentine en particulier, qui s'inspirait de l'antiquité gréco-romaine et de ses mythes. L'historien de l'art allemand et initiateur de l'iconologie Aby Warburg fait de cette figure une clé de compréhension des fondements de la culture occidentale. Dans ses travaux du début du XX^e siècle, la Nympe est la figure qui incarne la renaissance de la jouissance païenne, la figure du mouvement et de la vie. Elle n'a pas temps. Elle est dans une actualité extatique qui traverse les époques et s'impose comme permanence psychologique et psychanalytique. Pour Warburg, la Nympe incarne le concept de *Pathosformel* : la capacité propre aux artistes de la renaissance italienne inspirées à l'antiquité classique de condenser l'expression du mouvement dans une forme grâce à une intensité cinétique qui s'empare de tout le corps et lui donne vie. En particulier les artistes représentaient le mouvement intensifié dans la forme des chevelures, des vêtements et dans l'attitude déambulatoire. L'exemple sur lequel Warburg concentre pour la première fois son attention est la figure peinte par Domenico Ghirlandaio dans la chapelle de Saint Jean-Baptiste de l'église de Santa Maria Novella à Florence¹. Pour Warburg il s'agit d'une figure

1. Entre 1485 et 1490 ; image accessible à l'adresse <http://images.google.fr/imgres?imgurl=http://upload.wik>

féminine mystérieuse qui « selon sa véritable essence (...) est un esprit élémentaire, une déesse païenne en exil² ».

Cette image de la Nympe, devenue figure de la pensée et topos philosophique a été reprise et explorée par des penseurs contemporains. Giorgio Agamben³ rappelle la définition de Paracelse selon qui la Nympe est une créature en chair et en os, créée à l'image de l'homme, que peut acquérir une âme seulement en s'unissant avec lui. La conjonction amoureuse entre l'homme et l'image est ici symbole de connaissance. La Nympe est aussi l'élément constant et permanent de notre histoire psychologique concernant le rapport entre âme et sexualité, figure archétypale du mouvement vital qui se fait écho de l'état pulsionnel et donc d'une certaine notion de la danse. Georges Didi-Huberman s'attache en particulier au destin historique du drapé dans lequel se révèle le mouvement vital de la Nympe renaissante, puis warburgienne. Il en cherche la « permanence » le long des siècles, il en suit les métamorphoses, en l'identifiant aujourd'hui dans la forme déchue et immobile de la serpillière des caniveaux parisiens⁴. La Nympe comme figure du mouvement vital et de l'état pulsionnel semble être donc profondément ancrée dans la culture occidentale et dans les mentalités. Sa résurgence et sa survivance à travers les époques se trouvent dans une certaine forme de corporéité en mouvement dotée de traits reconnaissables. Dans cette façon de penser le temps, l'anachronisme est assumé comme méthode et comme lieu de l'articulation entre la prise de conscience d'historicité d'une trace et la trace de l'inconscient de l'histoire.

La manière dont la figure de la Nympe a été étudiée par Warburg et mise en scène par

[imedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b8/Cappella_tornabuoni_12_Nascita_di_san_giovanni_battista.jpg/300px-](http://imedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b8/Cappella_tornabuoni_12_Nascita_di_san_giovanni_battista.jpg/300px-Cappella_tornabuoni_12_Nascita_di_san_giovanni_battista.jpg&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/Tornabuoni_Chapel&usq=__RMFE7kScwNGuCIerz6DTKsnusm0=&h=205&w=300&sz=26&hl=fr&start=137&um=1&tbnid=IJUIKmfDLhBL7M:&tbnh=79&tbnw=116&rev=/images%3Fq%3Dsan%2Bgiovanni%2Bbattista%2Bsanta%2Bmaria%2Bnovella%26ndsp%3D18%26hl%3Dfr%26rlz%3D1WHPEB_fr%26sa%3DN%26start%3D126%26um%3D1)

[Cappella_tornabuoni_12_Nascita_di_san_giovanni_battista.jpg&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/Tornabuoni_Chapel&usq=__RMFE7kScwNGuCIerz6DTKsnusm0=&h=205&w=300&sz=26&hl=fr&start=137&um=1&tbnid=IJUIKmfDLhBL7M:&tbnh=79&tbnw=116&rev=/images%3Fq%3Dsan%2Bgiovanni%2Bbattista%2Bsanta%2Bmaria%2Bnovella%26ndsp%3D18%26hl%3Dfr%26rlz%3D1WHPEB_fr%26sa%3DN%26start%3D126%26um%3D1](http://imedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b8/Cappella_tornabuoni_12_Nascita_di_san_giovanni_battista.jpg&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/Tornabuoni_Chapel&usq=__RMFE7kScwNGuCIerz6DTKsnusm0=&h=205&w=300&sz=26&hl=fr&start=137&um=1&tbnid=IJUIKmfDLhBL7M:&tbnh=79&tbnw=116&rev=/images%3Fq%3Dsan%2Bgiovanni%2Bbattista%2Bsanta%2Bmaria%2Bnovella%26ndsp%3D18%26hl%3Dfr%26rlz%3D1WHPEB_fr%26sa%3DN%26start%3D126%26um%3D1)

2. Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

3. Giorgio AGAMBEN, « Le geste et la danse », *Revue d'esthétique*, n° 22 ; Giorgio AGAMBEN, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

4. Georges DIDI-HUBERMAN, *Ninfa Moderna : essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002.

Francalanci soulève aussi la question des modes d'usage des images dans le travail de restitution. Les images de danse sont souvent utilisées pour intégrer le travail de reconstitution des danses anciennes. L'historienne de l'art Sharon Fermor, qui s'est intéressée à la représentation de la danse et du mouvement à la renaissance, a bien démontré que la tradition picturale dans la plupart des cas ne reflète pas la technique et la pratique de danse d'une certaine époque, mais elle en est plutôt une transposition symbolique et narrative¹. Toute image de danse ne représente pas le mouvement en soi, mais elle en exprime l'idée par le biais d'indices visuels tels que la contraction ou la torsion musculaire, l'inertie de certaines parties du corps ou du vêtement (le drapé de la Nympe), les marques de l'effort, ou par le biais de codes partagés. Pendant que la question de la représentation du mouvement dans la peinture et dans la sculpture que Warburg a étudiée préoccupait tout particulièrement les artistes et les théoriciens de l'art de la renaissance de Leonardo à Vasari, des techniciens se posaient la question de la reproduction du mouvement humain par la machine. Un exemple en est la poupée mécanique qui est conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne². En 1936, en étudiant cet objet, l'historien de l'art Fritz Saxl (élève et assistant de Warburg), cherchait à restituer et comprendre la conception du mouvement du corps au XVI^e siècle³. Cet automate de petites dimensions représente une figure féminine qui répond aux canons de beauté de l'époque, habillée d'une robe riche et élégante, qui joue un instrument à corde, tourne la tête d'une direction à l'autre et, même si elle se déplace sur roulettes, reproduit une déambulation rythmée qui simule des changements d'appuis rapides, donc de petits pas. Saxl, qui a pu le voir en mouvement donne une description de la performance de l'automate, la forme du corps est complètement cachée par la robe. Ses mouvements sont caractérisés par un mélange de grâce et solennité : le pieds se déplacent lentement, la figure semble s'envoler. Les mouvements des mains et la tête sont aisés, élégants et gracieux.

1. Sharon FERMOR, « On the question of pictorial "evidence" for Fifteenth-Century Dance Technique », *Dance Research*, 1987, n° 2, vol. V, pp. 18-32.

2. « Cisterspielerin », Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK_10000; photographie accessible à l'adresse <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=96017>

3. Fritz SAXL, *Costumi e feste della nobiltà milanese negli anni della dominazione spagnola*, in *Il libro del Sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*, Panini, Modena 1987.

In questo modo un congegno meccanico riproduce lo stile di una donna di società del tempo, per i suoi stessi limiti enfaticandone, alla maniera di una caricatura, le caratteristiche⁴.

Le défi du constructeur d'un automate dansant était de reproduire la qualité « naturelle » du mouvement. La démarche scientifique de son travail consistait dans l'observation et l'analyse du mouvement dans la réalité et dans la compréhension profonde de ses lois de fonctionnement. Selon Saxl, la reproduction mécanique aboutissait à la restitution d'une image accentuée et caricaturale de ce mouvement à travers laquelle la « nature » de l'original se rendait visible. La science de la nature faisait ses épreuves : le plus artificieux des dispositifs mécaniques servait au défi de la représentation « naturelle » du mouvement. Les difficultés dans la restitution du mouvement rencontrées par les constructeurs d'automates de la renaissance ne sont pas résolues de nos jours. Le problème majeur du programmeur des logiciels qui reproduisent par des images le mouvement humain n'est pas de reconstituer l'environnement spatio-temporel propre au corps, mais de faire percevoir au spectateur son poids. La difficulté majeure est représentée par le placement du centre de gravité dans le corps, par le dosage des effets visuels de l'attraction gravitaire exercée différemment sur ses différentes parties (par exemple la chevelure), par la gestion des accélérations du saut et de la chute. Physiquement, chaque corps à son barycentre. Culturellement, chaque individu ainsi que chaque système organisé de mouvement pense différemment l'articulation entre le centre pondéral et le centre d'où aurait origine le mouvement : plexus solaire pour Duncan, le périnée pour

4. *Ibidem*, pp. 38-9. Saxl a attribué la construction de cet automate à Giovanni Torriani, ingénieur de Cremona spécialisé en mécanique de précision et hydraulique, qui possédait la plus haute compétence en matière vers la moitié du XVI^e siècle en tant que constructeur d'automates pour l'empereur Charles V. Sur son activité, voir Ambrosio de MORALES, *Les antigüedades de la ciudades de España*, Alcalá de Henares, 1575, p. 93, cité par Mario G. LOSANO, *Storie di automi*, Einaudi, Torino, 1990, p. 61 ; voir aussi José A. Garcia-Diego, *Los relojos y autómata de Juanelo Turriano*, Albatros, Madrid-Valencia, 1982. Ce type d'automates de petites dimensions était utilisé pour animer les tables des banquets, mais nous avons aussi le témoignage d'un automate féminin à taille naturelle qui s'exhibait avec une troupe de comédiens et jongleurs ambulants. Cette poupée jouait et dansait au même temps « avec une grâce, une vénusté et une légèreté admirables ». Cf. Gian Paolo CESARANI, *Gli automi. Storia e mito*, Laterza, Roma-Bari 1983, p. 53.

Graham, entre autres. Les nymphes de Francalanci étaient pieds nus, mais surtout la gestion vers le bas de leur centre pondéral les ancrerait dans le sol.

À ma connaissance la première source qui introduit le paramètre du poids dans la description de la danse, sans pourtant le conceptualiser, est le manuscrit des *Leçons de danse* du 1772 du maître à danser Louis Delpech¹. Dans certains des dessins qui accompagnent le texte, en particulier dans ceux qui décomposent les appuis du pas de menuet de côté, on peut remarquer le trait vertical qui indique l'axe de gravité et qui se déplace par rapport à la nature de l'appui. Cette approche descriptive « scientifique » du corps était déjà présente dans les traités de chevalerie et d'escrime, arts du combat et de la guerre. Georges Vigarello a mis en relation le redressement du corps sur la verticale de l'axe avec le processus de civilisation et étudié ainsi un des aspects fondamentaux de l'incorporation, la posture. Le redressement civilisé a éloigné progressivement le corps du sol, lui a symboliquement enlevé du poids et produit le corps sur pointe, aligné et allégé, du ballet classique². Trouver un corps propre à la danse du passé est donc avant tout un travail sur le poids et sur le placement du corps.

En conclusion, que signifie donc incorporer les traces ? Chercher le corps dansant à différents niveaux de la société et étudier les tensions et les transitions entre ces différents niveaux. Mettre en

relation la pratique sociale de la danse et le lent procès de professionnalisation qui impose des paradigmes esthétiques au corps dansant. Révéler les fonctions de la danse dans la construction des relations entre homme et femmes, entre corps jeunes et vieux. Observer les survivances figurales pour étudier les imbrications entre et la dimension sociale et celle symbolique de la production des idées sur le corps. Penser à la façon dont les techniques du corps se constituent par rapport aux systèmes symboliques. Analyser l'échange continu et réciproque entre l'expérience physique et l'expérience sociale du corps, et la manière dont les discours de la danse et du mouvement en rendent compte.

Il en ressort que toute forme de danse est le produit de dynamiques culturelles complexes dont la restitution doit rendre compte de manière critique. En réunissant le corps du chercheur et le corps du danseur dans un seul corps qui s'interroge sans cesse sur son propre statut et sur celui des autres, d'hier ou d'aujourd'hui, l'articulation nécessaire entre texte, temps et chair acquiert toute son évidence.

1. Louis DELPECH, *Leçons de Danse, qui enseignent le maintien que l'on doit avoir, soit en se présentant ou en marchant...*, manuscrit de 1772, Königliche Öffentliche Bibliothek, Landesbibliothek, Dresden ; disponible à l'adresse <http://digital.slub-dresden.de/sammlungen/werkansicht/282508538/0//5/>, image 98. Pour d'autres exemples d'utilisation la verticale du centre de gravité voir les images 71 sqq.

2. Georges Vigarello, *Le corps redressé*, Paris, Armand Colin, 2001.

Le jeu de l'acteur

Les Bigarrures du Seigneur Bénigne Pour une archéologie de la « quantité » syllabique chez Bacilly

Olivier BETTENS
(Cossonay)

Un grand merci à Pierre-Alain Clerc, Jean-Noël Laurenti et Yves Charles Morin pour leurs encouragements et leurs remarques pénétrantes.

Renvoyant aux facéties de ce pionnier de la théorie du vers français que fut Estienne Tabourot¹, le terme de « bigarrure » est celui qu'a choisi, près d'un siècle plus tard, Bénigne de Bacilly² pour qualifier la langue française, et en particulier sa résistance obstinée à laisser mettre en règles la « quantité » de ses syllabes, par extension sa *prosodie*. Loin de reculer devant cette difficulté, le grand théoricien du chant n'a pas hésité à doter son important traité d'une troisième partie entièrement consacrée à la question, dont on peut certes dire qu'elle est aussi « bigarrée³ » que son objet. Occupant à elle seule près d'un quart du volume, elle constitue de fait, avant celle d'Olivet⁴ (1736),

1. Estienne TABOUROT, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords*. (Voir les références bibliographiques à la fin de l'article.)

2. « Il s'agit presentement de parler de leur Quantité, & en établir des Regles certaines autant que faire se pourra ; car il est constant que souuent le bon gust en doit estre le juge, à cause de la trop grande bigarrure de nostre Langue. » (BACILLY, *L'Art de bien chanter*, p. 386. Cité d'après l'édition de 1679, ce traité sera désormais désigné par l'abréviation BDB.)

3. Owen Jander (*Bénigne de Bacilly*, p. 353), non sans humour, la qualifie de « most baroque monument to the historical talent of the French to get carried away with the problem of their own language ». On verra ici que, pour être exubérant, Bacilly n'en est pas moins d'une grande rigueur théorique.

4. D'OLIVET, *Prosodie française*.

l'une des plus importantes tentatives, et probablement la plus fouillée, de théoriser la prosodie du français.

Dès la page de titre, *L'Art de bien chanter* se proclame « tres-utile, non seulement pour le Chant, mais même pour la Declamation ». Cependant, ce slogan se voit nuancé dans le corps du traité :

... outre les Observations des Regles generales de la Quantité, il y en a de particulieres pour le Chant⁵.

Soit ! mais lesquelles ? Comment faire la part des choses, dans l'enseignement de Bacilly, entre ce qui pourrait avoir trait à la déclamation en général (en gros, tout discours public) et ce qui doit être réservé au chant ? La solution de ce problème, si elle existe, pourrait intéresser les artistes qui s'efforcent aujourd'hui de « restituer » le jeu des comédiens et l'art des orateurs sous le règne de Louis XIV.

De la posture de l'élève à celle de l'archéologue :

L'Art de bien chanter est un ouvrage d'exception : seul traité d'envergure à être, à cette période, intégralement consacré au chant français, il se distingue en plus par l'importance qu'il

5. BDB, p. 330.

accorde à la prononciation du texte. Les indications de Bacilly sont souvent d'une telle précision qu'il est tentant de les mettre immédiatement en pratique. Comme sa plume est celle d'un pédagogue aguerris, on adopte presque sans le vouloir la posture du disciple qui s'efforcerait de suivre à la lettre les préceptes d'un maître dont la stature se révèle d'autant plus imposante qu'on ne lui connaît aucun concurrent sérieux.

Cette « posture de l'élève » peut représenter une bonne entrée en matière, mais elle n'est en fait pas tenable longtemps : il ne peut y avoir enseignement sans une relation, qui implique une connaissance réciproque du maître et de l'élève. C'est par touches successives que le premier adapte son discours aux erreurs ou aux maladroitures du second, en recourant si nécessaire à des images et à des exagérations dont il doit pouvoir prévoir jusqu'à quel point elles seront suivies d'effets. Il est bien évidemment impossible d'établir un tel lien entre un élève d'aujourd'hui et un professeur mort depuis des siècles. Ainsi, les exagérations du pédagogue risquent-elles d'être prises pour du bon argent par son lointain élève et, inversement, celui-ci commettra-t-il des erreurs que le professeur aurait immédiatement corrigées, mais qu'il n'évoque même pas, parce qu'il n'a pu les prévoir.

À part cela, le fait de dépendre d'une source unique et non contrôlée, très probablement utilisée hors limites, n'est pas satisfaisant : comment distinguer, dans ces conditions, les règles à validité plus ou moins générale, dans lesquelles l'honnête homme du XVII^e siècle aurait sans doute reconnu la pratique de l'orateur type, d'éventuels « bacillismes », qu'ils soient représentatifs d'une tradition restreinte — celle de l'air de cour, par exemple — ou même des seules idées fixes d'un vieux professeur un peu aigri¹ ?

Pour s'affranchir de cette dépendance, il faut tenter d'acquérir le recul critique que confère le regard de l'archéologue : il ne suffit pas de camper dans les ruines de Cnossos pour se retrouver, comme par magie, dans la peau d'un courtisan du roi Minos. De même, plutôt que d'exploiter l'écrit bacillien comme un livre de recettes, il est plus adéquat de le considérer comme le vestige, fragmentaire et éparpillé, d'une théorie enfouie de « l'économie syllabique », théorie dont il s'agira, en partant des traces laissées par l'auteur, mais en les contrôlant avec soin, de reconstituer l'architecture d'ensemble.

1. Le thème du pédagogue aigri a été développé par Thierry Favier (« Bénigne de Bacilly et ses airs spirituels », pp. 101 sqq.).

Du plan pédagogique à l'architecture théorique :

Bacilly a manifestement construit son plan (Illustration 1²) d'après son expérience de pédagogue : le cursus de l'exposé a été calqué sur les progrès d'un élève moyen. Après une brève introduction, il part du plus simple (les monosyllabes) pour aller vers le plus complexe (les dissyllabes, d'abord féminins³ puis masculins, enfin les polysyllabes). Il termine par la question qui pose le plus de problèmes tant au professeur qu'à ses élèves : celle des finales masculines.

Parmi les auteurs qui ont récemment contribué à expliciter la « quantité » selon Bacilly, David Tunley, puis Pierre-Alain Clerc⁴ en ont donné chacun un résumé succinct, calqué sur le plan original. En un sens, ils se sont, de manière très fidèle, cantonnés dans la « posture de l'élève ». Catherine Guinamard⁵ a tenté une synthèse plus ambitieuse en considérant successivement les marques de longueur centrées sur la syllabe, relatives à la position de la syllabe dans le mot, relatives à la position du mot dans la phrase (ou le vers ?), systématisation intéressante mais qui laisse dans l'ombre certains points essentiels. Elle conclut que, « avec les moyens très empiriques de son temps, Bacilly a donné une description assez exacte de la prosodie française », ce qui laisse entendre que la science moderne disposerait aujourd'hui de moyens expérimentaux lui permettant, dans l'absolu, de jauger l'exactitude de la théorie de Bacilly : c'est présumer beaucoup de la puissance des sciences du langage ! On trouve une attitude proche chez Patricia Ranum⁶, qui prétend valider « scientifiquement » certaines règles de Bacilly au moyen de l'étalon qu'elle croit trouver dans l'approche instrumentale d'un Henri Morier⁷.

2. Voir les illustrations et les graphiques en fin d'article.

3. Sauf mention contraire, les qualificatifs « féminin » et « masculin » sont employés ici dans leur acception métrique, telle qu'elle fonde la catégorisation des rimes, et non dans leur acception grammaticale. Ainsi, « homme » est un mot féminin et « nuit » un mot masculin.

4. TUNLEY, *The Union of words and music*, pp. 294-295. CLERC, *De Racine à Lully*, pp. 49-50.

5. GUINAMARD, *Les Remarques curieuses*, pp. 83-86.

6. RANUM, *The Harmonic Orator*, pp. 101-111.

7. MORIER, *Dictionnaire*.

Il est certes nécessaire de faire sortir Bacilly de son splendide isolement de professeur de chant en le replaçant dans une lignée, celle des théoriciens du vers et de la langue : de la Renaissance à nos jours, ils éclairent, chacun à sa manière, la dialectique du vers et de la prose, du mètre et du rythme, du parlé et du chanté. Mais, quel que soit le mérite des auteurs, anciens ou modernes, qui se sont courageusement engagés dans le labyrinthe de la prosodie du français, force est de constater que, en dépit de l'arsenal conceptuel et technologique accumulé à ce jour, aucun d'entre eux n'est encore parvenu à proposer un modèle assez vaste, assez consistant et assez abouti pour servir de référence aux autres. Comment, dans ces conditions, arriver à s'extraire de la très inconfortable « posture de l'élève » sans sombrer dans le réductionnisme d'une trop providentielle théorie-étalon poussée hors de son champ de validité ?

L'approche tentée ici comporte trois étapes, dans lesquelles on s'efforce de répondre à trois questions successives :

— Déterminer la position de Bacilly en tant que théoricien : quel est son objet et comment l'envisage-t-il ?

— Reconstituer l'architecture interne de la théorie bacillienne : du fondamental au superficiel, du principal au subsidiaire, quels sont les principes auxquels recourt Bacilly théoricien pour statuer sur ce qu'il appelle la « quantité » ?

— Contrôler les principes bacilliens au moyen d'échantillons tirés de la production musicale : comment ces principes s'articulent-ils avec la manière dont, depuis la Renaissance, les compositeurs « lisent » le texte poétique pour le mettre en musique ?

La position théorique de Bacilly :

Bacilly a le mérite de définir de manière extrêmement claire sa position théorique :

Je ne puis assez admirer l'aueuglement de mille Gens, mesme Gens d'esprit & de merite, qui croient que dans la Langue Françoisie il n'y a point de Quantité, & que d'établir des longes & des bréfves, c'est vne pure imagination. Ils disent que cela n'appartient qu'à la Langue Latine, & que les Regles de la Françoisie ne sont fondées que sur la rime & sur le nombre des syllabes, sans considerer si ces syllabes sont plus ou moins longues ou bréfves. Il faut demeurer d'accord avec eux, que la Poësie Françoisie n'a aucun égard à la Quantité des syllabes, quant à la composition, pourueu que la rime soit conseruée, mais s'il est question de reciter agreablement des Vers, les Chanter, mesme les

declamer, il est certain qu'il y a des longues & des bréfves à obseruer, non seulement dans la Poësie, mais aussi dans la Prose ; de sorte qu'elles n'ont en ce rencontre aucune difference l'une de l'autre¹.

À la différence du mouvement académique de la Renaissance qui, sous l'impulsion du poète Jean-Antoine de Baïf, s'emploie à importer en français la métrique quantitative gréco-latine pour produire des vers « mesurés à l'antique », Bacilly trouve son bonheur dans le vers français « traditionnel », dont il admet sans la moindre réserve que la métrique n'obéit à d'autre principe que celui du syllabisme.

Et, contrairement aux théoriciens du vers qui, d'Antonio Scoppa à Morier en passant par Georges Lote, dominant le XIX^e siècle et la plus grande partie du XX^e, il ne cherche nullement à élargir le champ de la métrique syllabique en y incluant des particularités non systématiques qui ont trait aux propriétés prosodiques des syllabes (dans leur cas, l'accent tonique²) : en cela, il aurait certainement adhéré à une définition plus moderne de la métrique, comme celle que donne Benoît de Cornulier³.

Pour Bacilly, si la métrique, et donc le syllabisme, appartient au poète, la « quantité » des syllabes, et donc la prosodie, lui échappe pour incomber au seul orateur⁴ : qu'il traite des vers ou de la prose, celui-ci devra le faire « agréablement », ce qui n'ira pas sans mettre en évidence certaines syllabes bien choisies, selon des règles

1. BDB, pp. 327-328.

2. Scoppa (1816) est le premier auteur à soutenir que le vers français « traditionnel » est construit sur un schéma essentiellement accentuel, thèse que défendra encore Morier (1990) en persistant dans l'idée selon laquelle l'alexandrin « classique » serait un tétramètre reposant sur quatre accents. Pour Lote (dès 1949), il existe un « avant » (Moyen-Age et Renaissance) qui connaît un vers syllabique déclamé comme une suite de syllabes sans relief, et un « après » (périodes classique et romantique) qui pratique un vers de structure accentuelle, déclamé selon l'accent. La saine position de Bacilly, qui veut que le vers soit structurellement syllabique mais puisse ou doive être déclamé en mettant en valeur certaines syllabes indépendamment de son mètre, serait pour Lote une impossibilité théorique : dans la logique de cet historien, la déclamation du vers en exprime immédiatement la structure.

3. Cornulier (*Art poétique*, p. 13), définit la métrique comme « l'étude des régularités systématiques qui caractérisent la poésie littéraire versifiée ». Au nombre de ces régularités, on trouve justement le syllabisme, la rime et la césure.

4. L'orateur est celui qui donne à un texte écrit une forme sonore, réelle ou, comme c'est le cas du compositeur de musique, seulement potentielle.

plus ou moins bien assurées, plus ou moins fondées sur la langue, sa structure et son fonctionnement ou, de manière ultime, laissées à son seul « bon goût ».

D'autre part, Bacilly propose une théorie strictement unidimensionnelle de l'économie syllabique. Alors que la prosodie gréco-latine, qui imprègne depuis la Renaissance toute la réflexion sur le français, s'organise selon les deux dimensions que sont la quantité (durée) et l'accent (compris comme un mouvement mélodique), les approches actuelles tendent à distinguer, au sein de la prosodie du français, l'intonation d'une part et l'accentuation de l'autre mais, le plus souvent, elles n'accordent aucun statut à la quantité¹. Pour Bacilly, par contre, tout n'est que « quantité ». Quel que soit le principe qui la régit, la mise en évidence d'une syllabe se traduira toujours par l'octroi de ce qu'on peut appeler *un privilège de quantité*, des privilèges d'origines diverses étant susceptibles de s'additionner les uns aux autres à la manière de strates. Comme, chez lui, l'opposition « longue »-« brève » n'est pas strictement binaire, mais peut se faire par degrés, on imagine qu'à l'arrivée la syllabe la plus « longue », ou la plus probablement « longue », ne sera autre que celle qui accumule le plus grand nombre de ces privilèges.

Mais ce caractère unidimensionnel ne vaut que pour le niveau le plus abstrait de la théorie de Bacilly, celui où les syllabes reçoivent pour ainsi dire des « étiquettes ». Lorsqu'il s'agira de réaliser les syllabes, et leur quantité, de manière concrète, c'est-à-dire en pratique, il préconisera des *marques de longueur* fort diverses. En premier lieu, les compositeurs sont bien sûr invités à se conformer à la quantité bacillienne dans leur choix des valeurs de notes. À défaut, les chanteurs devront rectifier, au moyen d'un agrément, d'un silence ou de l'agogique (« jeter » ou non une syllabe sur l'autre).

S'il s'avérait que certaines des règles abstraites de Bacilly puissent être appliquées concrètement, non seulement à la composition et à l'exécution d'airs mais à la déclamation parlée, on devrait alors admettre que le déclamateur, qui ne peut, comme le chanteur, trembler sur une cadence, doit trouver d'autres procédés, non décrits par Bacilly, pour faire ressortir les « bonnes » syllabes : il dispose bien sûr à cet effet de libertés que le chanteur n'a pas, à commencer par une

entière liberté d'intonation. Bacilly — là n'est pas son objet — n'en dira pas un mot.

Une théorie en six principes :

L'étude de *L'Art de bien Chanter* permet de dégager six principes organisateurs qui traversent pour ainsi dire l'exposé et atteignent à une certaine généralité. L'application successive de ces principes, du premier (le plus fondamental) au dernier (le plus superficiel), à des suites versifiées de syllabes, *a priori* indistinctement brèves, conduit à octroyer à certaines d'entre elles un ou plusieurs privilèges de quantité.

1. Quantité « métrique » :

Bacilly, on l'a vu, reconnaît le primat du mètre syllabique² sur la mise en relief prosodique de l'énoncé. Mais seules deux propositions laconiques, qu'il faut en plus tronquer, prescrivent chez lui l'octroi d'un privilège lié au mètre :

Tout Monosyllabe qui sert de rime ou de césure dans le Vers [...] peut estre long, quelque bref qu'il soit naturellement³.

La seconde Regle generale, & qui est sans aucune exception, est que la finale de tous les masculins, & mesme des feminins [...] est toujours longue lors qu'elle est arrestée [...] par la fin du Vers⁴.

L'absence d'une discussion détaillée centrée sur la quantité métrique s'explique ici par l'absence totale d'enjeu pédagogique : depuis que le vers est vers, les orateurs ont pris l'habitude de faire sentir la rime et, s'il y a lieu, la césure⁵. Il n'existe à ce sujet aucune controverse et il ne servirait à rien de s'appesantir sur ce qui est déjà définitivement acquis. On note, et c'est important, que le privilège de quantité métrique ne se limite pas aux syllabes « toniques » que sont la césure et la rime, mais qu'il touche aussi la syllabe féminine surnuméraire des vers féminins, ce qui est confirmé plus loin :

Pour mieux encore m'expliquer, ie dis que tout feminin qui finit le Vers, peut estre long dans sa finale, & mesme l'est presque toujours dans les Airs

2. BDB, pp. 327-328.

3. BDB, p. 373.

4. BDB, p. 422.

5. Par définition, la césure, qui caractérise les vers dits « composés », occupe, indépendamment de toute considération syntaxique, la quatrième position syllabique des décasyllabes et la sixième des alexandrins. Les autres vers sont considérés comme simples, et donc sans césure.

1. Ce n'est qu'au niveau phonétique, concret, que le paramètre « durée » est pris en compte, au même titre que les paramètres « hauteur » et « intensité ». LACHERET et BEAUGENDRE, *La Prosodie du français*, p. 12.

serieux, & tout au contraire dans les Airs qui ont leur mesure réglée¹.

Il faut comprendre que ces airs « à mesure réglée » sont les mouvements de danse qui, justement, font des écarts aux « règles de quantité » parce qu'ils sont soumis à d'autres contraintes. Cette règle de la finale² féminine longue ne pose aucun problème dans la musique vocale, où elle est en effet pratiquée depuis fort longtemps et de manière très générale. Mais il s'agit certainement d'un trait qui n'est pas extrapolable à toute forme de déclamation. Bacilly ne saurait en effet à lui seul faire mentir de nombreux témoignages portant sur la diction parlée des vers, et qui vont dans le sens contraire en décrivant ces syllabes comme « s'évanouissant en l'air » (Tabourot) ou ne se prononçant « presque point » (Lancelot³) : aucun orateur du XVII^e siècle, fût-il le plus soigneux du mètre, n'a jamais « appuyé » les finales féminines et Bacilly lui-même, lorsqu'il ne chante pas, a beaucoup de peine à entendre une différence de prononciation entre *martir* et *martire*, *brutal* et *brutale*, *eternel* et *eternelle*, etc.⁴

2. Quantité « syntaxique » :

Il faut ensuite rétablir les deux citations ci-dessus dans leur intégrité :

Tout Monosyllabe qui sert de rime ou de césure dans le Vers, **ou qui précède immédiatement des points interrogans, admiratifs, & autres, ou qui s'arrête par le sens des Paroles, ou par le repos du Vers**, peut être long, quelque bref qu'il soit naturellement. Cette Règle est purement pour les masculins, comme *dit*, *fait*, *peu*, &c. De manière que ce Monosyllabe, *dit*, qui est bref de soy, lors que rien ne l'arrête, comme on peut voir par cet exemple,

On n'en dit rien,

peut être long, ou pour mieux dire, s'édifie bien, de n'être pas jetté sur ce qui le suit, comme sont d'ordinaire les Syllabes brèves, dans cet Exemple,

Lors que l'on dit que l'amour est un mal.

Car en ce cas ce seroit pecher contre la quantité, que de passer ce mot *dit* legerement, pour arester sur *que* [...]. Comme on me l'a fait remarquer, cette mention de la symétrie avant qu'elle n'ait été expliquée est obscurcissante. Il faut donc arrester apres ce mot,

1. BDB, p. 394.

2. Bacilly considère comme *finale* la syllabe féminine (ou posttonique) des mots féminins et comme *pénultième* leur tonique.

3. TABOUROT, *Dictionnaire des Rimes*, p. 15. LANCELOT, *Quatre traités*, p. 51.

4. BDB, p. 420.

suiuant que le sens des Paroles le permet plutost dans ce rencontre que dans le precedent, mesme quand il y auroit seulement ces mots pour former le Vers entier, *Lors qu'on dit que l'amour*⁵.

Outre la mention de la césure et de la rime, Bacilly introduit ici la notion de « repos » du vers, qui correspond peu ou prou à ce que des théoriciens plus récents, comme par exemple Grammont⁶, ont appelé la « coupe ». Ici, la référence n'est plus la métrique du vers mais bien la syntaxe de l'énoncé, comme cela ressort également de la seconde citation rétablie dans son intégrité :

La seconde Regle generale, & qui est sans aucune exception, est que la finale de tous les masculins, & mesme des feminins (pourueu qu'il n'y ait point d'éllision) est toijours longue lors qu'elle est arrestée **par vn point, ou virgule, ou par le repos**, ou par la fin du Vers. Exemples.

Ah ! qu'il est malaisé, quant l'amour est extrême.

Elle a changé cette Inhumaine.

Enfans de ma langueur & de mon desespoir.

Les dernieres syllabes de *malaisé*, de *changé*, & de *langueur*, sont longues, par la seule raison, qu'elles sont le repos de ces deux Vers, lesquelles autrement pourroient estre brèves, comme on peut remarquer dans les Exemples suiuans.

Le Ciel a changé son courroux.

Soûpirs de langueur & d'amour.

En ce cas on peut faire brèves les finales de ces mots, *changé* & *langueur*, sans que la Quantité en soit interessée⁷.

En examinant les vers cités en exemple, on croit comprendre que le « repos » correspond précisément, dans la logique de Bacilly, à une coupure syntaxique importante, que celle-ci coïncide ou non avec la césure du vers. On peut donc penser que, dans, *Ah ! qu'il est malaisé, quand l'amour est extrême*, la syllabe soulignée reçoit deux privilèges de quantité, l'un métrique (césure) et l'autre syntaxique (repos) alors que, dans *Elle a changé[,] cette Inhumaine*, la syllabe soulignée n'en reçoit qu'un seul, de nature syntaxique. On comprend aussi que, dans **Il a changé cette Inhumaine* (où *cette Inhumaine* serait un complément d'objet), la même syllabe n'en recevrait aucun.

3. Quantité « accentuelle » :

5. BDB, pp. 373-374.

6. GRAMMONT, *Petit Traité*, p. 23.

7. BDB, pp. 422-423.

Il peut paraître étrange, eu égard à la théorie classique, d'associer ainsi accent et quantité en une seule expression, mais ce télescopage apparent découle directement de la représentation unidimensionnelle que Bacilly donne de la prosodie. Au même titre que tout renforcement syllabique, l'accent tonique ne saurait, là où il est reconnu, conférer aux syllabes concernées autre chose qu'un privilège de quantité (ce qui, il faut le rappeler, ne préjuge nullement de la manière dont ce privilège sera, concrètement, réalisé¹).

En dépit du fait que la notion d'accent tonique est inconnue du temps de Bacilly (elle ne sera formalisée qu'au XIX^e siècle), la théorie bacillienne comporte un principe qu'on ose qualifier d'accentuel :

Pour commencer par les féminins, ie diray que toute penultième d'un mot féminin, soit de deux ou de plusieurs syllabes, est toujours longue ; & cette Regle est si generale, qu'elle ne peut souffrir aucune exception².

Il faut bien comprendre que c'est la présence effective de la syllabe féminine finale qui permet d'attribuer ce privilège à la pénultième. Si l'*e* féminin est élidé (par exemple dans *qu'elle est* ou *il en aime un*), le privilège de quantité accentuelle tombe, ou en tout cas est fortement remis en question³.

En français, la définition la plus conventionnelle de l'accent tonique le fait effectivement porter sur la dernière syllabe « sonore » des mots, et donc en particulier sur la pénultième des mots féminins. Manquent à l'appel, pour qu'il soit possible de parler d'une théorie accentuelle consistante, d'une part l'association en une seule catégorie de la dernière syllabe des masculins et de la pénultième des féminins, et d'autre part la mention des clitiques, mots outils sans accent intrinsèque qui se joignent à un mot principal pour former une unité prosodique souvent appelée « groupe accentuel ». S'agissant des clitiques, il existe bien chez Bacilly des monosyllabes longs et

des monosyllabes brefs, mais la première catégorie contient de nombreux clitiques et la seconde n'est pas dénuée de mots accentuables. Aucun des critères ou des listes donnés par Bacilly ne permet donc d'isoler les clitiques. De plus, les quelques essais de groupement auxquels il se livre sont fragmentaires et ne semblent pas épouser exactement la logique de la cliticisation⁴.

S'agissant de la dernière syllabe des masculins, Bacilly a bien vu la parenté qu'ils pouvaient entretenir avec la pénultième des féminins. En revanche, il se garde de franchir le pas qui leur conférerait, de ce seul fait, le même privilège :

Il semble que la finale d'un masculin, deroit auoir le mesme priuilege de longueur que la penultième d'un féminin, puis qu'il est vray que la pluspart des masculins ont vn si grand rapport avec leurs féminins, quant à la Prononciation, qu'il est presque impossible de les distinguer, que par le sens des Paroles, & que sans y penser on laisse glisser vne espece d'*e muet*, à la fin de plusieurs masculins, principalement lors que la Prononciation oblige de faire sonner jusqu'à la dernière Lettre, & de l'appuyer ; de sorte qu'on ne peut quasi distinguer de soy ces masculins, *martir, brutal, eternel, vermeil, reduit, mortel*, d'avec ces féminins, *martire, brutale, eternelle, vermeille, reduite, mortelle*, quant à la prononciation, & lors qu'on les nomme seuls,

Aussi est-il constant que ces sortes de finales sont presque toutes longues, principalement lors que le mot suiuant commence par vne Consone, & non par vne Voyelle : car en ce cas elle pourroit estre brève, comme par exemple.

Vn martyr enflame,

*Me conduit au trépas*⁵.

De ces deux derniers exemples, on comprend en effet que la dernière syllabe de *martyr* et de *conduit*, ne seraient à coup sûr longues que si elles étaient « arrêtées », que ce soit par la fin du sens (lorsque le mot, par exemple, est proféré seul ou à la fin d'un groupe syntaxique), par une consonne initiale subséquente, voire par la césure⁶. Elles recevraient alors un privilège de quantité syntaxique, métrique ou, comme on le verra plus loin, un privilège de quantité « par position ». À lui seul, leur statut de dernière syllabe d'un mot masculin, ne suffit pas à leur conférer un privilège supplémentaire qu'on puisse qualifier d'accentuel⁷.

1. Affirmer, comme Austin Caswell (*Remarques curieuses*, p. 117), que « in declamation, syllables are emphasized by length rather than by vocal stress ; i.e., the accent is quantitative rather than qualitative » est un parfait contresens qui témoigne d'une confusion des niveaux : le fait qu'une syllabe *accentuée* (dans notre logique) reçoive, chez Bacilly, un privilège *abstrait* dit de « quantité » ne renseigne en rien sur les caractéristiques phoniques que pouvait avoir la réalisation *concrète* de cette syllabe par un chanteur ou un orateur du XVII^e siècle.

2. BDB, p. 386.

3. BDB, p. 389.

4. BDB, pp. 424-426.

5. BDB, pp. 419-420.

6. BDB, pp. 423-424.

7. Bacilly s'attachera à nuancer son propos dans le discours qu'il ajoute à l'édition de 1679 (BDB, *Réponse*, p. 18), en réclamant « quelque maniere de

La quantité intrinsèque des finales masculines reste donc définitivement « un labyrinthe dont il est très mal aisé de sortir à son honneur¹ ».

Mais, plus qu'à la dernière syllabe des masculins, c'est à leur pénultième que Bacilly compare en fait celles des féminins. On voit ainsi émerger une autre opposition masculins-féminins, plus fondamentale que la première dans le raisonnement de Bacilly, selon laquelle la pénultième des féminins serait toujours longue en regard de la pénultième des masculins, « généralement » brève :

S'il y a de la difficulté à bien examiner la Quantité des féminins (sur tout de leur finale) il y en a encore cent fois davantage aux masculins, puis que la Règle estant générale pour la pénultième des vns que j'ay prouvé être toujours longue sans aucune réserve, il n'en est pas de même du contraire ; c'est à dire que s'il y a une Règle générale pour rendre par contrariété la pénultième des masculins brève, elle est embarrassée de tant d'exceptions, que sans doute le nom de générale semble luy être donné avec peu de mérite & de fondement².

Cette vision focalisée sur les pénultièmes est peut-être une réminiscence de la grammaire latine. De la quantité de la pénultième dépend en effet, dans cette langue, la place de l'accent dans les mots de plus de deux syllabes, d'où l'attention soutenue que lui portent les grammairiens. Quoi qu'il en soit, Bacilly semble bien reprendre sur ce point une doctrine déjà formulée en 1620 par Louys du Gardin³, et qui devait encore circuler un demi-siècle plus tard, sans qu'il soit bien sûr possible de dire s'il y a une influence directe d'un auteur sur l'autre.

4. Quantité « phonologique » :

Il existe, en français du XVII^e siècle, des oppositions de longueur qui participent de la structure de la langue⁴. Ces oppositions, même s'il

separation » après *martyr* et *conduit* même si le mot suivant commence par une voyelle. On est peut-être en présence d'un ajustement de nature pédagogique : il est probable que certains élèves « jetaient » trop maladroitement ces finales sur la syllabe subséquente. Quoi qu'il en soit, Bacilly n'ira jamais jusqu'à accorder à ces syllabes le même privilège systématique qu'aux pénultièmes des féminins.

1. BDB, p. 400.

2. BDB, *ibid.*

3. DU GARDIN, *Premières addresses*, pp. 267 et 270.

4. On admet communément que l'existence de paires comme *coûte* / *goûte* fonde le statut phonologique de l'opposition /k/ - /g/ en français. De même, le fait que, à une époque et dans une variété de langue données, les locuteurs puissent dégager de telles paires en

ne leur accorde que peu d'attention, n'ont pas échappé à Bacilly :

Et tout au contraire lors que l's n'est point frappée, ie veux dire appuyée, mais qu'elle est comme supprimée même dans l'orthographe moderne ; elle rend souvent la syllabe longue au point de pouvoit faire même d'assez longs tremblemens ou des accens, & toujours avec quelque précaution, comme sont ces Exemples, *Blasmer, brusler, cesser, empêcher, fascheux, guster, passer, tascher, resver, oster, presser*, mais non pas ceux-ci qui demeurent brefs nonobstant l's, *assez, chasser, desseïn, estoit, mespris, pousser, ressens, toujours*. Je sçay que l'on dira que la différence de *chasser* & *lasser*, se comprend assez d'elle-même ; mais quand ie diray que l'on me donne une raison pourquoy la pénultième de *pousser* est moins longue à l'égard du Chant que celle de *passer*, ie ne croy pas que l'on m'en donne autre que le bon goust, qui m'apprend cette vérité dans l'Exemple suiuant d'un Air assez connu de tout le monde.

L'auois déjà passé pres d'un jour sans la voir.

Dans lequel il est constant que l'on peut faire un tremblement sur la pénultième du mot *passé* ; ce que l'on ne pourroit pas, si l'on mettoit en sa place le mot de *poussé*.

En s'amuisant, les *s* implorifs de l'ancien français ont en effet laissé une trace dans la langue sous la forme d'un allongement de la voyelle précédente, trace que perçoit très nettement Bacilly. Ainsi, l'on comprend que, pour lui, *tascher* et *guster* (première syllabe longue) ne sont pas strictement homonymes de *tacher* et *goutter* (première syllabe brève). Il a aussi noté certaines exceptions à cette règle, qui touchent des formes comme *estoit*, *mespris*, *toujours*, observations qui pourraient être confrontées avec les témoignages des grammairiens de son temps, ou avec la pratique prosodique de Baïf⁶. D'autres syllabes, alors assez généralement reconnues comme longues⁷, sont identifiées par Bacilly, notamment l'*ai* de *plaisir*,

reconnaissant par exemple comme brève la syllabe initiale de *goutte* et comme longue celle de *goûte* conférerait un statut phonologique à la quantité syllabique (en français standard du XXI^e siècle, on ne reconnaît plus ce type d'opposition et l'on considère *goutte* et *goûte* comme de stricts homonymes).

5. BDB, pp. 411-412.

6. Pour une édition électronique des vers mesurés de Baïf, voir <http://virga.org/baif/>. À ce propos, voir aussi les trois contributions de Morin : « L'hexamètre « héroïque » d'Antoine de Baïf », « La graphie de Jean-Antoine de Baïf et La prononciation et la prosodie du français du XVI^e siècle ».

7. À ce propos, voir aussi MORIN, « On the phonetics of rhymes ».

*raison, saison, baiser, appaiser, l'au de autant, beauté, cruauté, etc.*¹

Aucun des exemples ci-dessus ne porte sur une syllabe tonique. Bacilly, en particulier, s'exprime peu sur la quantité phonologique des finales masculines. On pressent toutefois que celle de ses règles qui veut que tout monosyllabe contenant un *s* soit long pourrait avoir quelque rapport avec la phonologie : à partir des exemples qu'il donne, il est possible de dégager des oppositions du type *roy/ roys*, la forme plurielle recevant alors un privilège de quantité qu'on peut qualifier de phonologique². Cette « règle du pluriel » est, assez logiquement, étendue aux polysyllabes³.

Quant à la quantité phonologique des pénultièmes des mots féminins, elle se voit chez lui masquée par le privilège de quantité accentuelle que reçoivent automatiquement ces syllabes : celles-ci sont étiquetées comme longues avant même que ne se pose la question de leur quantité phonologique, question que Bacilly n'a alors plus qu'à évacuer en reportant sur les poètes (qui s'en acquitteront du reste plutôt mal) la responsabilité d'éviter d'associer à la rime des pénultièmes féminines longues (*viste*) avec des brèves (*merite*) :

Nota, qu'en disant qu'il y a des syllabes longues & brèves dans les Vers François, cela s'entend seulement de la rime, dont la seuerité fait differer des penultièmes de feminins qui seroient égales pour la Quantité dans le Chant, comme ie diray en son lieu, à l'occasion de certains mots, comme *cruelle & mesle, merite & viste*⁴.

Le reuiens encore à la proposition que j'ay auancée, à sçauoir, que la penultième des feminins est toujours longue, qui semble s'opposer à la difference que la Poésie établit mesme pour distinguer vne bonne rime d'avec vne mauuaise par les penultièmes longues ou brèves, comme on peut remarquer dans ces mots, *battre, quatre, aime, parole, place*, dont la penultième n'est pas si longue que de ceux-cy, *idolatre, albatre, mesme, controle, grace* ; Le soütiens qu'en matiere de Chant toutes ces penultièmes sont également longues, puis que selon l'occasion qui se rencontre on y peut faire des tremblements aussi longs que l'on voudra⁵.

Chez Baïf, premier auteur à avoir systématisé la prosodie du français, ce masquage de la quantité phonologique par l'accent sur la pénultième des mots féminins n'est pas encore accompli : par exemple, le mot *vîte* n'y reçoit pas le même

traitement métrique que le mot *Israélite*. À mi-chemin, Odet de La Noue⁶ distingue très précisément, pour la rime, les syllabes longues des syllabes brèves, mais il est prêt à admettre que certaines brèves puissent « prendre l'accent long » pour rimer par licence avec des longues. Cet allongement *ad hoc* de certaines pénultièmes féminines à la rime, même si La Noue ne le concède que du bout des lèvres, est à rapprocher de la quantité accentuelle selon Bacilly, qui est, elle, systématique.

Pratiquement, ce n'est que lorsque l'*e* féminin est élidé — et que, partant, la pénultième risque de perdre son privilège de quantité accentuelle — que Bacilly aura à se poser la question du privilège de quantité phonologique qu'elle pourrait recevoir⁷.

5. *Quantité « par position » :*

Le second pilier de la théorie prosodique de Baïf, après la quantité phonologique, était la longueur par position. Selon ce principe directement transposé de la théorie gréco-latine, toute syllabe fermée — c'est-à-dire dont le noyau vocalique est suivi, dans la même syllabe, d'une ou plusieurs consonnes — est considérée comme longue⁸. Alors qu'il passe, comme on l'a vu, très vite sur la quantité phonologique, Bacilly consacre une part très importante de son exposé à critiquer la longueur par position, dont il préconise une application extrêmement nuancée :

Mais ce qui est encore de plus ridicule, c'est que plusieurs croyent, & principalement les Gens de Latin, que la longueur d'une syllabe se doit prendre par l'abondance des Consones qui la composent, en sorte qu'il suffit pour qu'une syllabe soit longue, qu'elle soit suivie d'une double Consonne, ou pour mieux dire, que la penultième syllabe d'un masculin finisse par une Consonne, & la dernière commence par une autre⁹.

Appliqué à la langue française, le principe de la longueur « par position » avait déjà été déclaré sans fondement par Théodore de Bèze et, un peu plus tard, du Gardin¹⁰. On admettra que, dans

6. LA NOUE, *Dictionnaire de Rimes*.

7. BDB, pp. 389-390.

8. La première syllabe du mot *fer-mé* est donc, justement, fermée et celle du mot *ou-vert* ouverte, au contraire de leurs dernières syllabes.

9. BDB, pp. 401-402.

10. BÈZE, *De Recta Pronuntiatione*, p. 76. DU GARDIN, *Premières addresses*, p. 264. La critique de Bèze est plus nuancée car il reconnaît la quantité phonologique tout en rejetant la quantité « par position », alors que Du Gardin rejette en bloc la quantité phonologique (probablement parce qu'il est picard) et celle « par position ».

1. Les premières syllabes de *douceur* et de *loisir* sont brèves pour Bacilly.

2. BDB, pp. 356-359, 372.

3. BDB, pp. 423-424.

4. BDB, p. 329.

5. BSB, pp. 392-393.

l'absolu, il est pour le moins sujet à caution : comparé à la quantité phonologique, dont l'enracinement dans la langue est incontestable, il fait figure de convention pratique, sans ancrage linguistique certain¹. Autrement dit, s'il se trouve mis en application par des compositeurs de musique, il faudra conclure qu'ils obéissent plus à des règles artificielles transmises de maître à élève qu'à leur seul « instinct linguistique ».

Quant à Bacilly, ce qu'il trouve « ridicule », ce n'est pas le principe de la quantité par position en lui-même, c'est avant tout qu'il se voie appliqué sans discernement, par exemple aux consonnes doubles qui apparaissent dans la graphie mais n'ont aucune existence phonétique. Qu'il traite des monosyllabes ou des polysyllabes, Bacilly en recommande en revanche une application différenciée. Il reconnaît par exemple que le vestige consonantique qui suit une voyelle nasale suffit à asseoir sa longueur :

Tout Monosyllabe qui contient vne *n* apres la Voyelle, & non devant, est toujourns long, pourueu que l'*n* soit suiue d'une autre Consone. Quand ie dis vne *n*, i'entens aussi vne *m*, lors qu'elle a le mesme son, comme *temps* & *noms*².

Il admet aussi que *r* ou *l* implorifs confèrent à leur syllabe un privilège de quantité « par position » qui, d'après lui, est de moindre importance :

Les Monosyllabes qui contiennent vne *r*, ou vne *l*, avec vne autre Consone, comme *perd*, *sert*, *sort*, ou bien qui precedent vn mot qui commence par vne Consone, ont quelque priuilege par dessus les Monosyllabes qui sont naturellement brefs [...]

En voici d'autres qui ont le mesme priuilege, lors qu'ils precedent vne Consone dans le mot qui les suit, comme *par*, *pour*, *car*, *jour*, *leur*, & autres qui ne sont ny si longs que les Monosyllabes à *n*, ny si brefs que tous les autres (qui le sont naturellement, & qui ne sont longs que par accident & seulement à l'égard de leur situation) de sorte qu'on les peut pour ainsi dire, *demy-longs*³.

Ce « demi-privilège » est aussi celui que d'autres consonnes implorives, comme celles d'*esprit*, *espoir*, *suspect*, *excez*, *absent*, les consonnes en question ne se voyant pas reconnaître « le mesme auantage » que les nasales implorives. Il ne se réalisera que de manière conditionnelle, si le

mouvement musical le permet, et par des agréments plus « légers » que le long tremblement⁴.

6. Principe de « symétrie » :

La question de ce qu'on peut appeler aussi l'« alternance rythmique » a depuis la nuit des temps occupé les théoriciens. Formulé de la manière la plus générale, ce principe veut que, lorsqu'une séquence de signaux similaires (par exemple des syllabes) se succèdent à intervalles plus ou moins réguliers, l'esprit humain tende à les organiser en une alternance, le plus souvent binaire, éventuellement ternaire, de signaux « forts » et de signaux « faibles ». Il déborde de loin le domaine linguistique, puisqu'on trouve, par exemple, les rythmes élémentaires binaire et ternaire à la base de l'organisation de la mesure dans la théorie musicale occidentale. On pense aussi aux fameuses « croches inégales » si emblématiques de la musique française.

Les théories prosodiques modernes⁵ ont assez facilement recours à l'alternance rythmique, et ce à deux niveaux bien distincts : en tant que principe fondamental d'une part, ou d'autre part comme simple règle de réarrangement. Dans le premier cas, l'alternance rythmique binaire est posée comme une loi générale opérant à la base du processus de production de tout énoncé. La théorie doit ensuite expliquer pourquoi, en surface, les énoncés effectivement produits s'y conforment somme toute assez peu. Dans le second cas, le rythme d'énoncés élaborés selon tel ou tel jeu de règles se voit, à la fin du processus, remanié pour éviter certaines collisions et se rapprocher d'un idéal d'alternance binaire.

C'est manifestement à une règle de réarrangement qu'on a affaire avec le principe de « symétrie » tel que le définit Bacilly et qui est, dans l'ordre, le dernier à être appliqué :

Mais il n'y a point de Monosyllabe qui soit si bref, qu'il ne puisse estre long selon la situation où il se rencontre ; & bien que l'on en puisse faire plusieurs longs de suite, iamais il n'y en peut auoir plusieurs brefs dont on ne puisse en tenir de deux vn de long, si le Compositeur ou le Chantre le trouue à propos ; quand ie dis vn long, i'entens l'vn des deux, & non pas l'autre, ce qui dépend de l'arangement, & pour ainsi dire de la *simetrie*⁶.

Formulé en détail à propos des suites de monosyllabes, le principe de symétrie peut fort logiquement être étendu à toute suite de syllabes

1. Il n'est pas exclu que la même observation puisse être étendue à l'usage que fait la prosodie antique, et en particulier grecque, de ce principe.

2. BDB, p. 364. Voir aussi pp. 404 et 417.

3. BDB, pp. 367-369. Voir aussi pp. 408-410.

4. BDB, pp. 402, 408.

5. LACHERET et BEAUGENDRE, pp. 122-158.

6. BDB, pp. 338-339.

sans privilège de quantité, notamment au sein des polysyllabes :

Ce que j'ay dit touchant les Monosyllabes, se peut fort bien appliquer en cette occasion, c'est à dire que tout ainsi qu'il n'y a iamais plusieurs Monosyllabes brefs de suite, que de deux il n'y en ait vn qui ait droit d'estre long par la simetrie qui se fait en retrogradant ; par cette mesme simetrie il n'y a point deux sillabes de suite dans vn mot de plusieurs syllabes, dont il n'y en ait vne qui soit longue si l'on veut¹.

Comme Bacilly l'explique en détail à propos des monosyllabes, ce n'est qu'après que tous les autres privilèges de quantité auront été distribués que le principe de symétrie pourra entrer en action, dans les seuls lieux où l'application successive des cinq premiers principes aurait laissé plusieurs syllabes consécutives sans aucun privilège de quantité, autrement dit « brèves ». En remontant depuis la dernière syllabe du vers, toute syllabe ayant reçu un privilège de quantité sert alors de « point d'ancrage » à partir duquel l'alternance brève-longue se développera de manière rétrograde jusqu'à ce que le point d'ancrage précédent (toute syllabe privilégiée) vienne amorcer une nouvelle symétrie.

Il existe une différence importante entre le principe de symétrie de Bacilly et les règles de réarrangement que formulent les théories modernes : celles-ci visent avant tout à éviter les « collisions » et elles interdisent l'occurrence consécutive de plusieurs syllabes renforcées (par exemple par un accent). Pour Bacilly, au contraire, c'est lorsque plusieurs syllabes non-renforcées se suivent que doit intervenir la symétrie : Bacilly ne voit aucun problème rythmique à ce que plusieurs syllabes longues se succèdent, et ce n'est que lorsqu'il voit « filer » une suite de syllabes brèves qu'il intervient. Si l'on admet — cela n'est qu'une supposition — que les théories prosodiques modernes, en interdisant les collisions

1. BDB, p. 416. Ce passage a probablement échappé à Ranum (*The Harmonic Orator*, pp. 116 sqq. ou « Les "Caractères" des danses françaises », p. 52), qui emploie une énergie persistante à limiter l'application du principe de symétrie aux seules suites de monosyllabes. Il est vrai que, appliqué de manière complète, le principe de symétrie selon Bacilly entre en contradiction avec la *loi de progression (progressive lengthening)* que cet auteur emprunte à Morier (*Dictionnaire*, article « Pied métrique ») et à Joseph Pineau (*Le Mouvement rythmique*, p. 103). Cela dit, on voit mal pourquoi les théories aussi personnelles que sont celles de Bacilly d'une part, de Morier et de Pineau d'autre part devraient à tout prix faire l'objet d'une conciliation qui, par delà les siècles, en réduise les divergences.

accentuelles, mettent le doigt sur un trait assez caractéristique du français spontané et que Bacilly, avec son principe de symétrie, traduit une dynamique propre au chant de l'air de cour, où faudra-t-il placer la déclamation (parlée, mais emphatique et non spontanée) du français au XVII^e siècle ?

La théorie de Bacilly et la pratique des compositeurs :

Si les six principes théoriques qu'on vient de dégager de *L'Art de bien Chanter* constituent un tout cohérent, rien ne permet jusqu'ici d'en apprécier la validité. Comme on l'a vu, même si quelques concepts (ne serait-ce que celui de *syllabe*) ont pu se transmettre, plus ou moins inchangés, d'un siècle à l'autre, et même s'il peut exister des ressemblances formelles entre la théorie de Bacilly et tel ou tel modèle prosodique récent, les champs d'application respectifs de ces théories sont si distants que toute comparaison serrée serait dépourvue de sens. Bacilly n'a jamais prévu que sa théorie puisse s'appliquer au français spontané du XXI^e siècle, pas plus que ceux qui s'efforcent aujourd'hui de modéliser la prosodie du français ne s'attendent à voir sortir de leurs algorithmes quoi que ce soit qui ressemble à un air de cour du XVII^e siècle.

En fait, il n'y a pas d'autre moyen, pour qui cherche à contrôler la validité de la théorie de Bacilly, que de la confronter avec ce qui constitue à la fois sa source potentielle et sa finalité logique, et donc l'unique référence à disposition : la musique pratique. Si la théorie de Bacilly possède une once de validité, on doit pouvoir trouver, dans la tradition musicale antérieure, la trace écrite du bagage dont il a hérité et à partir duquel il a dû l'induire. D'un autre côté, si l'on constate, chez les musiciens de son temps (à commencer par lui-même en tant que compositeur d'airs), que certains de ses principes ne sont pas mis en pratique, on pourra conclure que les limites du champ de validité de cette théorie ont été dépassées.

Cependant, la comparaison directe de principes théoriques avec de la musique écrite soulève plusieurs problèmes de méthode :

— L'identification, dans les sources musicales, de caractéristiques ponctuelles dont on puisse affirmer qu'elles ont un lien avec une idée théorique donnée n'est pas évidente, ce d'autant plus qu'on ne saurait s'attendre à ce que des compositeurs qui ont précédé Bacilly dans l'histoire aient, par avance, appliqué « à la lettre »

des principes qui n'avaient vraisemblablement pas encore été pleinement formulés. Aucun compositeur ne s'est du reste jamais explicitement réclamé des leçons de Bacilly.

— Les sources musicales, on le sait bien, ne transmettent qu'une petite partie de l'information qui serait nécessaire pour entendre la musique exactement comme elle était chantée au temps de sa composition. Une partie non négligeable des efforts faits par les chanteurs pour augmenter l'adéquation de la musique à la prosodie du texte pourrait donc, si elle ne s'est pas traduite dans la notation musicale, s'être perdue.

— Dans aucune musique, y compris celle de Bacilly lui-même, on ne peut s'attendre à trouver une mise en application pleine et entière de tous ses principes théoriques : ceux-ci ont plutôt la valeur, pour les compositeurs, de conseils d'ordre général. À chaque exemple dans lequel on croira discerner l'application d'un principe donné, il sera inmanquablement possible d'opposer un contre-exemple qui semblera dire le contraire.

À ces problèmes, seule l'étude statistique de corpus peut fournir des solutions relativement satisfaisantes. En effet, si l'on parvient à définir des indicateurs qui se laissent aisément calculer sur des échantillons volumineux tout en recoupant au moins partiellement les principes de la théorie bacillienne, il sera possible de quantifier l'adéquation de chaque corpus musical à tel ou tel principe sur la base de tendances globales, et par conséquent sans avoir à se préoccuper de l'incohérence des cas particuliers. Une étude de ce type¹ a récemment permis de retracer de manière assez précise la manière dont les compositeurs se sont, depuis la Renaissance, approprié les textes qu'ils mettaient en musique, en cherchant à en épouser de manière de plus en plus précise les particularités prosodiques. Portant sur une vingtaine de corpus comprenant au total plus d'un millier d'airs, elle a permis de mettre en évidence le scénario suivant :

— Au commencement, soit avant les années 1570, la lecture que font les compositeurs des textes poétiques est strictement métrique : les seules syllabes qui se voient régulièrement mises en valeur au moyen de notes longues sont les syllabes « importantes » ou « contraintes » du mètre poétique, en gros les première et dernière

syllabe numéraire de chaque vers ou sous-vers² ainsi que la syllabe surnuméraire des vers féminins. Les compositeurs ne sont en rien sensibles aux caractéristiques prosodiques des syllabes : ni l'accent tonique ni la quantité syllabique (telle qu'elle sera définie par Baif et l'Académie de poésie et de musique, puis partiellement reprise par Bacilly) n'ont d'influence sur leur pratique. Un indicateur permet de mesurer l'adéquation globale de chaque corpus à la structure du mètre, le *contraste métrique*, qui exprime le degré de mise en évidence des syllabes métriquement contraintes par rapport à celles qui ne le sont pas³.

— Sous l'impulsion de l'Académie de poésie et de musique, soit à partir des années 1570, une poignée de compositeurs adoptent à l'égard des textes une lecture qu'on peut qualifier de « prosodique ». Autrement dit, ils se mettent à souligner par des notes longues non plus seulement les syllabes métriquement contraintes (la lecture métrique ne disparaît pas pour autant) mais en plus les syllabes possédant telle ou telle propriété prosodique. Deux indicateurs supplémentaires peuvent ainsi être définis : le *contraste accentuel*, qui traduit la sensibilité du compositeur à l'accent tonique, et le *contraste positionnel*, qui traduit sa sensibilité à la longueur par position, tel que remise au goût du jour par l'Académie. L'analyse statistique est bien sûr indispensable pour discriminer de manière fine la sensibilité des compositeurs à chacun des paramètres considérés. Ces indicateurs de lecture prosodique se révèlent nuls pour tous les corpus antérieurs à 1560-70, et pour une partie des corpus antérieurs à 1610.

— Après un très net tassement dans les vingt dernières années du XVI^e siècle, les compositeurs d'airs de cour (Guédron, Boesset etc.) se montrent de plus en plus sensibles à l'accent tonique ; autrement dit, le contraste accentuel augmente avec le temps. Le contraste positionnel, par comparaison, tend plutôt à stagner, mais tout en se maintenant à des valeurs très significativement positives.

1. Les développements qui suivent reposent sur BETTENS, « Chronique d'un éveil prosodique », article disponible sur Internet qui rend compte d'un travail mené au cours de l'année 2007. Le lecteur s'y reportera pour tout ce qui concerne les détails de la méthode et des résultats sur lesquels on s'appuie ici.

2. Les décasyllabes et les alexandrins sont composés de deux sous-vers de 4 et 6 syllabes pour les premiers, 6 et 6 pour les seconds, qui s'articulent à la césure.

3. De manière générale, tous les indicateurs utilisés ici sont définis entre un maximum possible de 100 (si toutes les syllabes concernées sont mises en évidence et aucune autre) et un minimum à -100 (si aucune syllabe concernée n'est mise en évidence, mais bien toutes les autres). Une valeur proche de 0 indiquerait une indifférence du compositeur à l'égard du paramètre considéré (par exemple le mètre, l'accent tonique ou la longueur par position).

— Avec Lully, le rapport à la prosodie change de manière importante¹. Le nouveau style récitatif se caractérise en effet par une lecture qui reste centrée sur l'accent tonique mais abandonne toute mise en évidence de la quantité syllabique telle que l'avait définie l'Académie de poésie et de musique.

Il faut maintenant tenter d'articuler, le plus simplement possible, les six étages de l'édifice théorique bacillyen avec les indicateurs mesurant les types de lecture pratiqués par les compositeurs (Illustration 2) :

1. À la base de l'édifice, le principe de quantité métrique de Bacilly cerne de près la lecture métrique telle qu'on peut la mettre en évidence déjà à la Renaissance chez le commun des compositeurs. L'indicateur correspondant, soit le contraste métrique, donne donc une idée assez exacte de l'application de ce premier principe dans la musique pratique. Calculé pour tous les corpus², y compris un échantillon de cinq livres d'airs de Bacilly³, il montre (Graphique 1) une grande stabilité au cours du temps⁴. En particulier, le score de Bacilly compositeur se situe dans la moyenne inférieure. Cette observation confirme l'absence d'enjeu lié, chez lui, à la lecture métrique : elle fait partie des conditions de base, que, comme tout un chacun, il respecte jusqu'à un certain point sans guère se poser de questions.

2. Aux étages intermédiaires, les deux principes de quantité syntaxique et accentuelle, si on les combine, conduisent à une mise en évidence assez régulière des accents toniques. En effet, bien qu'il ne soit pas possible de déterminer précisément ce que Bacilly entend par la fin d'un sens ou le repos du vers, on admet sans peine que les syllabes finales de bon nombre de mots masculins importants seront sélectionnées par le principe de quantité syntaxique. S'ajouteront les pénultièmes des féminins, au nom du principe de quantité accentuelle. En face, le contraste accentuel se calcule en considérant comme

1. Pour une analyse plus détaillée des nouveautés apportées par le récitatif en matière de prosodie, voir BETTENS, « Gestation et naissance du récitatif français ».

2. Parmi les corpus les plus récents, « Ballets » désigne les ballets de cour des années 1650 et 1660, collectés par Philidor et contenant de nombreuses compositions de Lully, « Cambert » les fragments des opéras *Pomone* et *Les Peines et Plaisirs de l'Amour* et « *Cadmus* » l'opéra *Cadmus et Hermione* de Lully.

3. BACILLY, III. *Liure de Chansons pour danser et pour boire* (1665), *Les trois Liures d'airs regrauez* (1668, 2. vol), *Les Airs spirituelz* (1688, 2. vol), soit au total 1700 vers environ pour 147 airs.

4. Le contraste métrique est de 22,6 pour Bacilly, à comparer aux 30,5 de *Cadmus*, aux 24,3 de Cambert et aux 27,2 de Ballets.

accentuées (ou accentuables) les dernières syllabes des mots masculins et les pénultièmes des féminins, mais en éliminant les mots figurant sur une liste de clitiques adaptée de celle fournie par Cornulier⁵. On voit donc que la correspondance entre les principes théoriques et l'indicateur pratique, si elle n'est sûrement pas parfaite, doit être relativement bonne. Comme pour sa sensibilité au mètre, on peut dire (Graphique 2) que la sensibilité à l'accent tonique de Bacilly se situe dans la moyenne⁶ : sa réflexion de théoricien, sans être un handicap, ne l'incite pas à faire « plus » ou « mieux » que ses prédécesseurs. On voit même qu'il demeure nettement en retrait par rapport au Lully de *Cadmus et Hermione*.

3. Aux étages supérieurs, il paraît logique de regrouper les principes de quantité phonologique et de quantité par position, qui dérivent tous deux, par le truchement de l'Académie de poésie et de musique, de la théorie gréco-latine. On les rapproche alors, pour ce qui est de la musique pratique, de la lecture prosodique « quantitative ». L'indicateur correspondant, le contraste positionnel, est un indicateur de dépistage relativement grossier : il recrute toutes les syllabes graphiquement fermées, et donc au moins toutes celles qui le sont phonétiquement. Il est susceptible aussi d'inclure certaines syllabes phonologiquement longues, celles où, comme par exemple dans *tascher*, la graphie usuelle a laissé persister une consonne amuïe. Il ne permet par contre pas de distinguer finement la longueur par position de la quantité phonologique (on admet que le poids statistique de la première est prépondérant).

La sensibilité à la position va généralement de pair avec celle à l'accent tonique : c'est le cas pour la quasi-totalité des corpus représentés dans le graphique 3, qui met en regard des valeurs corrigées⁷, et qui montre en particulier l'étroit parallélisme de ces deux indicateurs jusque vers les années 1620. Par la suite, l'écart se creuse quelque peu à partir de la génération de Moulinié et Boesset, jusqu'à *Cadmus et Hermione* qui, pour la première fois, montre un contraste accentuel extrêmement élevé associé à un contraste

5. CORNULIER, *Théorie du vers*, p. 139.

6. Le contraste accentuel brut est de 36,7 pour Bacilly, contre 44,6 pour *Cadmus*, 35,0 pour Cambert et 36,5 pour Ballets.

7. La correction vise à annuler les effets d'une dépendance statistique partielle de la variable « accent tonique » avec la variable « longueur par position ». Le contraste accentuel corrigé est de 28,5 pour Bacilly contre 38,7 pour *Cadmus*, 29,2 pour Cambert et 31,3 pour Ballets. Le contraste positionnel corrigé est de 11,8 pour Bacilly contre 1,6 pour *Cadmus*, 9,9 pour Cambert et 2,9 pour Ballets.

positionnel absolument nul. Tout à droite, Bacilly, inférieur on l'a vu à Lully pour sa sensibilité à l'accent, fait montre d'une sensibilité à la position élevée (plus élevée, par exemple que celle de Guédron et Boesset) : la différence entre Lully et Bacilly est donc d'importance. Pour la première fois, on a l'impression que la pensée de Bacilly théoricien a pu influencer la pratique de Bacilly compositeur. En effet, la sensibilité à la longueur par position est en perte de vitesse au moment où Bacilly compose et publie ses airs. Le fait qu'il réalise, pour cet indicateur, le score le plus élevé de tous les compositeurs du XVII^e siècle qui ont été examinés pourrait indiquer qu'il cherche, sur la base de sa réflexion théorique, à perpétuer la tradition des Guédron et Boesset, qui remonte directement à Claude Le Jeune et à l'Académie de poésie et de musique.

4. Dans les combles loge, du côté de chez Bacilly, le principe de symétrie. Il est assez simple de concevoir un indicateur qui permette de mesurer son application dans la musique pratique. Étant donné un certain nombre de points d'ancrage bien définis à l'avance, on détermine, en rétrogradant de l'un à l'autre, dans quelle mesure les séquences de syllabes intermédiaires sont rendues par une alternance binaire de notes brève puis longue. À l'image des autres indicateurs, cet indice de symétrie atteindra un maximum de 100 si toutes les syllabes intermédiaires se conforment à cette symétrie et de -100 si le compositeur construit toutes ses symétries sur une base inverse (notes longue puis brève). Une valeur proche de zéro signifiera que le compositeur n'applique pas de symétrie et que, de ce point de vue, les notes longues et brèves se répartissent chez lui de manière aléatoire.

Le calcul de l'indice de symétrie sur des corpus de la Renaissance, en prenant comme points d'ancrage les seules syllabes métriquement contraintes (en pratique, la rime et la césure), confirme (Graphique 4) que l'alternance rythmique est, chronologiquement parlant, bien antérieure à l'apparition de la lecture prosodique chez les compositeurs¹. Voilà qui montre que le principe de symétrie n'est pas par essence prosodique, mais peut fort bien, par exemple, s'appliquer à des suites de syllabes dont le seul organisateur rythmique est le mètre poétique.

1. L'indice de symétrie est notamment de 11,9 pour les chansons de Marot-Sermisy, de 17,3 pour les Amours de Ronsard-Boni et de 8,5 pour les vaudevilles de Chardavoine, trois corpus qui ne révèlent par ailleurs aucune sensibilité à la prosodie (contraste accentuel et positionnel nuls).

Si l'on calcule maintenant l'indice de symétrie pour des corpus en moyenne plus récents, tous caractérisés par un certain degré de lecture prosodique, on pourra faire plusieurs constatations (Graphique 5) :

— le mètre reste assez durablement, malgré l'apparition d'une sensibilité à l'accent et à la quantité, l'organisateur principal de l'alternance rythmique. En effet, de manière générale, la première courbe, ancrée sur le mètre, constitue une composante importante de l'indice de symétrie maximal.

— Il faut attendre Guédron et l'air de cour pour voir la deuxième et la troisième courbes, ancrées sur l'accent et la longueur par position, passer nettement au-dessus de la première, ancrée sur le seul mètre. Dans les corpus plus anciens, la prise en compte de l'accent et de la longueur par position a plutôt pour effet de diminuer l'indice de symétrie.

— Dans le cas de Bacilly, l'indice de symétrie ancré sur le mètre, déjà élevé, s'améliore considérablement lorsqu'on l'ancre aussi sur l'accent ; il s'améliore encore lorsqu'on l'ancre en plus sur la longueur par position. On ne trouve le même cas de figure que chez Guédron et Boesset, soit dans la « grande » tradition de l'air de cour dont on voit que Bacilly reprend sur ce point l'héritage, mais en l'amplifiant.

— Les premiers récitatifs (Lully dans *Cadmus* et Cambert) se caractérisent par un indice de symétrie particulièrement faible quant à son ancrage au mètre, et que la prise en compte de l'accent et de la longueur par position n'améliore que légèrement. De ce point de vue, le récitatif (et donc l'opéra), même si la symétrie n'en est pas totalement absente, rompt très nettement avec la tradition de l'air de cour.

Les statistiques ayant parlé, on peut maintenant donner un exemple de cette rupture qui oppose le récitatif lulliste de l'air de cour bacillien (Illustration 3). Deux alexandrins comparables quant à leur rythme accentuel y ont été mis en musique, l'un par Bacilly, l'autre par Lully. Dans l'air de Bacilly (a), le fait que les monosyllabes *je* et *que*, normalement brefs, soient rendus par des notes longues ne peut s'expliquer que par l'application du principe de symétrie (avec ancrage respectif sur *je n'attens* et *que la mort*). Dans le récitatif (b), si l'on prend comme points d'ancrage *Au secours* et *Je suis mort*, les monosyllabes *au* et *je* devraient être rendus longs par le même principe de symétrie, ce qui n'est manifestement pas le cas sous la plume de Lully. On voit bien ressortir ici le côté précieux de l'air, qui se doit de faire savourer presque chaque syllabe, par contraste avec

l'efficacité dramatique, pour ainsi dire « chirurgicale », du récitatif, qui dit ce qu'il doit dire en allant droit au fait.

Conclusion : le Seigneur et le marmiton :

Pour Tunley, il serait « surprenant que les *Remarques curieuses* de Bacilly n'aient pas exercé une forte influence sur le jeune Lully¹ ». Le musicologue est si sûr de son affaire qu'il se contente, pour étayer sa supposition, de six vers d'un récitatif d'*Amadis*, sur lesquels il note de manière très approximative les « longues » selon Bacilly ; et de conclure que Lully, « s'il ne suit pas Bacilly à la lettre, n'en observe pas moins de manière générale ses principes² ». Pourtant, Bacilly lui-même n'aurait probablement pas acquiescé :

Mais pour venir à la Critique de ce Livre, je ne dis pas cette Critique grossière & digne de la naissance & de l'éducation de celui qui l'a inventée, lequel parmi les *Quolibets* dont il a coûtume de brocarder impunément toutes choses, s'est avisé par un misérable équivoque, digne plutôt d'un marmiton que d'un homme qui fréquente les honnêtes gens, (de traiter de *Lard relans*, pour faire comme je dis une allusion à l'*Art de Chanter*) un Ouvrage pour lequel il devoit avoir de la veneration (aussi bien que pour les Airs Spirituels, qu'il nomme *Inspirituels*, nom à la vérité fort convenable à son Parrain) s'il vouloit se souvenir qu'il a consulté l'Autheur (de qui mesme il a appris tous les Airs les plus considerables qu'il sçache) sur quelques points douteux touchant la Langue Française à l'égard du Chant qui estoient si chetifs, qu'à peine un Enfant les auroit ignoz, & qui toutesfois se meconnoist à un point de vouloir donner la Loy à ceux dont il doit la recevoir éternellement ; des Compositeurs, dis-je, desquels il ne peut estre qu'un perpetuel Copiste, non seulement pour ce qui regarde la composition :

1. [...] It would be surprising if Bacilly's *Remarques curieuses* – or at least the ideas that the writer must have been propagating as a teacher before the actual publication of the book – did not exert an equally strong influence on the young composer. Tunley, « The Union of words and music », p. 284.

2. « [...] while not following Bacilly to the letter, nevertheless generally observes his principles. » (TUNLEY, « The Union of words and music », p. 284). Clerc, « De Racine à Lully », pp. 52-53, a donné un tableau synoptique du monologue d'Armide, dans lequel il confronte sa propre interprétation des règles de Bacilly avec le rythme de Lully : au vu du nombre de divergences relevées, on se demande si Tunley n'a pas fait preuve de légèreté.

mais mesme pour l'application du Chant aux Airs qu'on luy donne notez³.

On ne peut être sûr de rien, mais il n'est pas impossible que cette diatribe soit une charge contre le Surintendant lui-même⁴. Comment expliquer une telle hargne chez le « vieux⁵ » professeur, si le « jeune » Baptiste s'était vraiment comporté comme un élève docile et respectueux de son enseignement ?

Quoi qu'il en soit, les investigations effectuées ici mettent en évidence, dans le champ de la prosodie, un réel antagonisme entre la théorie de Bacilly et le nouveau style récitatif. Cet antagonisme porte, on l'a vu, sur les principes 5 et 6 de ladite théorie, à savoir la quantité par position et le principe de symétrie. On relèvera que ces deux principes sont, dans l'architecture générale de la théorie, les moins fondamentaux, ce qui pourrait amener à relativiser l'importance de la divergence : « sur l'essentiel, chacun s'accorde », diront les plus conciliants. Mais ils occulteront le fait que c'est justement à expliciter et à prôner les principes 5 et 6 que Bacilly emploie la plus grande partie de son discours et de son talent de pédagogue. C'est que, très vraisemblablement, en eux réside une bonne partie de la « touche bacillienne », ce qui fait qu'un air de Bacilly sonne comme un air de Bacilly et non comme un « vulgaire » récitatif. Rejeter ces deux principes, c'est rejeter son enseignement et, du même geste, le maître en personne.

On saisit la douleur, ou la rage de Bacilly, lorsqu'il comprit que l'opéra, coqueluche des années 1670, était en train, malgré une lecture musicale du texte qui devait lui apparaître singulièrement peu raffinée, de supplanter la belle tradition de l'air et du ballet de cour. Car c'est bien à cette tradition qu'il se rattache encore : reprenant des principes qui transparaisent déjà de la musique d'un Guédron ou d'un Boesset, il va les conserver en les amplifiant jusqu'à la cristallisation, avec d'autant plus d'énergie qu'il sent probablement que ce style a vécu et qu'il en est pour ainsi dire le dernier grand seigneur.

3. BDB, *Réponse*, pp. 13-4.

4. Lully aurait, selon la petite histoire, commencé sa carrière en France comme « sous-marmiton » au service de Mademoiselle. Selon Jérôme de la Gorce (*Jean-Baptiste Lully*, p. 235), cette anecdote, colportée par les ennemis du Surintendant et, notamment, Guichard, circulait déjà dans les années 1670, soit avant la seconde édition du traité de Bacilly.

5. La différence d'âge des deux protagonistes est, en fait, minime. La « vieillesse » de Bacilly s'applique donc davantage à la tradition qu'il incarne qu'à son âge biologique.

Et, sursaut dérisoire, le vieux maître ira jusqu'à se vanter d'avoir enrichi l'édition de 1688 de ses airs spirituels « mesme d'un recit à la maniere des Scenes des Opera, pour faire voir que je ne suis pas borné aux Airs ordinaires¹ ». Un récit... Diantre ! Quinault, Lully et leurs continuateurs n'ont plus qu'à bien se tenir ! Pendant ce temps, le « marmiton » ultramontain qui, par la force des choses, n'a pas eu à porter le fardeau de cette belle mais lourde tradition, a pu sans trop de peine faire table rase. Du haut de son inculture, alliée à la solide objectivité d'une oreille italienne² et à un exceptionnel talent d'imitateur, il a insolemment opéré la révolution que la postérité lui attribue.

Quid alors de l'utilisation de *L'Art de bien chanter* en vue d'une « restitution » de la déclamation parlée ? Ce problème, qui est le moteur du présent travail, trouve aussi maintenant un élément de solution. Il existe en tout cas au moins trois principes de Bacilly, les plus fondamentaux (la quantité métrique, la quantité syntaxique et la quantité accentuelle) qui sont mis en application dans, en gros, toute la musique du XVII^e siècle, jusques et y compris dans le style récitatif, style dont on peut admettre qu'il représente ce qui existe de plus précis et de plus concret en fait de stylisation musicale de la déclamation dramatique.

Ces trois principes théoriques non sujets à controverse, qui recourent d'assez près ce qu'on peut identifier, dans les corpus de musique pratique analysés, comme la lecture métrique et la lecture prosodique accentuelle, pourraient bien constituer le socle permanent sur lequel s'est, de toute éternité, établie la déclamation du vers français (Illustration 4). Et comme ce socle repose sur les piliers que sont la métrique syllabique (qui relève d'une tradition extrêmement stable), la syntaxe et l'accent tonique (dont la permanence dans la langue n'est pas sujette à caution³), on prévoit que, pour ce qui est de son rythme, une déclamation « à l'ancienne » qui s'y limiterait résonnera d'une manière plutôt familière à des oreilles d'aujourd'hui, et n'aura en tout cas pas un

1. *Avis de Consequence* joint à l'édition de 1688 des airs spirituels, pp. 9-10.

2. Elle a pu, par exemple, l'aider dans sa perception de l'accent tonique.

3. La question de la quantité phonologique reste en suspens. Il est d'un côté certain qu'elle bénéficie d'un ancrage linguistique, mais elle tend à s'effacer sous l'accent et les moyens statistiques utilisés ici ne permettent pas de l'examiner isolément. On peut émettre l'hypothèse que, au XVII^e siècle, elle s'entendait ou non dans l'action d'un orateur selon que sa variété de langue la connaissait ou non.

caractère outrageusement « exotique ». Il en ira tout autrement d'une déclamation parlée qui prétendrait se soumettre aussi aux principes 5 et 6, réservés au style de l'air de cour (la longueur par position et la symétrie bacillienne⁴). Et si, tout bien pesé, ce qu'il est convenu d'appeler, dans le monde du spectacle en 2008, la « déclamation baroque » n'était que le résultat *baroque*, autrement dit *bizarre*, de l'extension incontrôlée à la déclamation parlée de principes qui ne lui sont pas appropriés ?

Cette dernière question laissée en suspens, on rappelle que Bacilly s'est vu, ces temps derniers, extrait de son rôle de professeur de chant pour être bombardé héraut de l'écart⁵ qui distingue le discours familier du discours public ou soutenu. Même s'il n'est ni le seul ni le premier à avoir souligné cet écart — qui n'est d'ailleurs nullement l'apanage de la période dite baroque⁶ — il faut lui laisser qu'il le proclame avec un réel panache. On irait par contre bien trop vite en besogne si l'on en inférait que tout ce qu'il écrit sur les sujets de la prononciation ou de la prosodie constitue un « système » clos, applicable en bloc à tout discours public. Au contraire, l'exploration du domaine de la prosodie révèle que la part la plus saillante de la théorie bacillienne se rapporte non pas à la déclamation, ni même au chant en général, mais à un style et à un contexte bien plus restreints. De même, l'étude d'écrits contemporains de Bacilly, dont le très important traité de prononciation de Hindret, semble indiquer que l'écart en question, loin d'être monolithique, se décompose en un certain nombre de « traits », laissés à la disposition de l'orateur pour qu'il en use (ou pas) selon les circonstances et son bon goût⁷.

4. C'est en gros le programme que propose Eugène Green, *La Parole baroque*, pp. 97 sqq.

5. Voir à ce propos Jean-Noël LAURENTI, « La Notion d'écart ». Créant presque un effet de « matraquage », une salve d'ouvrages récents consacrés à la déclamation parlée accordent une place de choix au désormais fameux passage (BDB, p. 248) où sont distinguées deux sortes de prononciation, l'une simple et l'autre propre à la déclamation. Ainsi Green (*La Parole baroque*, p. 85), Sabine Chaouche (*L'Art du comédien*, p. 260), Julia Gros de Gasquet (*En disant l'alexandrin*, p. 25).

6. Voir à ce propos *Les niveaux du discours*, dans BETTENS, *Chantez-vous français ?*

7. HINDRET, *L'Art de prononcer parfaitement*. Voir à ce propos BETTENS, « Consonnes finales », d'où il ressort que, dans la déclamation parlée de la fin du XVII^e siècle, l'usage dominant quant à la prononciation des consonnes finales n'avait pas grand chose à voir avec le « système » qu'on impute à Bacilly.

Un tel constat doit inciter à la plus grande prudence dans le traitement des informations que livre Bacilly sur les aspects textuels : toutes celles-ci devraient être soigneusement contrôlées et délimitées avant d'être éventuellement utilisées en

vue de la « reconstruction » pratique d'un discours du XVII^e siècle, qu'il soit parlé ou chanté. Avis aux marmitons : ce n'est pas en les mettant à toutes les sauces qu'on dégustera à leur juste saveur les bigarrures du Seigneur Bénigne !

Bibliographie

- Bénigne de BACILLY, *Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter. Et particulièrement pour ce qui Regarde le Chant François*, Paris, 1668. Réimpression de l'édition de 1679, Genève, Minkoff, 1974. Une reproduction de la troisième partie de l'ouvrage est disponible en ligne : http://www.cmbv.com/ressources/10186/14/doc_070628a.pdf. L'édition de 1671 est disponible en ligne sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k116895j.r=.langFR>.
- Olivier BETTENS, *Chantez-vous français ?* en ligne : <http://virga.org/cvf/>.
- , « Consonnes finales à la pause et devant voyelle : même combat ? » *Annales de l'ACRAS*, n° 2, 2007, pp. 39-53.
- , « Chronique d'un éveil prosodique », 2007, dans *Chantez-vous français ?* en ligne : <http://virga.org/cvf/chronique.php>.
- , « Gestation et naissance du récitatif français », Actes des colloques de l'Opéra comique, à paraître.
- Théodore de BÈZE, *De Francicae linguae recta pronuntiatione*, Genève, Eustache Vignon, 1584. Réimpression, Genève, Slatkine, 1972.
- Austin B. CASWELL, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, *Journal of the American Musicological Society*, 20(1)-1967, pp. 116-120.
- Sabine CHAOUCHE, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique*, Paris, Champion, 2001.
- Pierre-Alain CLERC, « De Racine à Lully, de Lully à Racine : chanter comme on parle », *Analyse musicale* (1)-2002, pp. 47-59.
- Benoît de CORNULIER, *Théorie du vers*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.
- , *Art poétique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995.
- Thierry FAVIER, « Bénigne de Bacilly et ses airs spirituels : pédagogue aigri ou précurseur inspiré ? » *Revue de Musicologie*, 83(1)-1997, pp. 93-103.
- Louis du GARDIN, *Les premières addresses du chemin de Parnasse*, Douai, Baltazar Bellere, 1620. Genève, Slatkine, 1974.
- Maurice GRAMMONT, *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1965.
- Eugène GREEN, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- Julia GROS DE GASQUET, *En disant l'alexandrin. L'acteur tragique et son art, XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Champion, 2006.
- Catherine GUINAMARD, « Les *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* de Benigne de Bacilly », dans Daniel PAQUETTE, *Aspects de la musique baroque et classique à Lyon et en France*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, pp. 73-86.
- Jean HINDRET, *L'Art de prononcer parfaitement la langue française*, Paris, Laurent d'Houry, 1696. Réimpression, « Bibliothèque de l'ACRAS », 2007.
- Owen JANDER, « Bénigne de Bacilly. A Commentary upon the Art of Proper Singing » (Revue de l'édition de Austin B. Caswell), *Journal of the American Musicological Society*, 23(2)-1970, pp. 353-355.
- Anne LACHERET-DUJOUR, Frédéric BEAUGENDRE, *La prosodie du français*, Paris, Éditions du CNRS, 2002.
- Jérôme de LA GORCE, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.
- Claude LANCELOT, *Quatre traités de poésies, latine, française, italienne et espagnole*, Pierre Le Petit, Paris, 1663. Réimpression, Brighton, University of Sussex library, 1969
- [Odet de] LA NOUE, *Le Grand Dictionnaire des Rimes françaises*, Paris, 1596. Parfois attribué à Pierre de la Noue. Réimpression de l'édition de 1623, Genève, Slatkine, 1972.

- Jean-Noël LAURENTI, « La notion d'écart à travers la déclamation et le chant français des XVII^e et XVIII^e siècles », *Parler, dire, chanter, trois actes pour un même projet*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, pp. 35-48.
- Georges LOTE, *Histoire du vers français*, Paris, Boivin, puis Hatier, puis Aix, Université de Provence, 1949-96.
- Henri MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris, 1989. 4^e édition.
—, « L'Alexandrin classique était bel et bien un tétramètre », dans Roger LATHUILLIÈRE, *Langue, littérature du XVII^e et du XVIII^e siècle : mélanges offerts à M. le professeur Frédéric Deloffre*, Paris, SEDES, 1990, pp. 743-759.
- Yves-Charles MORIN, « L'hexamètre "héroïque" d'Antoine de Baïf », dans Dominique BILLY, *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, L'Harmattan, Paris, 1999, pp. 163-184.
—, « La graphie de Jean-Antoine de Baïf : au service du mètre », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 17(1)-1999, pp. 85-106.
—, « La prononciation et la prosodie du français du XVI^e siècle selon le témoignage de Jean-Antoine de Baïf », *Langue française*, 126-2000, pp. 9-28.
—, On the phonetics of rhymes in classical and pre-classical French - A sociolinguistic perspective, in Randall Gess, *Historical Romance Linguistics Retrospective and perspectives*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphie, 2006, pp. 131-162.
- Pierre Joseph Thouliez d'OLIVET, *Prosodie française*, Paris, Gandouin, 1736.
- Joseph PINEAU, *Le mouvement rythmique en français, principes et méthode d'analyse*, Paris, Klincksieck, 1979.
- Patricia RANUM, « Les "caractères" des danses françaises », *Recherches sur la Musique française classique*, 23-1985, pp. 45-69.
—, *The Harmonic Orator*, Hillsdale, Pendragon Press, 2001.
- Antonio SCOPPA, *Des beautés poétiques de toutes les langues, considérées sous le rapport de l'accent, et du rythme*, Paris, Firmin Didot, 1816.
- Estienne TABOUROT, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords, premier livre*, Paris, Jean Richer, 1588. Réimpression, Genève, Droz, 1986.
- Jean LE FEVRE, Estienne TABOUROT, *Dictionnaire des Rimes Françaises*, [...] mis en bon ordre par le Seigneur des Accords [Estienne Tabourot], Paris, Galiot du Pré, 1572. Réimpression de l'édition de Jean Richer, 1588, Genève, Slatkine, 1973.
- David TUNLEY, « The union of words and music in seventeenth-century french song – the long and the short of it », *Australian Journal of French Studies*, 21(3)-1984, pp. 281-307.

Illustrations

Table des matieres.
*avant que de faire sonner la voyelle
 qui les suit.*
**Chap. 7. De la Prononciation des Con-
 sonnes finales.**

**De l'application du Chant aux Pa-
 roles pour ce qui regarde
 la quantité.**

TROISIÈME PARTIE.

Chapitre 1. *De la quantité des syllabes en general.*
 Chap. 2. *De la quantité des Monosyllabes.*
 Chap. 2. *Moyens pour connoître les Monosyllabes longs.*
 Chap. 3. *De la quantité des mots de 2. syllabes, & premierement des feminins.*
 Chap. 4. *De la quantité des Masculins de deux syllabes.*
 Chap. 5. *Des Masculins de plusieurs syllabes.*
 Chap. 6. *De la quantité des syllabes Masculines.*

Fin de la Table.

Illustration 1

Table des matières de la troisième partie de *L'Art de bien chanter* (éd. de 1679)
 Nous remercions la Bibliothèque municipale d'Orléans, qui a bien voulu nous autoriser
 gracieusement à reproduire cette page

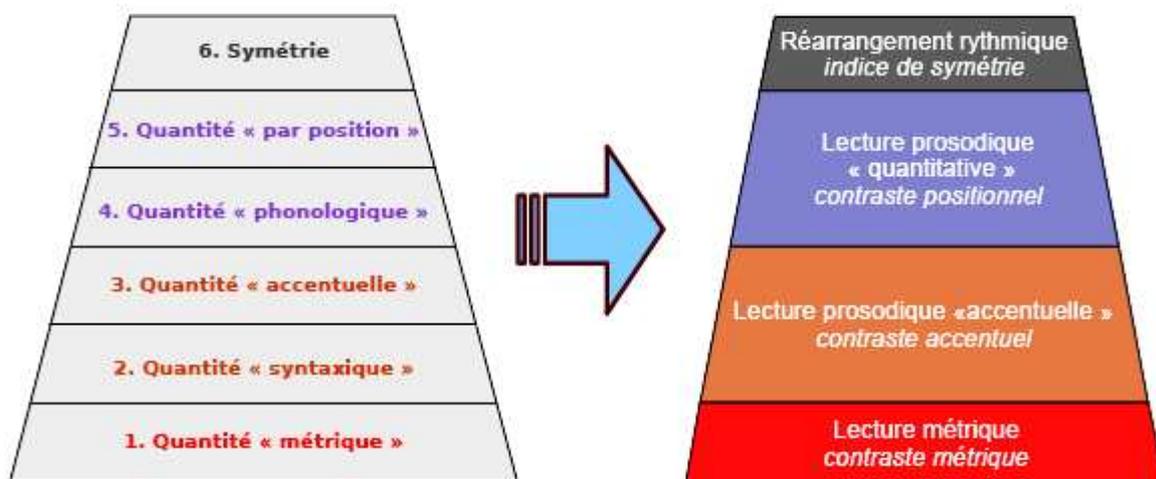


Illustration 2

L'édifice théorique bacillien (à gauche), et son articulation avec les indicateurs applicables à la musique
 pratique et servant à caractériser la lecture des compositeurs (à droite)

Je n'attens que la mort mais la plus bel - le vi - e

a. Bacilly, 1668 : Effets de symétrie

Au se - cours! Au se - cours! Je suis mort, je suis mort!

b. Lully, *Cadmus et Hermione*, 1673 : Lecture accentuelle sans symétrie

Illustration 3 : Principe de symétrie, un réel antagonisme

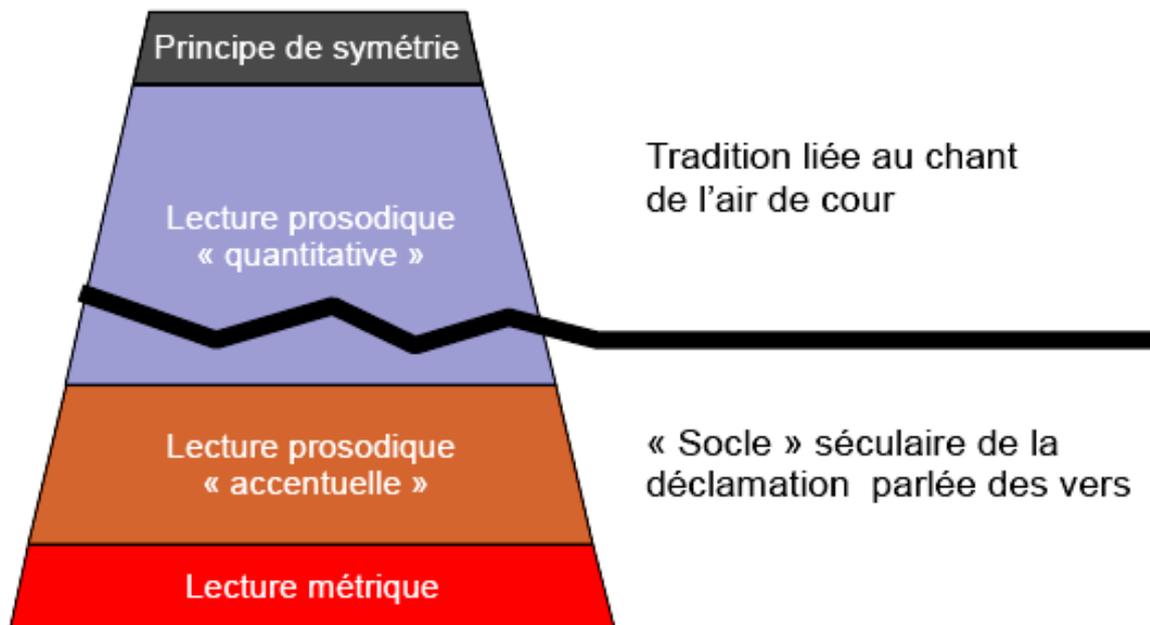
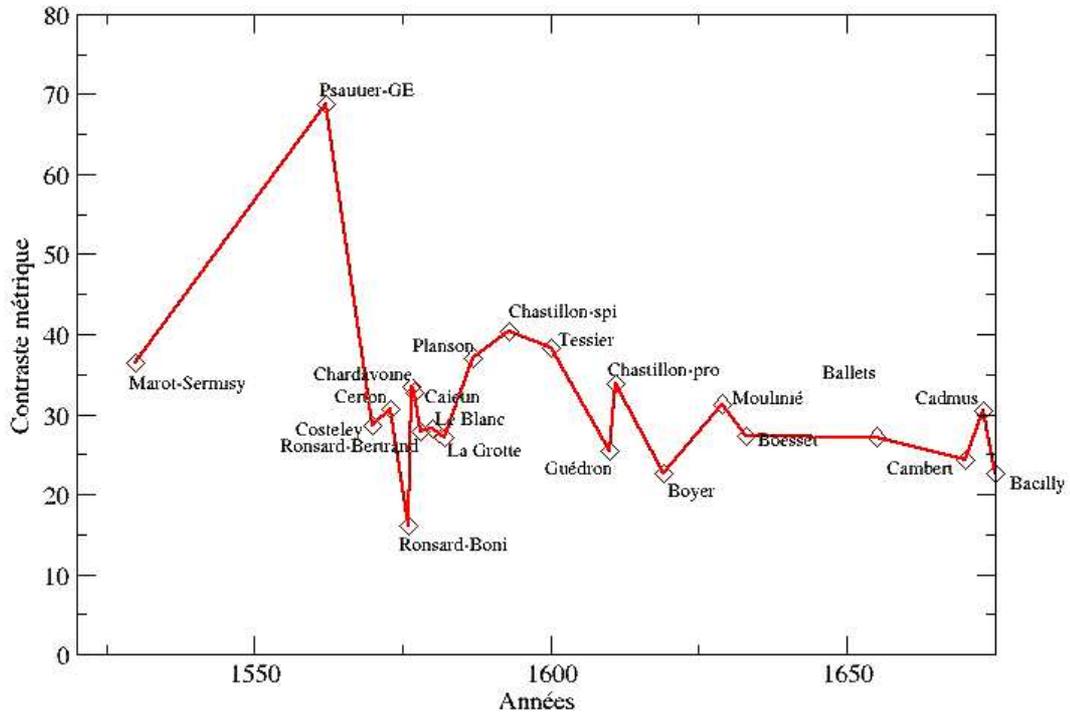
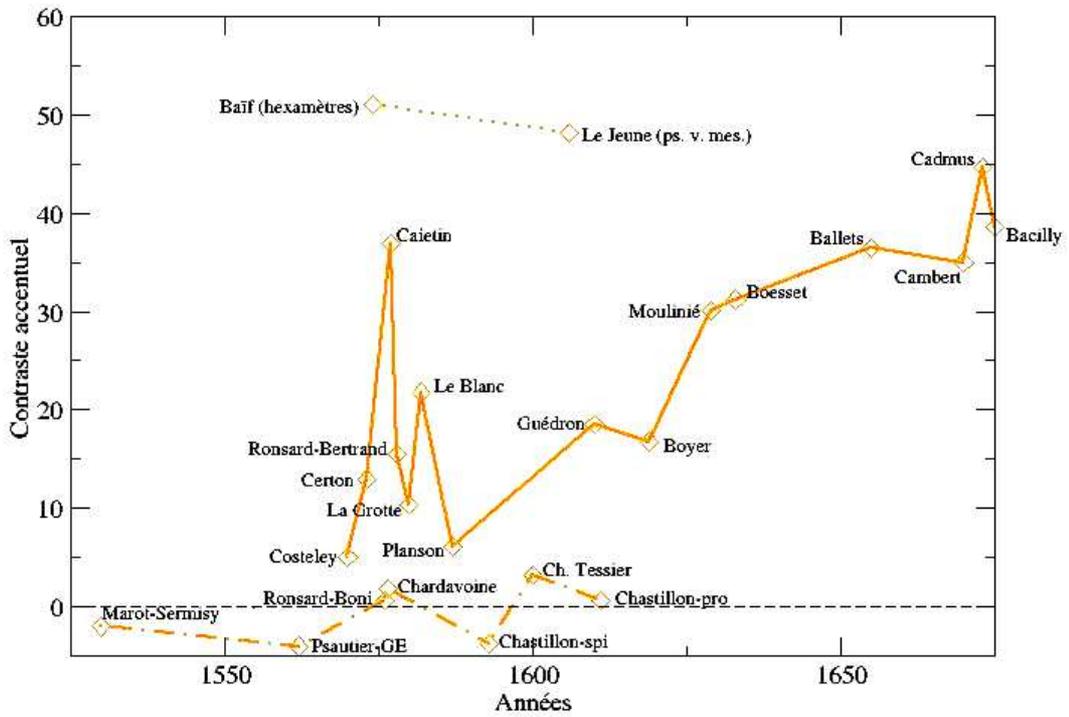


Illustration 4 : Déclamation parlée – chant

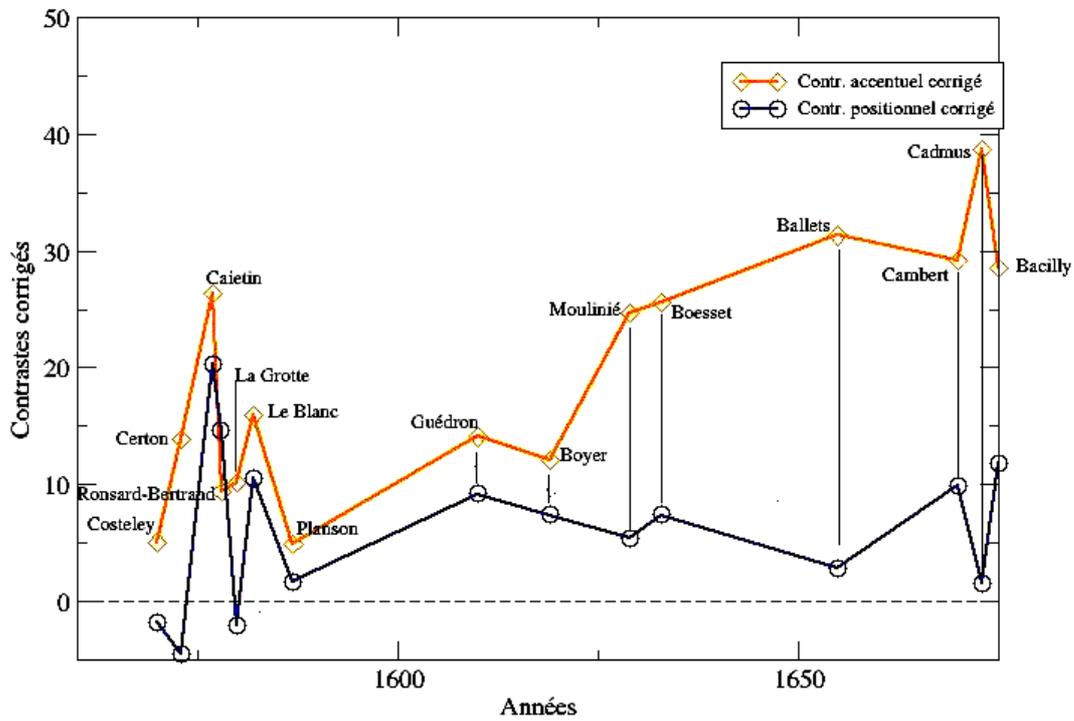
Graphiques



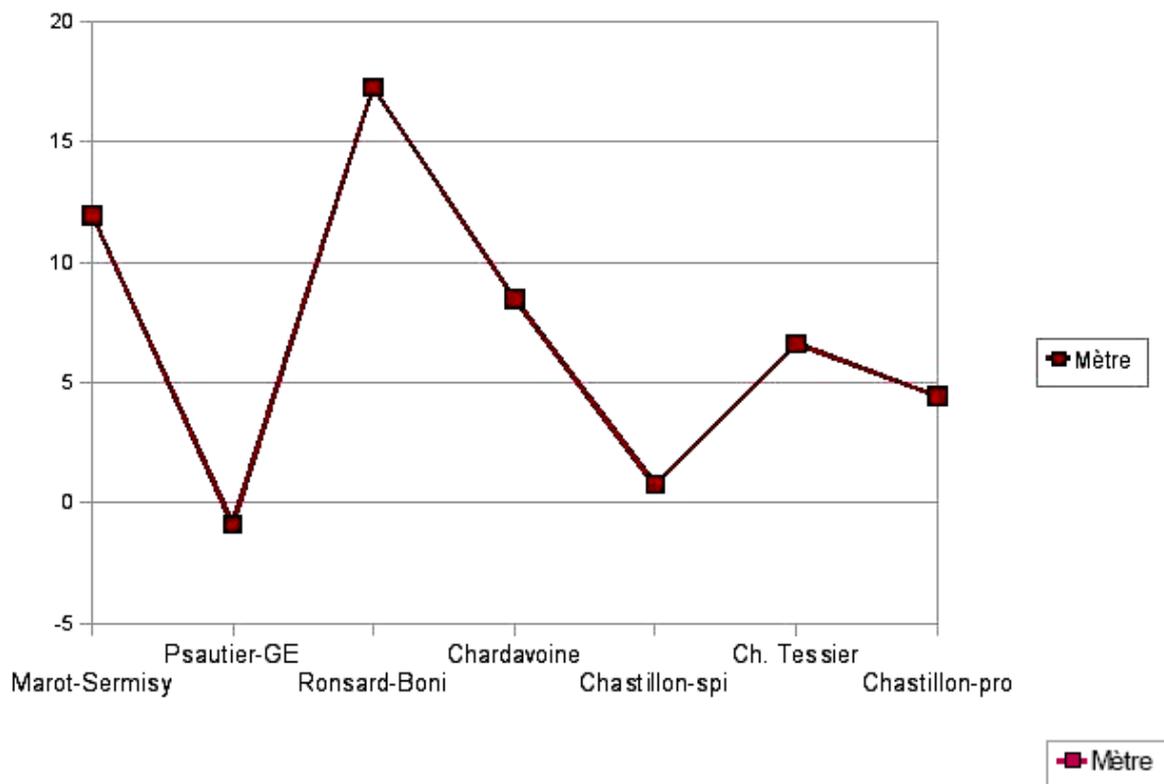
Graphique 1 : Le contraste métrique



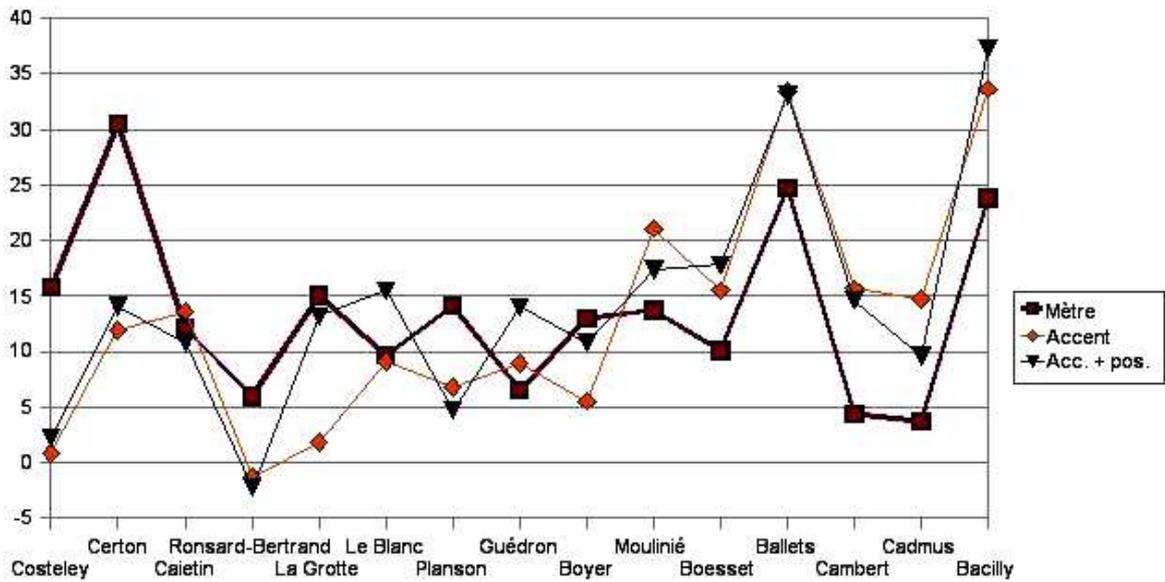
Graphique 2 : Le contraste accentuel



Graphique 3 : Contraste accentuel et contraste positionnel corrigés



Graphique 4 : Indice de symétrie dans les corpus ne connaissant que la lecture métrique



Graphique 5 : Indice de symétrie dans les corpus connaissant la lecture prosodique

Dans la première courbe (en gras, points figurés par des carrés), les points d'ancrage sont les seules syllabes métriquement contraintes. Dans la seconde (points figurés par des losanges), les points d'ancrage sont, en plus des syllabes métriquement contraintes, les syllabes accentuées. Dans la troisième (points figurés par des triangles), les points d'ancrage sont, en plus des syllabes métriquement contraintes et des syllabes accentuées, les syllabes longues par position.

La diction composite de la comédie À propos du *Bourgeois gentilhomme*

Philippe CARON

(Université de Poitiers & Churchill College, Cambridge)

Concernés comme nous le sommes ici par les problèmes de la restitution d'un objet esthétique perdu, nous nous trouvons tous, à un moment ou à un autre, face à des problèmes délicats d'interprétation de sources et nous hésitons sur les conclusions que nous pouvons tirer de ces consultations. Ce que j'aimerais développer, c'est l'idée selon laquelle nous sommes à vrai dire dans la situation du juge chargé de l'instruction d'un délit pour lequel aucun retour sur le fait n'est possible car il n'a aucun film amateur, aucune vidéo de caméra de surveillance. Il lui faut donc confronter des indices et des témoignages. Il n'accédera plus jamais au réel, mais il peut au mieux modéliser de façon conjecturale l'image-robot de la chose. Mais en ce qui nous concerne la difficulté est décuplée par le fait que nous ne pouvons pas revenir à nos sources pour leur demander de nouveaux éclaircissements.

Je prendrai à l'occasion de cet article l'exemple de la prononciation haute du français vers 1700, sur laquelle je m'essaye avec Michel Morel (CRISCO¹, Université de Caen) à une enquête exhaustive (prosodie comprise) en vue d'offrir tant aux acteurs qu'aux musiciens une aide logicielle d'ici cinq ans environ et je pointerai plusieurs risques que nous courons si nous ne manipulons pas avec assez de soin une donnée.

1. Centre de Recherche Inter-langues sur la Signification en Contexte. Équipe d'accueil de l'université de Caen.

S'agissant d'un état de langue et d'un habitus à jamais perdus, nous ne pouvons trop prendre de précautions, surtout si nous souhaitons mettre notre effort au service de la reconstitution d'un objet esthétique, d'une œuvre d'art.

Lorsque nous arrivons vers 1700, toutefois, nous avons la chance d'avoir un état de langue qui, peut-être pour la première fois dans l'histoire du français, présente les avantages suivants :

— un climat normatif se manifeste qui invite à multiplier les ouvrages (méthodes, manuels, traités, arts de bien prononcer...);

— ces ouvrages commencent à pratiquer une discours informatif plus « saturé », c'est-à-dire qu'ils peuvent servir à des individus qui, comme nous, n'ont pas la compétence naturelle de l'idiome et qui, par conséquent, ne peuvent pas puiser dans leur propre expérience ce qui n'est pas explicitement développé dans le texte ;

— ils s'essayent de plus en plus à l'exhaustivité, c'est-à-dire qu'ils couvrent de façon de plus en plus complète l'ensemble des questions que nous nous posons pour la reconstitution du parler que nous visons.

Cet ensemble d'ouvrages à portée quasiment didactique coexiste avec des ouvrages beaucoup plus informels, plutôt destinés au milieu des mondains, comme le corpus des remarques de langue qui présente quand même l'avantage de nous donner une idée de la diversité des pratiques,

puisque une remarque de langue vise à départager, assez souvent, des productions langagières en coprésence.

Enfin la musique du temps, les dictionnaires de rimes et les manuels de poésie, ceux de rhétorique parfois et enfin les ouvrages de réformateurs de l'orthographe complètent de leurs indices (je dis bien « indices », c'est-à-dire informations détournées) les zones qui toujours restent plus obscures. En effet dans certains cas, qui ne sont pas mineurs, nous risquons de faire un faux pas à cause des risques suivants :

a. La source est trop isolée, c'est-à-dire que, quelque saturée qu'elle puisse être, elle ne peut être confrontée à aucune autre source. Nous risquons alors de prendre l'arbre pour la forêt en nous appuyant sur un seul point de vue. Il est bon de toujours pratiquer l'adage bien connu des historiens « *testis unus testis nullus*¹ ».

Dans l'effort que nous faisons actuellement pour reconstituer la diction haute de l'alexandrin vers 1700, c'est souvent le cas pour la question très complexe des quantités vocaliques : un mot peut n'avoir qu'un seul commentaire en termes de quantité. C'est peu, surtout si par ailleurs le discours est trop laconique. Et il faut prendre garde à ce sujet que deux sources trop convergentes peuvent n'en être qu'une si l'on suspecte la seconde d'être le recopiage de la première.

b. La source est allusive : c'est souvent le cas par exemple lorsque l'auteur ne prend pas la peine de préciser pour quel registre de diction vaut sa remarque ou lorsqu'il emploie un vocabulaire métaphorique qui ne permet pas d'ancrer ce qu'il dit dans une reconstitution plausible.

c. La source est fragmentaire : c'est le cas lorsqu'une partie seulement des contextes concernés par la difficulté exposée est couverte par le contenu. Sur la quantité des voyelles nasales, par exemple, je n'arrive pas encore à départager des sources fragmentaires pour savoir si les voyelles nasales sont intrinsèquement longues ou si elles ne le sont qu'à certaines conditions morphologiques ou contextuelles vers 1700.

d. La source est d'une fiabilité douteuse : c'est par exemple le cas de la fameuse remarque de Vaugelas sur l'indicatif présent du verbe aller à la première personne du singulier [1647 : 27²] : il prétend qu'à la Cour on dit *je va* et non pas *je vais*. Dupleix [1651 : 593] lui réplique qu'il sait bien « que les Courtisans qui ont étudié, disent *ie vais*, ou *ie vay*, & non pas *ie va* ». Même refus de cautionner Vaugelas chez Ménage qui en deux

endroits [1666 : 449 et 1672 : 13] donne *je vais* pour la seule forme autorisée. Même le très respectueux Bouhours [1675 : 398] rejette *je va* de façon absolument formelle. Patru et Corneille continuent eux aussi à rejeter *je va*. Au total quatre formes et non deux sont en coprésence : *je vais* (long) ou *je vay* (bref), *je va* (bref) et *je vas* (long). Les milieux semblent s'opposer : d'un côté Ménage et Dupleix soutiennent exclusivement *je vais* ou *je vay* de l'autre Patru, Andry de Boisregard [1688 : 698] et Bouhours qui déclarent recevables les deux timbres mais qui en fait ne sauvent que la prononciation longue *je vas*. L'Académie [1704 : 31] tranchera pour *je vais* exclusivement.

Se fier aveuglément à Vaugelas, c'eût été se reposer sur une source apparemment douteuse.

Du côté du récepteur que nous sommes, d'autres difficultés peuvent surgir :

e. La source est malencontreusement sortie de son cadre, c'est-à-dire que nous élargissons sa zone de validité hors de celle de son observation. Cela peut très bien se faire par exemple lorsque nous extrayons de son cadre une observation propre à la diction chantée pour la projeter sur la diction parlée. Il y a là un saut périlleux dont il faut consciemment mesurer le risque.

f. La source est mal comprise : ce n'est pas le moindre risque encouru.

1. Une simulation de recherche :

Je voudrais me livrer à une application pour que mon propos soit le plus concret possible. Soit la mise en scène du *Bourgeois gentilhomme* dans lequel nous souhaitons restituer autant que faire se peut une prononciation plausible³. Et soit la question très délicate de la prononciation des infinitifs du premier groupe des verbes. Je vais ici mimer une recherche en montrant qu'à ne pas aller jusqu'au bout de la collecte et de l'interprétation juste des sources on risque d'avoir un point de vue faussé.

1.1. La tradition des remarqueurs :

Il ne m'est pas possible de revenir sur l'intérêt de cette tradition des remarques sur la langue française et je renvoie pour cela au volume *Les Remarqueurs sur la langue française du XVI^e siècle à nos jours* [Caron 2004]. Ces observations

3. Je renvoie à Caron [à paraître] pour des précautions épistémologiques et méthodologiques indispensables avant de se lancer dans une opération de restitution.

1. Un seul témoin, pas de témoin.

2. Voir les références bibliographiques à la fin de l'article.

sont une mine d'information pour notre propos, à la condition de les utiliser à bon escient.

Remontons assez nettement en amont vers une première source, l'ouvrage fondateur du genre : les *Remarques sur la langue française* de Vaugelas [Vaugelas 1647]. Supposons qu'une lecture trop rapide ne nous fasse tomber que sur une observation incidente dans le cours de sa remarque sur les différents R du français [1647 : 198]. On peut en effet ne lire que ce passage de l'édition princeps :

R, se prononce aussi (...), excepté aux infinitifs, car on prononce *aller, courir* comme si l'on escriuoit, *allé, couri*.

Nous pourrions, trop pressés, en déduire une règle générale valable pour tous les contextes et toutes les situations. Mais Vaugelas revient plus en détail [1647 : 437-438] dans une remarque entièrement dédiée à cette question et dans cette remarque il explique que dans ces années 1630-1640 (en gros sa période assez large de référence) la prononciation reçue à Paris et à la Cour dans la conversation normée est bien une prononciation en /e/ sans oralisation de la consonne. Mais il précise bien que coexiste, même dans les bons milieux de référence, une prononciation en lecture publique, « dans la chaire et dans le barreau » qui est toute différente : oralisation ouverte de la voyelle, /ɛ/, et articulation énergique de la consonne finale². Il déclare cette prononciation erronée mais explique en détail ce que lui ont dit ceux qui la pratiquent.

Au sortir de ce premier coup de sonde, une partie seulement de la question est traitée : des différences de registre émergent mais la question des prononciations contextuelles n'est pas du tout abordée : Vaugelas ne dit rien sur la variété des prononciations selon qu'on est à la pause ou en situation d'enchaînement et, s'il y a enchaînement, ce qu'il convient de faire selon que le mot subséquent commence par une voyelle ou une consonne.

Peu après le moment où *Le Bourgeois gentilhomme* est présenté à la Cour, une salve de commentaires de Vaugelas va considérablement préciser le jugement : Ménage, dans ses

1. J'emploie ici l'alphabet phonétique international et je circonscris la transcription à l'aide des barres obliques qui correspondent à ce que nous nommons en phonologie une transcription large.

2. « (...) quand la plus part des Dames par exemple, lisent vn liure imprimé, où elles trouuent cet r, à l'infinitif, non seulement elles prononcent l'r bien forte, mais encore l'e fort ouuert, qui sont les deux fautes que l'on peut faire en ce sujet, & qui leurs <sic> sont insupportables en la bouche d'autrui. »

Observations sur la langue française de 1672³ précise, dans une démarcation encore assez grossière, que l'avis de Vaugelas vaut « dans la prose ; car elle [la lettre R] se prononce à la fin des vers ; & au milieu deuant vne voyelle. »

Voici déjà les éléments d'une étude plus fine : elle répartit la matière selon deux types de textes et commence à dégrossir un peu la question de la place de l'infinitif. Ménage apporte à cela l'appui d'une preuve :

Autrement, comme l'a remarqué M. Lancelot dans ses Reigles de la Poësie Française, on ne pourroit mettre ces infinitifs en vers devant les mots qui commencent par des voyelles⁴ ; ny les faire rimer avec des noms terminez en *er*, ou en *ir*.

Si le premier argument est intéressant, le second en revanche l'est moins car encore faut-il être sûr que les noms terminez en *-er* ou *-ir* oralisent effectivement la consonne à la pause de fin de vers. Rien n'est moins sûr ou plutôt nous avons des preuves absolument nettes que des mots comme *berger, boulanger* se prononcent déjà canoniquement comme aujourd'hui. Mais il y a un implicite dans cette observation de Ménage : est-ce à dire que dans la parole publique on prononce comme en conversation ? Autrement dit cette règle contextuelle n'a-t-elle d'application qu'en vers ? C'est là que le maximum de confrontations de données se révèle absolument décisif. En effet Thomas Corneille [1687] et Andry de Boisregard [1688] vont sur ce point répondre au vide laissé par Ménage, et avec des formulations qui laissent entendre qu'ils ne se démarquent pas. D'ailleurs la date de parution est si proche qu'il est difficile de postuler que l'un ait pu lire l'autre. Le premier qui recueille très souvent l'avis de Chapelain est assez formel :

Il est certain que lors qu'on parle en public, on doit prononcer beaucoup de mots d'une autre maniere qu'on ne les prononce dans la conversation mais cela ne regarde point les infinitifs des verbes en *er*, où il ne faut jamais faire trop sentir l'*r* finale⁵.

À l'en croire, par conséquent, la parole publique s'aligne pour les infinitifs en *-er* sur le régime abrégé de la conversation. Mais voilà qu'une modalisation intervient qui joue le trouble-fête : il ne faut jamais faire trop sentir l'*r* finale. Ce qui est

3. *Observations de M. Menage sur la langue française*, Paris 1672 tome I p. 206. Cité d'après Streicher [1970 : 746]

4. Cela créerait un hiatus.

5. Corneille [1687, apostille à la remarque « De la lettre R finale des infinitifs »].

interdit selon Corneille, c'est l'oralisation excessive quand on parle en public mais il y a un implicite assez insistant : c'est qu'il y aurait de la place pour une oralisation légère. Reste un vide important : aucune variante contextuelle n'est évoquée.

Andry quant à lui [1689 : 466] semble adopter une position similaire mais présentée de façon inversée :

Il est bon de faire sonner un peu les R, cela donne de la grace au langage ; mais il ne faut pas se régler sur le peuple de Paris, qui les prononce jusqu'à écorcher les oreilles, *mon verre*, entend-on quelquefois, *ma merre*, *mon frerre* ; ce n'est pas ainsi qu'on prononce à la Cour, l'on doit un peu faire entendre l'R, mais il faut que ce soit d'une manière douce, & qui n'ait rien de grossier ny de badaud.

Et voici qu'apparaît une différenciation sociale à l'intérieur même de la ville, différence qui peut avoir une certaine importance dans le *Bourgeois gentilhomme* et sur laquelle nous reviendrons. Notons toutefois que les exemples cités par Andry sont tous, pour le moment des cas de /r/ intervocaliques, cas pour lesquels une prononciation douce est demandée. Mais notre auteur [1688 : 466] se dirige immédiatement après vers la position finale et vers notre sujet :

Le peuple de Paris est encore fort accoutumé à prononcer les R, à la fin des infinitifs, comme : *aller*, *venir*, &c. mais tres-mal & fort rudement ; il ne faut pas faire néanmoins comme dans la plupart des Provinces, où on les supprime tout-à-fait.

Bien sûr cette dernière notation sur les provinces est d'une généralité inutilisable si l'on étudiait les français régionaux au XVII^e siècle mais elle vaut pour le contenu indirect qui prescrit donc une prononciation légère. En somme, avec des points de vue différents, Corneille et Andry assurent une différenciation plus fine : il n'y a pas que l'opposition entre vers et prose qui compte, deux autres lignes de démarcation s'esquissent imparfaitement :

— entre les milieux sociaux. Cela concerne le *Bourgeois gentilhomme* comme on le verra un peu plus tard.

— entre les vers et la parole publique

Mais Andry ne s'arrête pas là : c'est le premier qui va (enfin) distinguer des positions plus fines encore que ses prédécesseurs pour l'infinitif :

Les R doivent se prononcer à la fin des infinitifs lors qu'il suit une voyelle, comme : *il faut commander à ses passions* ; s'il suit une consonne la prononciation de l'R ne doit presque pas être sensible ; je dis presque pas, parce qu'il ne faut pas tout-à-fait la supprimer.

Nous entrons là dans des distinguos qui commencent à atteindre une sorte de saturation de l'information. Andry, si on le suit bien, esquisse sérieusement deux positions : devant voyelle subséquente, l'infinitif fait sonner l'r ; devant consonne subséquente, il n'est presque pas audible mais il doit rester au moins séquelle [e^r]. Nous sommes néanmoins dans l'hésitation car, à la différence de Corneille, Andry ne spécifie pas vraiment la zone de pertinence de son propos. D'où une question : dans quelle situation de communication cette recommandation vaut-elle spécifiquement ?

Les derniers témoins autour de 1700 sont l'Abbé Tallemant qui, dans ses *Remarques et Décisions de l'Académie française* de 1698, apporte beaucoup moins que son prédécesseur, même s'il est censé parler au nom de l'Académie. Son jugement est pratiquement aussi général que celui de Vaugelas. Restent les *Observations de l'Académie française sur les Remarques de M. de Vaugelas* [1704 : 430-431] consignées par Thomas Corneille :

On ne fait jamais sentir l'r, des infinitifs terminez en *er*, si ce n'est en prononçant des vers où cet infinitif est suivi d'une voyelle ; parce que la suppression de cette lettre feroit une cacophonie. Ainsi il faut prononcer, *aimer avec ardeur*, & non pas *aimé avec ardeur*.

L'Académie ne nous apprend pas grand-chose, hélas : elle ne procède qu'à la distinction grossière des vers déjà esquissée chez Ménage et se contente de donner une seule recommandation pour les prononciations enchaînées. À l'en croire, la liaison de l'infinitif ne serait plus qu'une propriété du vers, pas de la parole publique. Et il ne reste pas trace d'une prononciation au moins légère de la consonne à la pause, par exemple en fin de vers. L'habitus aurait-il évolué entre temps, c'est-à-dire depuis les remarques du même Thomas Corneille cité plus haut ?

1. Cet *il* doit être lu de façon impersonnelle, faute de quoi le texte peut paraître inverser la position de la consonne et de la voyelle subséquente.

1.2. Des remarques aux ouvrages systématiques :

Nous voici au terme d'une première approximation que nous avons obtenue auprès de ces manuels de civilité linguistique que sont les *Remarques*. Incomplètes, elles dessinent un territoire de large variation qui peut même évoluer en quelques dizaines d'années. On peut facilement les prendre en flagrant délit de se contredire concernant les provinces mais cela importe peu à notre propos. Ce qui se dégage, c'est seulement une sorte de consensus pour les extrêmes de l'éventail énonciatif normé :

— dans la conversation familière, on peut sans dommage s'exonérer de l'oralisation du -R du premier groupe et alors le timbre de la voyelle précédente est bien /e/ fermé. Et cela dans toutes les positions, même devant voyelle. Les commentateurs sont moins nets pour les verbes du second groupe et pour les verbes en -oir, une source affirme qu'on doit y oraliser fermement la consonne finale.

— dans les vers, il faut certainement faire la liaison devant mot vocalique pour éviter le hiatus. Un remarqueur, Ménage, laisse également entendre qu'à la pause il faut aussi oraliser légèrement la consonne.

Reste le milieu de l'éventail énonciatif (la lecture publique, la parole oratoire profane ou sacrée). La situation semble plus incertaine. Les commentateurs semblent distinguer deux cas de figure :

— à la pause et devant consonne, la recommandation est manifestement d'amuïr presque complètement l'r final mais la disparition pure et simple ne fait pas l'unanimité.

— En présence d'un mot à initiale vocalique, la norme la plus élevée semble l'emporter, celle de l'oraliser comme tout /r/ léger intervocalique.

On a donc l'impression en tout cas que la tendance est à la disparition de plus en plus nette de la consonne, selon un dégradé qui s'étend de la conversation familière où elle est presque totalement absente jusqu'au vers où cela va de la liaison prévoicative pratiquement obligatoire à des prononciations douces et presque résiduelles dans le cas de la position finale d'une unité de souffle ou en présence d'une autre consonne.

Notre enquête peut alors se poursuivre vers des ouvrages à portée plus systématique : *L'Art de prononcer parfaitement la langue française* de J. Hindret, deuxième édition de 1696¹ et le *Traité*

1. S'agit-il vraiment d'une deuxième édition ? De *L'art de bien prononcer et de bien parler la langue française* de 1687 à ce nouvel ouvrage, la forme et le fond ont tellement changé qu'on peut à bon droit se

de la *Grammaire française* de l'abbé Régnier-Desmarais, à qui il n'a manqué qu'un caractère plus amène pour que cet ouvrage devienne la grammaire officielle de l'Académie. Hindret tout d'abord, cet extraordinaire pédagogue qui vient et revient sur une même matière afin d'être absolument sûr d'être entendu. Il commence dans un premier temps (p. 425 et sqq.) à élucider le timbre de la voyelle :

J'entens beaucoup de gens, qui quoi-qu'ils prononcent fort bien l'e masculin des dernières syllabes des mots terminés en *er* comme je le viens de proposer², le prononcent néanmoins dans les dernières syllabes des verbes terminés en *er*, comme nous prononçons notre double voyelle *ai*, lorsqu'ils lisent ou qu'ils chantent. De sorte qu'au lieu de dire *aimer*, *parler*, *prononcer*, ils disent en lisant & en chantant : *aimair*, *parlair*, *prononsair*. Quelque raison qu'ils alleguent en faveur de cet usage, elle ne peut être que très-mauvaise (...) On a été autre fois de ce goût là, mais on est revenu de cette erreur, & il n'y a plus que des Prédicateurs de Village qui prononcent ainsi, quand ils parlent en public. Et l'on peut dire que nous avons l'obligation toute entière de la réformation de cette manière de prononcer, à la remarque que Monsieur de Vaugelas en a faite, en parlant des infinitifs terminés en *er*, où il paroît que de son tems la plûpart de ceux qui parloient en public tenoient le même langage que vous, & qu'ils prononçoient ces deux lettres finales *er*, comme ces trois dernières lettres *air* (...)

Ce texte se prononce très fermement sur le timbre trop ouvert de la voyelle, rejoignant en ce point les sources existantes. Il semble également laisser entendre que l'oralisation ouverte de la voyelle coïncide également avec l'articulation de la consonne. Mais il faut ensuite se reporter à la page 728 et aux pages suivantes où commence un développement d'une précision stupéfiante sur la question de l'oralisation de la consonne. Après avoir établi la nécessité théorique et générale d'oraliser une consonne finale devant un mot vocalique, notre auteur, ayant marqué les limites de ce principe, en vient spécifiquement aux infinitifs et laisse à l'appréciation de chacun l'oralisation de la consonne dans la conversation familière³ puis il crée une gradation extraordinaire

demandeur s'il s'agit ou non d'un même ouvrage augmenté. Il faut ici remercier au passage l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles, qui a procuré une réédition de cette œuvre qui faisait vraiment défaut.

2. [e]

3. « Il est pourtant arbitraire de prononcer cette *r* finale dans le discours familier, parce que l'usage l'autorise. » [1698 : 729.]

d'emploi, gradation qui donne à peu près ceci (et je résume un contenu encore une fois stupéfiant de précision) :

— en position pré-vocalique la liaison se fait obligatoirement dans le vers, quelle que soit la relation syntaxique entretenue entre l'infinif et ce qui suit dès lors qu'il y a enchaînement [729-730] ;

— dans la parole oratoire, la liaison obligatoire devant mot vocalique se limite à la seule relation qu'il qualifie de « régissant-régi » (relation à vrai dire assez restrictive mais pour laquelle il est assez précis : il s'agit, pour les infinitifs, des objets directs) ;

— mais il n'est pas rare que, dans la parole publique, on entende aussi une liaison généralisée et Hindret ne la condamne pas, ce qui veut dire qu'il l'autorise, même s'il ne la loue pas explicitement¹.

— Il est arrivé, ajoute-t-il en citant des exemples très précis et fournis dont il déclare avoir été témoin oculaire, qu'on oralise même la consonne devant une autre consonne en lisant des textes en vers et cela « ne laissoit pas d'avoir son agrément » mais, commente-t-il, cela ne saurait se faire qu'en effleurant l'articulation de r et avec modération.

— L'interlocuteur (magnifique présentation dialoguée qui autorise la finesse d'un échange dialectique !) reconnaît qu'il apprécie cette prononciation qui est néanmoins « contre la règle ». On tire de là l'impression que, à l'instar des médicaments, il ne faut tout de même pas dépasser la dose prescrite !

Et notre auteur de revenir encore sur le timbre fermé de la voyelle en cas d'oralisation de la consonne subséquente pour enfoncer le clou. Il propose même des exercices correctifs très stimulants pour faire perdre aux intéressés une prononciation ouverte du timbre de la voyelle. Enfin, *last but not least*, nous recevons dans ce volume une donnée de première main dont la fiabilité, bien sûr, est toujours contestable mais notre auteur a sur Molière un passage que je ne peux pas ne pas citer *in extenso* :

Il n'y a pas plus de trente ans que c'étoit une chose rare d'entendre des gens parler en public qui

1. « Cet usage s'étend même jusqu'aux mots qui ne sont pas régis de cet Infinif terminé en r ; car on prononce en lisant des Vers, & souvent en parlant en public *aléralacampagne, chasséravec un nami, pleuréramairement, dormiralombre, mantirimpunément, santirensaivaillant*, pour dire, *aller à la campagne, chasser avec un ami, pleurer amerement, dormir à l'ombre, mentir impunément, sentir en s'éveillant.* » [1696 : 730.]

ne péchassent point contre la juste prononciation de ces sortes de syllabes. Ajoutez encore à cette remarque les soins que Molière a pris de la faire valoir en la faisant observer à ses Acteurs & en les desaccoutumant peu à peu de la mauvaie habitude qu'ils avoient contractée de jeunesse dans la prononciation de ces syllabes finales. Il a si bien corrigé le défaut de cette manière de prononcer que nous ne voyons pas un homme de Theatre qui ne s'en soit entierement défait, & qui ne prononce regulierement les syllabes finales de nos infinitifs terminés en er. Ce qui ne se faisoit pas il y a trente ans, particulierement parmi les Comediens de Province qui prononçoient très-mal cette syllabe finale.

Or cet extrait n'est pas dans la première édition d'Hindret que nous connaissons mieux à cause de sa parution en fac-similé chez Slatkine. En revanche cette première édition est beaucoup plus précise sur l'état de la situation dans les années 1680 puisqu'elle la commente en ces termes [1687 : 206] :

Il y a quantité de gens qui en lisant prononcent les mots terminez en *er*, comme s'ils finissoient par *air* & qui pour dire, *premier, dernier, passer, commencer, prononcer*, disent *premiair, derniair, passair, commençair, prononçair* ; Et cela est si commun, que de cent personnes qu'on entendra lire on en trouvera bien quatre vingt, qui prononceront de même. Cette prononciation est tout à fait irreguliere...

Il est toujours difficile de s'appuyer aveuglément sur ce genre de compte, on s'en doute bien, mais Hindret est un homme qui manifeste une probité dans le traitement de sa matière qui est très souvent admirable et d'autre part la modalisation de son assertion « on en trouvera *bien* quatre vingt » peut passer pour l'indice qu'il n'y a pas là une hyperbole comme nous en faisons tous mais une tentative d'estimation honnête de la situation linguistique du temps dans la lecture publique.

Après cela les quelques lignes de l'abbé Régnier-Desmarais [1706 : 49] font pâle figure, même si elles offrent une autorité intéressante :

Pour venir maintenant à la prononciation de l'*r finale*, dans les verbes qui terminent en *er* ou en *ir* à l'infinif, comme *aimer* ou *cherir*, &c. ce qu'il y a de principal à en dire, c'est que generalement parlant l'*r* ne s'en prononce jamais dans la conversation, ni devant une consonne, ni lorsque le verbe finit le sens ; & que mesme on neglige souvent de la prononcer devant une voyelle. Mais que dans la prononciation soustenuë, comme lors qu'on parle en public, ou qu'on declame des vers, il faut, soit à la fin du sens ou du vers, soit devant une voyelle, faire tousjours sentir l'*r* ; & que mesme il

est bon de la faire entendre aussi devant une consonne, quoy qu'alors la prononciation en doivie estre plus ou moins adoucie, suivant que la consonne qui suit estant plus ou moins dure à prononcer, peut rendre aussi plus ou moins dur le son de l'*r* qui la précède.

Cet extrait agglutine, en ce qui le concerne, la prononciation des vers et la prose publique d'un côté et laisse la conversation de l'autre. Pour les variantes contextuelles, il est en revanche assez exhaustif. Il est donc très explicite dans sa brièveté. Dans les deux premiers cas, il prône une oralisation obligatoire à la pause et devant un mot à l'initiale vocalique ; il recommande en outre une oralisation judicieusement adoucie devant consonne. Le point de vue est donc assez proche de celui d' Hindret. Mais on va voir que les choses ne sont pas forcément si simples, même chez l'intéressé. Grimarest [1712 : 288-290] raconte une anecdote dans ses *Eclaircissemens sur la Langue Française* anecdote que l'on peut pratiquement dater (1707) puisque l'auteur signale que la querelle narrée est d'un an postérieure au volumineux *Traité de la Grammaire française* de l'abbé Régnier de 1706. Je cite ce passage qui est certainement symptomatique d'une situation de variation dans la parole publique. Mais ce que Grimarest entend avant tout illustrer est autre, c'est que les lettrés se contredisent eux-mêmes et que par conséquent leur avis n'est pas une autorité stable :

Deux personnes dispuoient un jour sur une difficulté de prononciation. L'un souïenoit qu'à la fin d'une periode, ou d'un vers, même dans l'hemistiche, on devoit faire sonner l'*r* finale des infinitifs de la premiere & de la seconde conjugaison dans le discours soutenu. Celui-cy se récrioit fortement sur cette opinion. J'entraï dans le fort de la contestation : on me demande mon sentiment qui fut pour le premier. L'autre ne crut pas devoir en demeurer là, nous aurions eu autant de bon sens que lui ; & c'est ce qu'il ne veut point. Il consulte le lendemain son oracle. Il vient nous dire avec joie que les Confreres assemblés [i.e. l'Académie française] nous avoient condamnés tout d'une voix, sur tout Monsieur N. Je n'en fus point étonné, & j'eus à mon tour le plaisir de mortifier notre adversaire. Je lui apportai un gros Livre fait par ce même Monsieur N. l'année précédente, dans lequel il s'explique ainsi.

Et Grimarest de citer intégralement l'extrait ci-dessus pour montrer malignement que Monsieur N (l'abbé Régnier donc) se contredisait à peu d'années d'intervalle. Il ajoute toutefois :

...je serois plus porté à accuser de mauvaise foi celui qui rapporta notre condamnation, que de croire Monsieur N. capable de se retracter si-tôt sur un principe qu'il avoit établi avec tant de raison.

Si l'anecdote vaut pour quelque chose, c'est en tout cas pour indiquer qu'une certaine variation existe dans l'oralisation des infinitifs au sein même de l'Académie et dans les pratiques du temps. Mais une hésitation qui se limite à la parole publique.

Pour actualiser cette diversité des appréciations relativement aux positions controversées comme la pause, je rajouterai le témoignage de Mourgues dans son *Traité de la poésie française* dont la première édition est de 1685. Il n'a pas la sensibilité de l'abbé Régnier puisqu'il soutient que la vibrante ne s'entend pas à la rime :

L'*e* des Noms et des Infinitifs en *er*, lorsque l'*r* ne s'y fait point sentir, a le son de l'*e* fermé; comme (*Berger, changer*) (*rocher, toucher*) où la prononciation supprime l'*r* (*Bergé, changé*) (*roché, touché*) lorsque ces mots terminant un sens, on les prononce sans suite, & que l'on s'y arrête; comme il arrive quand il sont placez à la fin des Vers où ils servent de Rimes. [1724 : 35.]

Il y revient encore quelques pages plus loin [1724 : 72] :

Cinquièmement, Que quelque muette que soit l'*r* des infinitifs en *er* placez au bout du Vers, il n'est jamais permis de les faire rimer avec les Noms ou les Participes qui ne portent point d'*r*, étant terminez par un *e* fermé : Comme
Congé/songer vangé/changer armez/charmer
assez/passer

[Les accolades qui conjoignent les paires sont ici remplacées par des barres obliques.]

On voit qu'il n'y a donc pas consensus à la pause, même en vers. À plus forte raison dans l'éloquence ou la lecture publique.

2. Que faire pour *Le Bourgeois gentilhomme* ?

Venons-en pour finir à notre application car c'est elle qui, bien sûr, rend cette enquête minutieuse absolument nécessaire.

Réglons tout d'abord la question des vers chantés : ici l'on peut sans hésiter non seulement oraliser systématiquement la consonne devant initiale vocalique mais aussi faire sonner légèrement celle-ci à la pause et même devant consonne. C'est une façon pour la Troupe de montrer que l'on sait pratiquer la diction la plus exigeante lorsque le contexte y invite. Mais

l'exigence du chant est à prendre en compte ici dans ces deux derniers cas où visiblement la norme n'est pas univoque. Et le timbre de la voyelle sera fermé selon la norme puisque Molière semble bien sur ce point se conformer à la diction la plus exigeante depuis son retour de province en 1658.

Pour la diction parlée, nous entrons dans le domaine de la variation et il convient de poser le problème dans toute sa complexité. Nous sommes sur la scène, donc dans un contexte de parole publique. Certes. Mais la fiction théâtrale nous fait pénétrer par effraction dans l'intérieur d'un bourgeois de Paris. Faudrait-il alors prôner une prononciation de conversation ? Cette position serait encore trop simple. Elle fait bon marché et de la stylisation de l'art comique et du statut hybride de la parole théâtrale, mi-orale et mi-écrite, comme le dit très bien Pierre Larthomas dans son livre sur *Le Langage dramatique*. On voit que nous sommes là comme à l'intersection de deux habitus et que nous devons en être conscients. Comment Molière lui-même et la profession voyaient l'aménagement de ces deux univers de diction à l'intérieur de la comédie en prose, c'est ce qu'il est très difficile de savoir encore aujourd'hui. Avançons toutefois vers une formule au moins plausible en procédant par recoupement.

3.1. Pour la consonne :

Nous savons que toutes les positions sont l'objet d'une évidente variation et dans les pratiques et dans l'appréciation critique que les contemporains en ont. Commençons donc par les plus controversées, la pause et devant consonne. Il y a un consensus pour dire que ces positions ne sont sujettes à l'oralisation que pour la parole publique et les vers. Les partisans de l'oralisation sont de surcroît toujours adeptes d'une prononciation quasiment résiduelle, effleurée.

Nous appuyant sur l'existence d'une évidente variation dans l'usage normé, nous pouvons alors prendre la position la moins complexe, en raison de l'autre composante de la diction comique, celle de conversation. C'est-à-dire celle de l'absence de vibrante finale. Cela dit, rien n'empêche de faire un léger *distinguo* d'un acteur à l'autre. Dorante pourrait très légèrement faire entendre à l'occasion un appendice vibrant et Dorimène pratiquer une absence totale de celui-ci. Mais je n'encouragerais la co-existence qu'à la pause ; devant consonne, le plus sage serait sans doute de ne pas l'articuler du tout.

Devant initiale vocalique, la situation est plus complexe encore : en effet l'oralisation est recommandée au moins dans des cas d'objet direct.

Voilà un cas où la conversation et la parole publique divergent nettement. Nous sommes en pleine zone où le caractère hybride de la parole théâtrale pose problème. On peut alors procéder à un aménagement par personnage : les femmes du peuple pourraient ne pas faire de liaison, tandis que Dorimène et Dorante, selon des proportions un peu différentes pourraient à l'occasion oraliser les cas où la rection est très nette.

D'autre part en cas d'articulation de la consonne, on peut tout à fait envisager l'oralisation des gens de Cour soit nettement plus légère que celle des bourgeois, allant jusqu'à une sorte d'afféterie douceuse. On voit quels effets potentiellement comiques Molière pouvait tirer du contraste accentué entre ces deux parures. Quant à Monsieur Jourdain, il pourrait essayer d'alléger ses médianes à battement, tout en n'y arrivant qu'imparfaitement.

Les maîtres de musique et de danse pourraient suivre en cela la « douceur » un peu efféminée de la Cour, le maître d'Armes pourrait forcer de façon agressive la vibration (par pur effet de fanfaronnade phonétique) tandis que le Maître de Philosophie le ferait avec l'application d'un cuisire qui prononcerait tout ce qui s'écrit (même recherche de comique phonétique). Là encore il n'est pas difficile d'imaginer que Molière le farceur aurait pu très plausiblement jouer sur cette variable pour la contraster plaisamment, avec des effets de cratylisme de prononciation, celle-ci reflétant à plaisir, à temps et à contretemps, l'humeur des personnages. Mais dans la recherche de ces effets comiques, trop est trop et ce n'est qu'en la ménageant avec parcimonie qu'une exagération peut produire un effet.

3.2. Pour le timbre de la voyelle :

Ici, nous sommes dans un territoire plus simple à trancher : le timbre /e/ est le timbre de bon aloi, le timbre /ɛ/ est réprouvé mais encore largement présent, disent nos informateurs, chez les gens du peuple.

Dorante et Dorimène pourraient avoir la diction attendue des gens du monde sur ce point, ainsi que Cléonte. Madame Jourdain Nicole et Covielle auraient un /ɛ/ bien ouvert, Lucile peut-être moins prononcé déjà. Monsieur Jourdain, dans ce registre comme dans le reste, pourrait présenter d'étranges bigarrures maladroites qui trahiraient de façon drôlatique et ses tentatives appliquées de s'élever par la diction et ses rechutes maladroites dans ses habitudes de classe sociale.

Conclusion :

C'est donc avec cette trousse assez conséquente d'outils que j'aborderais l'œuvre. À cette lumière, on peut critiquer sans hésiter les articulations ouvertes et vibrantes que Benjamin Lazar et ses acteurs prêtent à Dorante et Dorimène : il y a là tout de même un certain contresens (littéralement) social et phonétique qui ne se justifie guère que si les personnages singeaient leurs hôtes.

Pour Monsieur Jourdain et sa maisonnée, je serais beaucoup moins critique. L'articulation ouverte de la voyelle d'une part, l'oralisation des /r/ appuyée d'autre part sont, semble-t-il, tout à fait de mise dans leur dialecte social. Mais il reste à ménager ces articulations selon les contextes. Hormis chez le Maître de Philosophie qui pourrait offrir par endroits une diction de pédant outrancièrement écrite, je n'abuserais certainement pas de leur oralisation à la pause ou devant consonne qui me semble aller à contre-courant de la longue histoire phonétique du français parlé, même si la convention théâtrale peut jouer là comme un activateur léger des tendances conservatrices, mais j'ai des doutes compte tenu et de la nature nettement farcesque d'une pièce écrite

délibérément en prose et de la posture de Molière face au comique et à la diction théâtrale en général.

Enfin il faut faire la part des effets comiques que le contraste artistement recherché des prononciations peut générer aux dépens de tel ou tel personnage. La parodie de l'habitus phonétique de l'autre, son persiflage sont également des sources de drôlerie dont on peut penser que Molière voyait très bien les ressources.

On voit que c'est avec le plus grand soin qu'on peut en user non seulement parce que la parole théâtrale est un artéfact complexe mais aussi parce que dans le *Bourgeois gentilhomme* des milieux très différents se rencontrent, avec un fond de prononciation différent. Enfin il faut évidemment faire la part des potentialités farcesques que la prononciation exagérée, remotivée, caviardée peut receler. Nous sommes donc à l'antipode d'une recette uniforme. Mais les propositions faites ici valent surtout, semble-t-il, pour leur valeur heuristique : l'auteur de ces lignes serait, au reste, satisfait que d'autres, à leur tour, aillent plus loin, si possible, sur ce chemin qui est celui du perfectionnement. Il n'y a, au reste, aucune perfection à chercher dans ce qui restera sans doute, — et c'est peut-être une chance, conjectural.

Bibliographie

- ACADÉMIE FRANÇAISE, 1704 : *Observations de l'Académie française sur les Remarques de M. de Vaugelas*. Paris, Coignard.
- ANDRY DE BOISREGARD, Nicolas, 1689 : *Reflexions sur l'usage present de la langue française ou Remarques nouvelles et critiques touchant la politesse du langage*. Paris, Laurent d'Houry. Réédition en fac-similé, Genève, Slatkine, 1972.
- BOUHOURS, Dominique , 1675 : *Remarques nouvelles sur la langue française*. Paris, Marbre-Cramoisy. Réédition en fac-similé, Genève, Slatkine, 1973.
- CARON, Philippe, 2004 : *Les Remarqueurs sur la langue française du XVI^e siècle à nos jours*. Rennes PUR, coll. « La Licorne ». Coéd. avec les Presses d'Ulm.
—, à paraître : « Pouvons-nous reconstituer la diction haute du français vers 1700 ? À propos du *Bourgeois gentilhomme* en DVD ». *17th Century French Studies*, Maney, 2008, vol. 30, n° 2, pp. 182-195.
- CORNEILLE, Thomas, 1687 : *Remarques sur la langue française de Monsieur de Vaugelas, viles à ceux qui veulent bien parler & bien écrire*. Nouvelle édition revue & corrigée avec des notes de T. Corneille.
- DUPLEIX, Scipion, 1651 : *Liberté de la langue française dans sa pureté*. Paris , D. Bechet. Réédition en fac-similé, Genève, Slatkine, 1973.
- GRIMAREST, Jean Léonor de, 1712: *Eclaircissemens sur la Langue Française*. Paris, Delaulne. Réédition en fac-similé, Genève, Statkine, 1973.
- HINDRET, Jean, 1687 : *L'art de bien prononcer et de bien parler la langue française*. Paris, L. d'Houry. Rééd. fac-similé, Genève, Slatkine, 1973.
—, 1696 : *L'art de prononcer parfaitement la langue française*. Paris, Laurent d'Houry. 2 vol. 851 p. Réédition en fac-similé dans la « Bibliothèque de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles », 2007.
- LARTHOMAS, Pierre, 1972 : *Le langage dramatique*. Paris, Armand Colin.
- MÉNAGE, Gilles, 1666 : *Les poésies de M. de Malherbe, avec les observations de Monsieur Menage*. Paris, T. Jolli.
—, 1672 : *Observations de M. Menage sur la langue française*. Paris, Barbin. Réédition en fac-similé, Genève, Statkine, 1972.
- MOURGUES, Michel, 1685 : *Traité de la poésie française*. Paris, Jacques Vincent. Réédition en fac-similé de la deuxième édition de 1724, Genève, Slatkine 1968.
- RÉGNIER-DESMARAIS, Abbé, 1704 : *Traité de la grammaire française*. Paris, Camusat. Réédition en fac-similé, Genève, Slatkine, 1973.
- STREICHER, Jeanne, 1936 : *Commentaires sur les Remarques de Vaugelas*. Paris. Réédition en fac-similé, Genève, Slatkine, 1970, 2 vol.
- TALLEMANT, Paul, 1698 : *Remarques et Decisions de l'Academie française*. Paris, Coignard. Réédition en fac-similé, Genève, Statkine, 1972.
- VAUGELAS, Claude Faure de, 1647 : *Remarques sur la langue française*. Paris Camusat. Réédition en fac-similé, Genève, Statkine, 2000.

Peut-on « restituer » une comédie de Molière ?

Pierre-Alain CLERC
(Lausanne)

Il faudroit donc, Monsieur, vendre aussi ses grimaces,
Et de peur qu'en lisant on n'en vît pas l'effet,
Au bout de chaque vers il faudroit un portrait.

Réplique de la libraire Alis dans la
Réponse à l'Impromptu de Versailles
de DONNEAU DE VISÉ.

Etudiez la Cour, & connoissez la Ville.
L'une & l'autre est toujours en modèles fertile.
C'est par là que Molière, illustrant ses Ecrits,
Peut-être de son Art eût remporté le prix ;
Si moins ami du Peuple, en ses doctes peintures,
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
Quitté, pour le bouffon, l'agréable & le fin,
Et sans honte à Terence allié Tabarin.

Nicolas BOILEAU, *L'Art poétique*, III, v. 391-398.

Vous souvenez-vous du *Satyricon* de Fellini ? Pendant deux heures, on assiste aux aventures et aux amours tumultueuses de trois jeunes gens, dans la Rome décadente. Tout à la fin, l'un deux commence une nouvelle histoire : « Un jeune Grec me raconta... » puis son visage s'immobilise, le film se fige, l'image devient photo, la photo se métamorphose en tableau ; la caméra s'éloigne alors pour nous montrer une fresque, les vestiges d'une fresque représentant tous les héros du film. Ces personnages, devenus soudainement figés, demeurent très proches parce que, justement, nous venons de vivre avec eux toutes leurs aventures. Pourtant, lorsque la fresque apparaît sur les ruines d'un mur, on sent la *réalité* nous échapper, celle de tous ces personnages de chair et de sang : le passage de la réalité — si j'ose dire : la réalité du film — à la fresque fige toute cette vie dans le mystère de la représentation peinte. Et pourtant,

nous n'avons fait que passer d'une fiction à l'autre : de Pétrone à Fellini, de Fellini au peintre qui a réalisé la fresque, de la littérature au cinéma, du cinéma à la peinture¹.

Lorsqu'au contraire on doit passer d'un témoignage littéraire ou pictural à la vie, à la vraie vie ou à celle que l'on voudrait reconstituer, ne fût-elle que la réalité historique d'un spectacle, la métamorphose semble encore plus problématique. Et c'est bien le cas du théâtre du XVII^e siècle dont il ne nous reste que de rares lambeaux de fresque. Préfaces, frontispices, traités d'art oratoire, mémoires, récits, critiques, comptes rendus, extraits de lettres, actes notariés, pamphlets, pièces de théâtre écrites lors d'une querelle : les sources qui abordent le sujet sont extrêmement riches et

1. *Fellini Satyricon*, ©1968, Alberto Grimaldi Promotions S.A. © 2003 MGM Home Entertainment Inc. Distribution Fox Pathé Europa Paris.

nombreuses, mais jamais assez, semble-t-il, pour pouvoir prétendre *reconstituer*, ou plus encore *restituer* un spectacle. Par ailleurs, on peut parfois se demander quel crédit accorder à tous les témoignages, plus nombreux encore, nés lors d'une querelle, comme celle de l'*École des Femmes*.

Jean-Noël Laurenti m'a prié de vous parler de la méthode du comédien, de ce travail consistant à relier pratique et recherche, ou recherche et pratique. Je me trouve ainsi dans l'obligation de donner à ces lignes un tour un peu personnel, le ton d'un discours et non d'une communication scientifique. Musicien de métier, je pratique le théâtre comme une activité secondaire. Pourtant, la conjonction des deux arts, de la musique et des lettres, s'impose à chaque instant. Éloquence de la musique, musique de l'éloquence. Dans les années 1980, j'ai entendu parler de prononciation par Olivier Bettens, qui a entrepris ses vastes travaux de recherche alors nous avons constitué à Lausanne un petit groupe de curieux pour chanter des messes et des chansons de Josquin des Prés. Je me demandais à cette époque pourquoi les comédiens ne travaillaient jamais dans le même sens, lorsque j'eus la révélation d'Eugène Green, venu à Évian faire travailler le Centre de musique ancienne de Genève qui s'intéressait au *Roland de Lully*. Je l'entends encore nous enseigner Clément Marot : « Tetein refaict plus blanc qu'un œuf... »

Quinze ans plus tard, je suis allé voir à Paris son *Mithridate* de Racine. Si je m'en souviens bien, *Pariscope* annonçait¹ « la tragédie de Racine telle qu'ont pu l'entendre les spectateurs de 1673 ». Cette soirée a été pour moi si importante que je dois l'évoquer ici. D'une part, j'étais fasciné par le sérieux, le soin, la perfection du travail des comédiens du Théâtre de la Sapience : ils prenaient des poses si belles et si justes, coulées dans un geste d'une telle maîtrise que je croyais voir prendre vie les tableaux du XVII^e siècle. D'autre part, j'avais peine à croire à l'immobilisme de leur jeu, qui me semblait figé entre deux postures, entre deux gravures, si j'ose dire. Je ne pouvais croire à leur alignement, à leur position strictement faciale, malgré tout le soin apporté à la direction de leurs regards. Sur le plan vocal, tout en reconnaissant certaines sources, j'admirais la précision du travail, mais je ne pouvais pas croire à la lenteur du débit, lenteur telle que, lorsqu'un comédien baissait la voix en fin de phrase, j'en avais complètement oublié le début. Je me perdais dans les pauses des hémistiches et des rimes, à écouter comment ils dirigeaient mélodiquement leur voix, parfois par de grands *glissandi*, parfois

mettant en relation des cordes étrangement dissonantes, comme la septième ou le triton. Dans le cas des vers féminins, j'étais stupéfait par l'un des comédiens qui chantait une tierce mineure descendante de la douzième à la treizième syllabe, comme la flexe du chant grégorien. Ce que je ne pouvais pas croire, c'étaient les *e* muets en fin de vers prononcées de manière si forte qu'ils changeaient pour mon oreille tous les alexandrins féminins en vers masculins de treize syllabes. La belle, l'agréable alternance masculin-féminin me semblait disparaître à cause de la manière excessive dont ces syllabes muettes étaient prononcées. Excessives et malsonnantes me semblaient toutes les consonnes muettes qui claquaient ou sifflaient en fin de vers. Ce qui, par contre, me frappait agréablement, c'était que chaque comédien avait une manière personnelle et *faisait des choses* que les autres ne faisaient pas. Finalement, j'étais incapable de saisir le sens de la pièce, tant la manière de présenter la forme m'empêchait de saisir le fond. Je sentais bien, pourtant, que tous les choix étaient faits en parfaite connaissance de cause et qu'ils voulaient contribuer à l'expression du sens — mais je ne pouvais me laisser convaincre, bien que je fusse venu voir ce spectacle dans les meilleures dispositions possibles.

En redescendant la rue de la Sorbonne, ma perplexité était totale puisque je n'aimais pas ce qu'on l'on annonçait comme la langue du XVII^e siècle. Et cette perplexité m'a obligé à me mettre au travail, car c'est à ce moment-là que j'ai décidé de chercher si ces comédiens avaient tort ou raison, en me promettant que, s'ils avaient raison, je ne m'occuperais plus jamais du théâtre de cette époque...

Le fait que je sois en train d'en parler ne signifie pas qu'Eugène Green avait tort, car la vérité dans ce domaine est chose difficile. Beaucoup de questions que je me suis posées en assistant à ce spectacle ont trouvé les années suivantes des réponses, devant telle ou telle source du XVII^e, et très souvent même la justification de choix retenus par ces comédiens. Ce qui m'est apparu avec évidence, c'est combien la lecture des sources peut susciter des pratiques différentes, et finalement des doctrines personnelles. Par exemple, la vision qu'Eugène Green propose dans *La Parole baroque*² se reconnaît immédiatement chez tous ses disciples et chez les disciples de ses disciples, surtout à ces sauts de la voix qu'il décrit

1. Je cite de mémoire.

2. Eugène GREEN, *La Parole baroque*, Éd. Desclée de Brouwer, Paris, 2001, pp. 97 sqq.

comme des *accents de hauteur et d'intensité*, et que je peine, quant à moi, à retrouver dans les sources¹.

La vitesse de la déclamation et la quantité syllabique :

Je me suis mis à la recherche, d'abord, de tout ce que je pourrais trouver concernant le débit. Et je suis arrivé à la conclusion, selon Mersenne et Corneille, pour ne citer qu'eux, qu'une pièce en cinq actes dure un peu moins de deux heures et que la durée moyenne d'un alexandrin est de quatre secondes. Le débit ralentit avec Racine et plus encore avec Voltaire. Deux documents de la Comédie-Française, qui minutent les pièces du répertoire, indiquent, de part et d'autre de la Révolution, un débit toujours rapide. On peut étudier — en retrouvant ci et là des vestiges de la fresque — l'évolution jusqu'au *Cid* de Jean Vilar avec Gérard Philipe, qui dure une heure cinquante, l'exacte durée demandée par Corneille. J'en suis donc arrivé à un article assez long².

C'est après plusieurs mois d'étude que j'ai éprouvé un nouveau choc, le jour où j'ai entendu pour la première fois le terme de « *prononciation restituée* ». En y réfléchissant maintenant, ce n'est pas l'idée de *restitution* qui m'a semblé choquante, mais la forme verbale, ce participe passé qui laisse

1. Si je me permets ici ces quelques critiques, c'est parce que l'honnêteté m'y oblige et que, dans un colloque consacré à la restitution, de telles objections doivent être formulées, toutes ingrates qu'elles puissent paraître envers les travaux d'Eugène Green, sans lequel nous ne serions pas en train de parler de déclamation : c'est un rôle dangereux que celui de grand pionnier. Et de toute façon, mes critiques auront peu de poids en regard des éloges chaleureux de Georges Forestier, dans son édition de *Mithridate* (« Folio théâtre », Gallimard, 1999, pp. 148-149), qui évoque les « éblouissantes créations » de Corneille par Eugène Green. Après avoir défini les particularités de cette forme d'art théâtral oubliée depuis la Révolution, notamment sa gestuelle codifiée, il relate « la surprise éblouie » des spectateurs de *Mithridate*, « surprise de découvrir une autre manière de jouer Racine, qui le rend familier et étranger tout à la fois (et paradoxalement résolument moderne) ; éblouissement du fait de la conjonction d'une grande beauté plastique et d'une forte émotion. Comme si la distance créée par la déclamation et le jeu codifié permettait (paradoxalement encore) de saisir directement l'expression des passions raciniennes ».

2. Pierre-Alain CLERC, *Le « débit » de la déclamation au XVII^e siècle, D'Aubignac et Corneille confrontés à leur postérité*, Éd. Calwer & Luthin, Genève, 2004, chez l'auteur. Cet article attend d'être publié ailleurs.

entendre que c'est une affaire classée, que tout est accompli...

Puisque notre colloque est baptisé de ce nom même, c'est avec malice que j'ai proposé mon titre : « Peut-on « restituer » une comédie de Molière ? »

Si l'on dresse la liste des sujets qu'il faudrait maîtriser en vue d'une réelle restitution, on se trouve devant des problèmes nombreux et divers. Même si certains ont été déjà évoqués plus haut et si d'autres ne seront pas traités plus bas, voici cette liste, du général au particulier, du cadre de scène au métier du comédien :

1. Plusieurs cas de figures différents se présentent concernant les dimensions des scènes, au Petit Bourbon, au Palais-Royal, dans les châteaux royaux. Il en va de même pour les dimensions des salles. Faut-il restituer la station debout du public dans le parterre, masse mouvante et bruyante qui changerait les nécessités dynamiques de la voix ? Faut restituer le public sur la scène, cette étrange pratique initiée lors du triomphe du *Cid* en 1637 et abolie grâce à Lekain en 1759³ ?

2. Concernant les décors et les costumes, il faut chercher des pistes dans les frontispices, les livrets, les actes notariés, et même dans le précieux *Mémoire* de Mahelot de l'Hôtel de Bourgogne⁴. La lumière est un vaste sujet, que nous n'aborderons pas⁵.

3. Les placements et mouvements en scène, l'influence des troupes amies italiennes, les mystérieuses *scènes de gestes* posent des problèmes particulièrement délicats.

4. En ce qui regarde le jeu de l'acteur, il faut aborder tout ce qui concerne la voix (prononciation, quantité, débit, phrasé, ton, accent)

3. Rémy Campos (CNSM de Paris et Conservatoire de Genève) me rappelle qu'André Antoine, « restituteur » avant la lettre, a placé dans ses mises en scène du théâtre classique des spectateurs en scène, non pas de vrais, mais des figurants costumés qui jouaient les spectateurs (Denis BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éditions du CNRS, 1989). Antoine (peut-on lire à la p. 135) a monté à l'Odéon *Le Cid* en 1907 avec un décor unique reconstituant la scène du Marais (la fig. 36 montre une photographie d'une scène du premier acte). Il y a aussi monté *Andromaque* en 1909, en habits de cour dans un salon Louis XIV. Pour ces deux spectacles, il a installé une fausse rampe avec de vraies bougies.

4. Pierre PASQUIER, *Le mémoire de Mahelot, Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*, édition critique commentée, Paris, Honoré Champion, 2005.

5. C'est un sujet en soi auquel les spectacles d'Eugène Green et Benjamin Lazar ont déjà proposé des solutions très convaincantes.

et tout ce qui concerne le geste (postures, mains, doigts, visage, œil). Paradoxalement, ce sujet passionnant est très peu documenté dans le cadre de la comédie.

5. La distribution des rôles et les emplois des comédiens de la troupe de Molière sont d'une grande importance, puisque l'auteur a écrit sur mesure pour ses comédiens.

6. Il faudrait enfin s'interroger sur un problème épineux : celui du matériel dont disposaient les comédiens pour apprendre leur rôle, sans mention du texte des répliques sinon le dernier vers, ou la dernière ligne¹.

En suivant les frontispices² :

Concernant Molière, les lambeaux, les vestiges de la fresque qui doivent nous aider à *restituer* sont de deux sortes : iconographiques et littéraires. Il y a d'abord six frontispices de François Chauveau (ou attribuées à lui) gravés lors de premières éditions, pour *L'École des Maris* en 1661, *L'École des Femmes* en 1663, *Le Tartuffe* en 1669 et 1673, *L'Amour médecin* en 1666, un anonyme pour *Le Misanthrope* en 1667, et un autre pour *Le Médecin malgré lui* en 1667. À cela s'ajoutent quelques gravures isolées et les deux frontispices par Chauveau de l'édition groupée de 1666. À cette dizaine de documents se joignent les trente figures en taille douce de l'édition posthume de La Grange et Vivot, en 1682, qui constituent un ensemble iconographique de tout premier intérêt. Mais il faut se demander quelle valeur leur accorder sur un plan tout simplement documentaire quant aux décors et aux costumes. Plusieurs livres et articles ont abordé les particularités de leur fonction pour le lecteur de théâtre³. Mais peut-on considérer ces

gravures comme nous regardons des photographies de spectacles ? Les frontispices de 1682 sont généralement signés par Jean Sauvé comme graveur et Pierre Brissart comme dessinateur. Le premier a été actif entre 1660 et 1691 : il aurait donc pu *voir, de ses yeux voir*, toutes les pièces de Molière à Paris entre 1658 et 1673. Mais les dates de Pierre Brissart ne semblent pas connues, et elles importent davantage que celles du graveur⁴.

C'est aussi La Grange qui a pu indiquer à Brissart ce qu'il fallait peindre, lui décrire décors et postures représentatifs de la pièce, lui montrer les costumes ; et on peut imaginer qu'un homme si scrupuleux dans les nombreux aspects de son métier ait accordé un soin⁵ particulier à ces emblèmes que constituent les frontispices. Ce qui est intéressant, c'est que les pièces dont la première édition présentait un frontispice, à l'exception du *Médecin malgré lui*, proposent en 1682 la même scène, la même disposition des personnages, les mêmes costumes, à quelques détails près.

Quant aux vestiges littéraires, ils sont de deux sortes. Les plus sûrs se trouvent dans le texte

(« L'image ou l'imposture. Analyse d'une gravure illustrant Tartuffe », *Revue d'Histoire du Théâtre*, vol. 36, 1984, pp. 362-370), Stephen Varick DOCK (*Costume and Fashion In the Plays of Jean-Baptiste Poquelin Molière : A Seventeenth-Century Perspective*, Genève, Slatkine, 1992, thèse présentant l'iconographie complète), Michael HAWCROFT (« Le Théâtre français du XVII^e siècle et le livre illustré », *Du Spectateur au lecteur, Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, « Biblioteca della Ricerca, Cultura straniera » n° 118, Fasano / Paris, Schena Editore / Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, pp. 317-348).

4. « Il est à noter (m'écrit très aimablement Michael Hawcroft, du Keble College d'Oxford) que bien avant sa mort, Molière envisageait une édition de son théâtre complet ; il devait pourtant faire face aux obstacles que lui objectaient les éditeurs. En 1671 il a obtenu un privilège général dans le texte duquel il parle des « figures qu'il faut graver » (voir C.E.J. CALDICOTT, *La Carrière de Molière*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 152). Molière pensait-il déjà à Brissart comme dessinateur ? On l'ignore. L'édition des *Grands Écrivains de la France* (Hachette, t. XI, 1893, p. 40) donne le texte de ce privilège. Arthur Desfeuilles, auteur de la notice bibliographique, suggère que Brissart se conformait peut-être à des indications de sujet que Molière avait laissées (tome XI, p. 71), mais il ne se base que sur cette phrase tirée du privilège ».

5. Molière a immortalisé sa perfection dans *l'Impromptu de Versailles*, lorsqu'il donne des directives à ses comédiens : « Pour vous, je n'ay rien à vous dire. »

Toutes les citations de Molière sont recopiées de l'édition de La Grange et Vivot, en 1682, rééd. en fac-similé, Genève, Minkoff, 1973.

1. Michael Hawcroft a révélé un stupéfiant rôle d'Hippolyte qui montre à quel point ce matériel était approximatif, tant dans le texte que dans la ponctuation — ce qui remet en cause bien des certitudes quant à la ponctuation des éditions imprimées comme signalétique et garant de la déclamation des comédiens (« Comment jouait-on le rôle d'Hippolyte dans la *Phèdre* de Racine ? Témoignage d'un manuscrit inédit », *XVII^e Siècle*, n° 231, 2006, pp. 243-275).

2. Ces frontispices se trouvent sur le site de G. Conesa www.toutmoliere.net.

3. Roger W. HERZEL (« The Decor of Molière's stage : The Testimony of Brissart and Chauveau », *Publications of the Modern Languages Association of America*, vol. 93, 1978, pp. 925-944), G.D. JACKSON (« Les frontispices des éditions de Molière parues au XVII^e siècle : stéréotypes et expressivité », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 14, n° 26, pp. 37-60, Tübingen, 1987), Françoise SIGURET

même des pièces, lorsqu'un personnage en décrit un autre. Les moins sûrs proviennent de tous côtés : ce sont tous ces témoignages sur la vie théâtrale, nés le plus souvent lors de querelles. Mais il faut se demander quelle considération accorder à tous ces écrits polémiques ou ironiques, voire parodiques ou vachards : comment les prendre pour argent comptant ? Mais comment aussi faire la part de l'exagération ?

Nous allons donc confronter un petit choix de vestiges de la fresque, quelques frontispices et quelques témoignages qui posent le problème de la restitution, en tirant souvent des parallèles avec des réalisations plus ou moins récentes, et sautant sans cesse du XVII^e siècle à notre époque. Nous suivrons l'ordre chronologique des pièces de Molière, au gré duquel nous verrons surgir, pêle-mêle et de manière récurrente, tous les problèmes qui se posent au prétendu *restituteur*. Les limites de cet article nous empêcheront de les commenter tous.

1658, *L'Étourdi* :

À sa fenêtre, l'un des trois vieillards, Trufaldin, porte un costume Henri IV et une barbe en pointe, alors que Lélia, en bel habit d'homme de cour à la mode, ôte son masque à Mascarille travesti, suivi par d'autres masques (III, 8). On observe d'emblée ce qui sera une constante : l'habit marque non seulement le rang social, mais l'âge du personnage et des traits de caractère profonds. Les avares porteront toujours des habits démodés, telle la « fraise à l'antique » d'Harpagon, mentionnée dans le texte. Évoquant Molière dans *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, Charles Perrault confirme ce point :

Il a aussi entendu admirablement les habits des acteurs en leur donnant leur véritable caractère¹.

C'est une des pièces où Molière parle suisse, le franco-baragouin alémanisé des Suisses², maniant le chiasme et la pallologie (V, 1) :

Moy, chavoïr de pon fin, & de fromage pon.
Entre fous, entre fous, dans mon petit maison
(soit : *Entrez, vous*).

Et déjà, à propos de cette première pièce de l'édition de 1682, il faut citer *L'Ombre de Molière*, hommage que lui rendra après sa mort, en 1674, le

comédien Brécourt³. Il dira ceci dans cette petite comédie bien instructive :

Il se mit d'abord à critiquer les façons de parler particulières ; Ensuite il donna sur les habillemens ; de là il attaqua les mœurs, & se mit inconsidérément à blâmer toutes les sottises du monde. (...)

Critiquer les façons de parler particulières, c'est une expression-clef que l'on pourrait vérifier dans quasi toutes les pièces. Et cette mission est particulièrement importante et difficile dans nos essais de restitution.

1658, *Le Dépit amoureux* :

Le frontispice de cette comédie est l'un des cinq (avec *Mélicerte*, *Psyché*, *La Comtesse d'Escarbagnas*) à ne pas nous montrer Molière. On note le principe de symétrie que l'on observera partout : les jeunes premiers au centre, leurs valet et suivante de part et d'autre. Se distingue par l'inélégance de son costume Gros-René, soit René Du Parc, qui mourra six ans plus tard. On peut supposer que le choix s'est porté pour une fois non sur l'auteur-comédien, mais sur une scène qui devait *marcher* particulièrement bien, celle où éclate au mieux le dépit des amoureux (IV, 3), après l'extraordinaire discours sur les femmes de Gros-René (IV, 2), dont Molière se souviendra en inventant Arnolphe. Cette hypothèse est confirmée par Donneau de Visé dans ses *Nouvelles Nouvelles* : il évoque

une scène qui plut à tout le monde et qui fut comme un tableau naturellement représenté de certains dépités qui prennent souvent à ceux qui s'aiment le mieux.

Or Molière, là encore, se souviendra de ce qui « marche » bien : il rejouera dans *Le Tartuffe* une scène toute semblable entre Valère et Mariane (II, 4). Dans le *Bourgeois gentilhomme* de même, entre maîtres et valets : Cléonte et Lucile d'une part, Covielle et Nicole d'autre part (III, 10).

1659, *Les Précieuses ridicules* :

C'est évidemment, pour reprendre les termes de Brécourt, « la façon de parler des Marquis » que Molière ridiculise ici, mais aussi « leurs habillements ». Mille des Jardins, dans son *Récit de*

1. Charles PERRAULT, *Œuvres*, éd. Marc Soriano, Paris, Le Club français du livre, 1958, p. 287.

2. Avec son accentuation saccadée si caractéristique, iambique ou anapestique, la longue très accentuée et les brèves relâchées.

3. Avant de passer à l'Hôtel de Bourgogne, il séjourna au Palais-Royal de 1662 à 1664 seulement. A l'âge de vingt-quatre ans, Brécourt créa Alain dans *L'École des Femmes*, puis Dorante dans *La Critique*, puis l'Homme de qualité dans *L'Impromptu*, et finalement le furieux Pancrace du *Mariage forcé*.

la *Farce des Précieuses*, écrit en 1660, à propos du costume de Mascarille :

Imaginez-vous donc, Madame, que sa perruque était si grande qu'elle balayait la place à chaque fois qu'il faisait la révérence, et son chapeau si petit qu'il était aisé de juger que le Marquis le portait bien plus souvent dans la main que sur la teste ; son rabat se pouvait appeler un honneste peignoir, et ses canons semblaient n'être faits que pour servir de caches aux enfants qui jouent à la cligne-musette : un brandon de galants lui sortait de la poche comme d'une corne d'abondance, et ses souliers étaient si couverts de rubans qu'il ne m'est pas possible de vous dire s'ils étaient de roussi, de vache d'Angleterre ou de maroquin ; du moins sais-je bien qu'ils avaient un demi-pied de haut, et que j'étais bien en peine de savoir comment des talons si hauts et si délicats pouvaient porter le poids du marquis, ses rubans, ses canons et sa poudre¹.

Dans le premier volume de l'édition collective de 1666, Chauveau nous montre à droite un Molière qui ressemble parfaitement à tous les Sganarelles de Brissart, et à gauche un Marquis au costume dont l'extravagance luxueuse rappelle cette description. Si dans le détail on peut relever des différences, la silhouette est bien la même. S'il est vrai que *testis unus, testis nullus*, ici trois témoignages concordent et donnent à penser que les frontispices ne sont peut-être pas toujours si négligeables qu'on le dit généralement.

Cette pièce pose déjà un problème abyssal au comédien-restituteur. Comment jouer pour obtenir le succès triomphal qu'elle a connu ? Quel type de jeu, de geste, de prononciation développer ? Comment faire valoir le décalage de comportement par rapport à l'homme *normal* du XVII^e siècle ? Un tel succès pour un tel sujet est-il encore concevable de nos jours ?

1660, *Le Cocu imaginaire* :

Molière porte le costume qu'on lui verra six fois en Sganarelle et plus tard dans Scapin, ce costume qu'on lui a tant reproché d'avoir copié de celui de Scaramouche. Le Sieur de Neufvillainne commente² :

1. Mlle DESJARDINS, *Recit en prose et en vers de la Farce des Précieuses*, (MOLIÈRE, *Œuvres*, éd. Georges Couton, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard 1971, t. I, p. 1008. Ce texte est cité aussi par Georges Mongrédien, *Molière, Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle*, Éditions du CNRS, Paris, 1973, p. 116, ouvrage qui contient quasiment toutes les sources évoquées dans cet article.

2. *Arguments du « Cocu imaginaire »*, sc. 6 et 12, dans G. Mongrédien, *Molière, Recueil des textes...*, *op. cit.*, p. 130.

Il ne s'est jamais rien vu de si amusant que les postures de Sganarelle quand il est derrière sa femme; son visage et ses gestes expriment si bien la jalousie qu'il ne serait pas nécessaire qu'il parlât pour paraître le plus jaloux de tous les hommes... Molière changeait vingt fois de visage dans le courant de la pièce; il était admirable à chaque fois qu'il croyait apercevoir quelque preuve de son malheur; sa pantomime excitait des éclats de rire interminables. Jamais personne ne sut si bien démonter son visage³.

Mademoiselle Poisson, belle-fille de Du Croisy, dira de Molière :

MOLIÈRE... avoit les sourcils noirs et forts, et les divers mouvemens qu'il leur donnoit lui rendoit la phisionomie extrêmement comique⁴.

Ces deux témoignages montrent que si le texte est une chose, le spectateur est sensible plus encore à ce qu'il voit, à l'action du comédien, à ses grimaces, ses postures, ses attitudes. En 1663, le Gazetier Loret parlera de *L'École des Femmes*,

Qui fit rire leurs majestés
Jusqu'à s'en tenir les côtés⁵.

Que le lecteur tâche de se remémorer un spectacle où il a ri à s'en tenir les côtés, comme ses voisins, comme toute la salle. Était-ce à la Comédie-Française ou lors d'un spectacle restitué ? Pour moi, je revois Francis Blanche pris comme son partenaire d'un fou rire inextinguible et faisant disparaître la scène entière d'un grand théâtre dans les fumées de son Havane, devant une salle en état d'hilarité générale. Plus extraordinaire encore, car il s'agissait d'une salle hurlant de rire devant le mur d'un cinéma : la scène des chapeaux dans *My Fair Lady*⁶. Molière sait que le rire est contagieux.

3. On imagine la même disposition dans *L'École des Femmes*, pendant qu'Horace apprend à Arnolphe l'objet de son amour (I, 5) (« Ah... je crève »), et dans la scène correspondante (II, 8) pendant qu'Agnès lui raconte leur rencontre (« Fâcheux examen d'un mystère fatal / Où l'examineur souffre seul tout le mal »). On peut tout aussi bien placer Arnolphe au premier plan, les deux narrateurs parlant derrière lui.

4. Marie-Angélique DU CROISY, *Lettre sur la vie et les ouvrages de Molière, et sur les comédiens de son temps, Mercure de France*, mai 1740, pp. 840-841. Sur ce texte, voir ci-dessous, p. 208.

5. LORET, *La Muze historique*, 1878, IV, 6, cité par G. Mongrédien, *Molière, Recueil des textes...*, *op. cit.*, p. 170.

6. *My Fair Lady*, film musical de George Cukor en 1964, adapté de la comédie musicale-homonyme, elle-même inspirée de la pièce de George Bernard Shaw,

Après la mort de Madeleine Béjart, il engage Mlle Beauval et, à deux reprises, la fait rire sur scène, lorsque Nicole découvre M. Jourdain dans son costume de gentilhomme (III, 2) et lorsque Zerbinette raconte à Géronte la fourberie dont il vient d'être victime (III, 3). Dans *Le Bourgeois gentilhomme* de la Comédie Française en 1958, Louis Seigner et Micheline Boudet parvenaient à déclencher l'hilarité¹.

1661, *Dom Garcie de Navarre* :

Cette fois, le frontispice prend ses aises. Selon le texte, Dom Garcie demande à parler à Done Elvire pour s'excuser de ses importunités jalouses (IV, 6). Lorsque la suivante Élise sort pour avertir sa Maîtresse, il entrevoit par la porte

Un homme dans les bras de l'infidelle Elvire,

et en fait part, bouleversé, à Don Alvar (IV, 7). Or le frontispice montre ce que le spectateur ne devrait pas voir : au deuxième plan, l'accolade de Done Elvire et Done Ignès travestie, et au premier, côté jardin, Dom Garcie en train de montrer à Élise ce qu'il prend pour une trahison. La gravure, où la tête de Molière est difficile à reconnaître, mélange plusieurs éléments, ne mentionne pas Don Alvar, mais rappelle bien la porte ouverte en tant que révélateur de ce coup de théâtre.

On notera au passage que, de 1659 à 1666, la troupe a joué vingt-huit fois *L'Héritier ridicule* de Scarron, où se produit le même événement (IV, 2 et 3) lorsque Dom Diègue est surpris lors d'un furtif passage dans l'alcove de Léonor.

À propos du décor, une remarque d'ordre général s'impose ici. Sur les trente frontispices de Brissart, le sol est toujours neutre, à quatre exceptions près. Dans *Mélicerte* et *Le Médecin malgré lui*, le sol semble une pelouse, jonchée dans le second cas des fagots de Sganarelle, parmi lesquels une hache. Dans *L'Avare*, on distingue un sol de dalles carrées. Ici, il semble fait d'un riche dallage en damier, dont les cases colorées sont visiblement marmorisées. La gravure montre l'endroit où, sur le carrelage, tombe la toile de fond montrant une salle de palais, sur laquelle le sol continue en trompe-l'œil, sans damier, ce qui crée une étrange rupture de perspective, ce d'autant que l'on ne voit pas le seuil de la porte latérale, caché par les personnages. Fidélité, fantaisie de peintre ou maladresse ? Il est difficile d'en décider. Les trois toiles peintes semblent

disposées en un U ouvert, l'effet de perspective étant développé par la peinture des toiles. Dans *L'Étourdi*, la toile latérale permet des entrées derrière la maison de Trufaldin, en plus, de toute nécessité, des entrées et sorties par sa porte. Dans *Psyché*, on peut imaginer le même dispositif, symétrique, dont le frontispice ne montre que le côté cour. Sur le tiers des frontispices, la toile de fond montre une grande arche centrale, décorée de diverses moulures, et constituant parfois le cadre d'une porte (dans *L'École des Maris*, *Le Misanthrope*, *Le Festin de Pierre* par exemple).

1661, *L'École des Maris* :

Pour Donald Jackson², le tout premier des frontispices de Molière, dû à François Chauveau, est aussi le meilleur. Sa précision, qui suggère aussi la forme en U du décor, va jusqu'à montrer les lustres du théâtre et même les clous du plancher de scène. Comme les suivants, il sera recopié sans signature par Brissart, qui supprimera lustres, planches et clous ; la porte cochère du fond, ouverte sur un jardin chez le premier, s'est refermée chez le second.

1661, *Les Fâcheux* :

Selon l'auteur lui-même dans sa Préface,

Jamais entreprise au Théâtre ne fut si précipitée que celle-cy ; & c'est une chose, je croy, toute nouvelle, qu'une Comedie ait esté conceuë, faite, apprise & représentée en quinze jours.

Il en est résulté une étonnante pièce à sketches, où le noble jeune Éraсте est importuné par le défilé de bien fâcheux personnages. Dans l'ensemble des tailles douces de Brissart, on reconnaît presque toujours (vingt-six fois sur trente) une tête large à moustaches d'un homme plutôt petit, la tête souvent enfoncée dans les épaules. C'est Molière. Or ici se pose le problème de la distribution. Molière est représenté sur cette gravure en valet La Montagne, dans le costume qu'il portera plusieurs fois en Sganarelle et finalement en Scapin. Or, c'est à Gros-René, soit René Du Parc, que les commentateurs attribuent ce rôle. Henry Lyonnet³ rappelle que ses prédécesseurs attribuent à Molière le rôle principal d'Éraсте, et fait de même dans son

Pygmalion (1914), avec Audrey Hepburn et Rex Harrison.

1. Dans le souvenir que j'ai d'une retransmission radiophonique il y a plus de trente ans.

2. Donald JACKSON, « Les Frontispices des éditions de Molière parues au XVII^e siècle : Stéréotypes et expressivité », art. cit., p. 59.

3. Henry LYONNET, *Les Premières de Molière*, Paris, Librairie Delgrave, 1921, p. 88.

*Dictionnaire des Comédiens français*¹, mais il relève des discordances : le 14 novembre 1661, La Grange note dans son registre avoir été remplacé, malade, par Du Croisy dans son rôle d'Éraste. Cependant, Georges Mongrédien attribue à Molière les rôles de Lysandre, Dorante, Caritidès et peut-être aussi Alcandre et Alcippe, attribuant à La Grange celui d'Éraste². Georges Couton cite ses prédécesseurs mais ne confirme rien. Il évoque le *Menagiana*³, qui donne à penser que Molière jouait en effet les marquis fâcheux, puisque sur un mot du roi, il ajouta en neuf jours la scène du chasseur Dorante, ce que confirme Molière dans sa liminaire « Epistre au Roy⁴ ». Roger Duchêne, quant à lui⁵, sans évoquer ses sources, attribue à Molière le rôle d'Éraste, lors de la première à Vaux-le-Vicomte, qu'il

a vite cédé à La Grange pour jouer plusieurs personnages. Il excelle à se transformer. Il aime apparaître sous plusieurs identités, changeant d'allure, de costume, de débit.

Pourtant, il semble étrange d'imaginer Molière dans ce rôle de jeune premier. Si certains commentateurs lui attribuent le rôle d'Éraste, à la création en tout cas, c'est sans doute dans l'idée que seul l'auteur est capable de mémoriser en si peu de jours un rôle aussi important. Mais l'hypothèse selon laquelle La Grange (dont Molière a immortalisé l'excellence, nous l'avons

lu) aurait joué le rôle d'Éraste dès la première, semble la plus raisonnable.

Roger W. Herzel, enfin, qui a consacré un livre entier⁶ à la distribution des rôles dans la troupe de Molière, présente les choses de manière fort détaillée, en montrant comment la troupe pouvait « jongler » avec les distributions au cours des ans. Comme Georges Couton, il attribue à Molière quatre rôles : Lysandre et Alcippe probablement, Dorante et Caritidès de manière certaine.

De toute façon, le frontispice ne trouve aucune confirmation ni dans les sources littéraires, ni chez les commentateurs, puisque Molière est représenté dans le rôle du valet, emploi qu'il tenait dans *L'Étourdi* sous le nom de Mascarille. On peut noter aussi que lorsque René Du Parc joue l'autre valet de *L'Étourdi*, il se nomme Gros-René. Dans *Les Fâcheux*, ce nom étrange de La Montagne peut pourtant très bien se justifier par la forte corpulence du comédien. En revanche, notons que La Montagne est très présent dans la pièce aux côtés de son maître, mais avec de nombreuses éclipses. Or le couple La Grange-Molière pour des rôles principaux se retrouvera plus tard dans plusieurs pièces sous divers rapports : amant-cocu (Horace-Arnolphe entre autres), maître-valet (Dom Juan-Sganarelle), amis (Philinte-Alceste⁷).

Par ailleurs, un argument certain en faveur de l'attribution à Molière de plusieurs rôles de fâcheux consiste en la mention, dans l'inventaire après décès de Molière⁸, de plusieurs costumes. Cet inventaire décrit un habit « du marquis des Fâcheux », l'habit de Caritidès de la même pièce, et un justaucorps de chasse avec tous ses accessoires. Certes, on accorde aujourd'hui un crédit absolu à tous les actes notariés, mais celui-ci ne semble pas sûr : que signifie « le » marquis des Fâcheux alors qu'il s'en trouve plusieurs ? Le témoignage devient suspect, si notarié soit-il, et cela n'a rien d'étonnant pour ce document établi douze ans plus tard par un notaire qui inscrit ce que quelqu'un lui dicte. Si c'est La Grange, on peut le croire ; si c'est Armande, le témoignage est

1. Henry LYONNET, *Dictionnaire des Comédiens français, ceux d'hier*, Paris 1902-1908 ; réimpression Slatkine, Genève, 1969.

2. Georges MONGRÉDIEN et Jean ROBERT, *Les Comédiens français du XVII^e siècle, Dictionnaire biographique*, Paris, Éditions du CNRS, 1981, p. 307.

3. *Menagiana*, 1694, II, 13. Cité par G. Mongrédien, *Molière, Recueil des textes...*, op. cit., p. 149.

4. Dans son « *Epistre au Roy*, le jeune Molière déclare « ne rien avoir fait avec tant de facilité, ni si promptement », que le scène de Dorante (II, 6), suggérée au comédien par Louis XIV pour qu'il se moque de son grand veneur, importun par ses récits de chasse. Cette scène a été réalisée dès la seconde représentation à Fontainebleau, neuf jours après la première. Il ajoute : « l'avois une joye à luy obéir, qui me valoit bien mieux qu'Apollon & toutes les Muses ; & je conçois par là ce que je serois capable d'executer pour une Comedie entiere, si j'estois inspiré par de pareils commandemens ». Le compliment au roi ne cache pas l'ambition du comédien et la conscience de tout ce qu'il est capable de faire. Le *Menagiana* prétend que cette scène a été ajoutée en moins de vingt-quatre heures (G. Mongrédien, *Molière, Recueil des textes...*, op. cit., p.149).

5. Roger DUCHÊNE, *Molière*, Paris, Fayard, 1998, p. 515.

6. Roger W. HERZEL : « The Original Casting of Molière's Plays », *UMI Resarchpress, Theater and Dramatic Studies*, n° 1, Bernard Beckermann, Series Editor 1981, révision de la thèse de l'auteur en 1974, pp. 43 à 46.

7. Comme l'a relevé Roger Herzel dans « Le jeu « naturel » de Molière et de sa troupe », *Rhétorique du geste et de la voix à l'Âge classique, XVII^e Siècle*, n° 132, juillet 1981, pp. 279-84.

8. E. SOULIÉ, *Cent ans de recherches sur Molière*, p. 568 : « Inventaire après décès de Molière », Arch. Nat. Min. Cent. XLV, 266. Cité par G. Mongrédien, *Molière, Recueil des textes...*, op. cit., p. 147.

plus fragile puisqu'elle ne joue pas encore dans la troupe en 1661.

Si l'inventaire après décès contredit le frontispice, un examen attentif du texte permet une autre hypothèse : l'enchaînement des scènes ménage toujours de brefs instants de solitude à Éraste entre la sortie de La Montagne et l'entrée du prochain Fâcheux : Éraste monologue quelques vers ou « *se promène en rêvant*¹ ». Molière pourrait donc avoir joué plusieurs marquis en plus de La Montagne, splendide numéro de frégolisme avant la lettre². Dans ce cas, Molière ne peut jouer ni le rôle d'Alcidor ni celui d'Alcandre puisqu'il est déjà en scène.

Autour du rôle écrasant d'Éraste et de son valet La Montagne, qui s'avère le premier fâcheux, restent seize rôles, alors que la troupe comptait alors douze comédiens³. Il y a seulement trois rôles féminins. Molière pourrait jouer jusqu'à six rôles, dont celui de La Montagne, les autres comédiens de la troupe se répartissant les autres. Le nom de La Montagne évoquerait alors une corpulence justifiée par le fait que Molière porte sous sa livrée quelques couches de costumes. Du Croisy devait certainement jouer le pédant Caritidès, puisque cet emploi lui sera régulièrement attribué par la suite,

De Brie jouant comme d'habitude le bretteur, soit La Rapière, et Lespy jouant de toute évidence L'Espine. Et rien n'empêche, dans cette hypothèse, que Molière ait remplacé Du Croisy en Caritidès le jour où celui-ci remplaçait La Grange en Éraste.

Sept ans plus tard, dans sa *Lettre* en vers du 18 août 1668, Loret (ou Robinet selon Herzel) s'émerveille :

Outre cela, sous sept habits,
Aussi vrai que je vous le dis,
Ce brave Auteur, le Sieur Molière,
Joua de façon singulière,
Et se surpassa ce jour-là :
C'est tout dire, disant cela.

Il est ici question de sept rôles et non de six. Dans ce cas, la distribution pourrait donc avoir été (voir le tableau page suivante) :

1. Cette didascalie précède l'entrée des deux marquises, Climène et Orante (II, 4), mais pourrait être appliquée à d'autres transitions.

2. Dans son admirable spectacle *Ritratto di Famiglia*, conçu et mis en scène par Alessandro Marchetti, grand praticien de la *commedia dell'arte*, le clown suisse Dimitri se métamorphose en quelques secondes pour apparaître en Nonna (Grand-Mère de tous les comédiens depuis Thespis), en Diable, en Ange, en Auguste, en Capitan, en Pierrot, en Arlequin, mais redevenant Dimitri clown entre chaque apparition : une quinzaine de changements, alors qu'il est seul en scène pendant une heure et demie !

3. Voir les tableaux de Sylvie Chevalley, *Molière en son temps*, Minkoff, Genève, 1973, p. 381.

	Mlle Béjart	Molière	La Grange	Du Croisy	Louis Béjart	René Du Parc	Lespy	De Brie	Mlle Molière	Mlle De Brie	Mlle Du Parc
Prologue	Prol.										
	Changement de costume de Molière										
I, 1		La Mont.	Éraste								
I, 2		La Mont.	Éraste	Alcidor					Orphise		
I, 3	4 vers	Lysandre	Éraste								
I, 4	4 vers	La Mont.	Éraste								
I, 5		La Mont.	Éraste						Orphise		
I, 6		La Mont.	Éraste			Alcandre			Orphise		
Ballet	Éraste, — des Joueurs de Mail, — des Curieux										
II, 1			Éraste								
II, 2		Alcipe	Éraste								
II, 3	3 ½	La Mont.	Éraste								
II, 4			Éraste							Clim.	Orante
II, 5			Éraste						Orphise		
II, 6		Dorante	Éraste								
Ballet	Éraste, — des Joueurs de Boule, — des petits Frondeurs — des Savetiers & Savetières, — un Jardinier seul										
III, 1		La Mont.	Éraste								
III, 2	2 ½	Caritides	Éraste	Carit. ?							
III, 3	2 vers	Ormin	Éraste								
III, 4	5 ½	Filinte	Éraste								
III, 5			Éraste	Comp.	Damis	Comp.	Lépi.	La Riv.			
III, 6			Éraste		Damis		Lépi.		Orphise		
Ballet	Éraste, — Masques, Violons, Suisses, Bergers, Bergères										
Nbre Vers	39	285 ou 333	331	(48 ou rien ?)	33	9	2	4	29	37	45

Les Fâcheux, 1661

À tous les comédiens fâcheux s'ajoutent des danseurs fâcheux : joueurs de boule, petits frondeurs, savetiers et savetières, et leurs pères, un jardinier, masques, Suisses, avant que quatre bergers et une bergère ne « ferment le divertissement d'assez bonne grâce ».

On voit au décompte final l'habileté de l'auteur à disposer sa pièce, de manière telle que chacun n'ait que trente ou quarante vers à apprendre et à jouer en quelques jours. Ceci à l'exception des deux stars de la troupe, La Grange et lui-même, qui se taillent la part du lion. Considérant le tableau ci-dessus, il serait surprenant que l'excellent Du Croisy n'ait rien eu à jouer. On peut imaginer le boiteux Louis Béjart en vieil oncle Damis, et le gros Du Parc, soit Gros-René, en marquis qui ne veut pas se battre.

Cette distribution n'est qu'une hypothèse qui, si elle ose proposer une alternative à celle de Roger Herzl, est justifiée par le portrait de Molière en La Montagne. Mais il est possible que l'auteur ait ajouté ce rôle à ceux qu'il jouait déjà après la mort de Gros-René en 1664. Aucune des distributions proposées ne peut s'imposer de

manière certaine. Herzl montre qu'après la mort de Molière cette pièce était l'une des plus souvent représentées par la troupe, que dans les premières années de la Comédie-Française, elle était au répertoire des deux groupes d'acteurs, tant des comiques que des tragiques, et qu'en 1684, il y eut même deux productions simultanées des *Fâcheux*.

Mais revenons enfin au frontispice. Il représente un jeu de la première scène : La Montagne rajuste les vêtements de son maître, frotte longuement son chapeau, avec une énorme brosse, le fait attendre (selon la didascalie), en silence, par son ardeur laborieuse (c'est ce qu'on appelle une *scène de gestes*), pour finalement laisser tomber le couvre-chef et endurer les reproches d'Éraste. Ce genre de pitrerie navrait, au Théâtre de Carouge, à Genève, le grand comédien François Simon, fils du grand Michel Simon : il appelait cela le *Molière-Bécassine*. Or ce genre d'humour introduit une des très nombreuses variantes de *lazzi* de la *commedia dell'arte*. Et c'est certainement une des plus grandes difficultés que les restituteurs de demain auront à résoudre. Nous y reviendrons.

Dans le même ordre d'idées, on s'étonne parfois de trouver chez Molière des plaisanteries un peu grasses. Lorsque que le fâcheux Ormin (III, 3) veut confier à Éraste un secret d'importance, il vient lui parler à l'oreille, et Éraste le repousse :

D'un peu plus loin, & pour cause, Monsieur.

Comment expliquer ce vers, sinon par la fétidité de son haleine, ou par la puanteur de toute sa personne ? Le *Dictionnaire* de Richelet (1680) définit ainsi l'ormin : « Plantes (*sic*) qui a de grandes feuilles larges qui sent fort, et qui produit de (*sic*) fleurs bleues. » Dans *Le Dépit amoureux* (III, 10), il est question d'« Ormin, ce gros notaire habile ». On est en présence, à nouveau, d'un comique clownesque qui fait mouche sur une scène de théâtre auprès de nombreux spectateurs. On imagine la scène : le puant approche sa tête de l'oreille de son auditeur, d'un air mystérieux et important, met sa main en porte-voix pour mieux diriger son chuchotis empoisonné, et Éraste de se détourner, ouvrant la bouche en quête d'air frais, le visage dégoûté et l'œil révolté. Tout ceci peut être extrêmement comique lorsque c'est bien fait, et d'autant plus si l'on imagine l'élégante finesse de La Grange¹. Molière reprendra ce jeu dans *Le Médecin malgré lui* et dans *George Dandin*². Et c'est toujours lui qui empeste. À une époque où le théâtre s'était généralement débarrassé de sa trivialité d'antan, comment expliquer cette rechute de Molière dans la bas comique, sinon par le fait qu'elle s'accorde ici avec le sujet de la pièce : un personnage peut être fâcheux tant par son comportement que par son odeur.

Au cinéma, deux immenses réalisateurs n'ont pas dédaigné ce jeu de scène : Charlie Chaplin (asphyxié par l'haleine du colossal Eric Campbell aux moustaches en crocs et aux sourcils noircis³) et Fr. W. Murnau dans son *Faust* en 1926 : Lorsque Méphisto (Emil Jannings) passe un collier à Dame

1. On retrouvera chez Célimène le secret à l'oreille, mais l'odeur aura disparu (*Le Misanthrope*, II, 4) : « Sans cesse il a tout bas pour rompre l'entretien / Un Secret à vous dire, & ce Secret n'est rien ; / De la moindre Veuille il fait une Merveille, / Et jusques au Bon jour, il dit tout à l'oreille. »

2. Respectivement Martine (I, 1) : « Ivrogne, [...] Sac à vin », et plus tard les Sotenville (III, 7) : « Retirez-vous. Vous puez le vin à pleine bouche. [...] Fy ne m'approchez pas. Vostre haleine est empestée. [...] Retirez-vous, vous dis-je. On ne peut vous souffrir [...] Poïas, vous m'engloutissez le cœur. Parlez de loin si vous voulez. »

3. Sauf erreur dans un court métrage réalisé en 1917 pour la Mutual Film Company, *The Adventurer*, devenu chez Pathé Baby *Charlot s'évade* ou *L'Évadé*.

Marthe (Yvette Guilbert), celle-ci lève gracieusement les bras en répandant ce que Toinot Arbeau décrit en 1589 comme une « senteur mal odorante que l'on nomme l'espaule de mouton⁴ ». Et le diable se détourne avec une grimace écoeurée. Cinéma muet, certes, mais olfactif.

1662, *L'École des Femmes* :

Encore une fois, le frontispice de Chauveau a été copié par Brissart, qui ne signe pas. La gravure est conforme à ce que demandera plus tard le *Mémoire* de Mahelot de l'Hôtel de Bourgogne⁵, toile de fond et deux toiles latérales :

L'Escolle des femmes

Theatre est deux maisons sur Le devant et le reste est une place de ville il faut un chaise une bource et des jetton au 3me des jettons une lettre

« Là, regardez-moy bien là durant cet entretien », dit Arnolphe à Agnès, « assis » au frais selon le texte et la didascalie, fauteuil à l'ombre de cette maison dont on sait par Horace que « les murs sont rougis ». Il porte le costume dont on sait par le célèbre tableau de 1670 des *Farceurs français et italiens* qu'il est brun, marron, comme ses cheveux, et l'on peut supposer de cet homme de « quarante-et-deux ans » qu'il n'aurait jamais l'idée de porter une perruque. Agnès est tout emballée de clair, gris ou blanc, et couverte d'une coiffe de novice. Ces deux costumes⁶ se retrouvent très fidèlement dans le deuxième volume de l'édition collective de 1666. Ainsi, Sganarelle, le Marquis de Mascarille et Agnès apparaissent de manière assez semblable dans trois sources, et Arnolphe dans quatre, si l'on ajoute le tableau des *Farceurs*. Cette constatation laisse agréablement augurer de la sûreté des informations livrées par ces frontispices.

Pour dire son *Là*, Arnolphe pointe son œil par un index latéral que le spectateur voit mieux de profil qu'il ne le verrait de face. Et ce geste a l'avantage de ne pas masquer le visage. Trois cents ans plus tard, Louis de Funès dans *Oscar*⁷ pointe de face index et médium en forme de V, cachant son visage un instant, mais dans une pause extrêmement comique. Voilà qui pose, pour la restitution, tout le problème de la Présence, celle

4. Thoinot ARBEAU, *Orchésographie*, Langres, 1589 ; rééd. en fac-simile Arnaldo Forni, Bologne, 1969, p. 2.

5. *Op. cit.*, p. 332.

6. Dont s'est fortement inspiré, sans aller jusqu'à la restitution, le décorateur de Jean Meyer à la Comédie Française (?) dans les années 1960. Disque 33 tours *Les classiques du Théâtre du Palais-Royal*, TS 25 LA 507.

7. *Oscar*, d'Édouard Molinaro, 1967.

du Spectateur auguste devant qui le comédien du XVII^e siècle, dit-on souvent, doit se tenir de face. Et il doit l'être aussi pour une raison toute pratique : les voix doivent être projetées par-dessus le bruit infernal qui règne au parterre et dans les loges. Or, tous les frontispices nous montrent généralement des comédiens qui se parlent très harmonieusement de trois quarts. Faut-il en déduire que tous les peintres ont trahi sur leurs frontispices une station rigoureusement frontale absolument inhérente au théâtre de cette époque ? Je ne le crois pas. La pratique montre que les comédiens peuvent se placer de manière harmonieuse pour la vraisemblance de leur position dans la conversation, mais qu'au moment où ils parlent, ils dirigent leur tête et leur voix au fond de la salle. C'est une question de métier, sorte de « trompe-l'œil phonique », auquel la direction du regard peut contribuer. Cette interprétation serait du moins en accord avec les frontispices. En 1699, on trouve chez Andrea Perrucci¹ une indication préconisant d'une manière un peu différente une position faciale du corps, légèrement détournée, alors que la tête de celui qui écoute, pour la vraisemblance, est dirigée vers celui qui parle :

Nelle confabulazioni, chi ascolta deve star immobile, ed attento, nè divertirsi quasi colui, che seco parla, seco non parlasse, ma all' Udienza ; per darli il verisimile : Né si devono mai volgere le spalle agli spettatori, ma stando col petto tutto al cospetto dell' Udienza, declinare solamente la teste al compagno favellando, volgendo un poco il petto.

Notons qu'en disant sur le frontispice : « Là, regardez moi là », Arnolphe tient déjà en main le livre des *Maximes du Mariage* qu'il sortira de sa poche soixante vers plus loin. C'est certainement une licence prise par le peintre pour rappeler au spectateur une scène capitale, ce geste autoritaire et cette morale absurde.

La deuxième des *Maximes du Mariage* ordonne :

Loin ces études d'oeillades,
Ces eaux, ces blancs, ces pommades,
Et mille ingrédients qui font les teints fleuris...

Il est amusant que la leçon de morale réproouve ce que Donneau de Visé évoquera à propos de *L'École des Femmes* comme un outil de l'art du comédien :

1. Andrea PERRUCCI, *Dell' Arte rappresentative premeditata ed all' improvviso*, rééd. Firenze, Sansoni, 1961, p. 125), consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://digitale.bnonline.it/perrucci/index2.htm>.

Jamais comédie ne fut si bien représentée ni avec tant d'art ; chaque acteur sait combien il y doit faire de pas, et toutes ses oeillades sont comptées².

Le simple fait de relever ces particularités donne à penser que la précision technique des comédiens du Palais-Royal était une chose remarquable pour le spectateur de cette époque. Donneau de Visé montre Molière comme un directeur d'acteurs : un des personnages de ses *Nouvelles nouvelles*³ lui accorde

beaucoup de louanges (...) pour avoir si bien joué son rôle, pour avoir si judicieusement distribué tous les autres et pour avoir enfin pris le soin de faire si bien jouer ses compagnons que l'on peut dire que tous les acteurs qui jouent dans sa pièce sont des originaux que les plus habiles maîtres de bel art pourront difficilement imiter.

Parmi ces éloges, Donneau de Visé invoque souvent « la Nature » qui semble avoir elle-même « travaillé à faire ces portraits ». Boileau évoque la « charmante naïveté » de cet « ouvrage » dans ses *Stances à M. Molière*⁴, ce que l'on comprend mieux encore lorsque Loret se dit charmé, dans la *Muze historique*, par

... les simplicités
Ou plaisantes naïvetés
D'Agnès, d'Alain & de Georgette,
Maîtresse, Valet et Soubrette⁵.

Et c'est Arnolphe lui-même qui nous apprend que les domestiques sont « des gens tout aussi simples qu'elle » (I, 1). Dans sa *Lettre sur les affaires du théâtre*⁶, Donneau de Visé mentionne lui aussi « le visage d'Alain », celui de Brécourt, âgé de vingt-quatre ans, qui fit « rire bien des gens ». Cette notion de naïveté apparaîtra encore sous la plume de l'Abbé de Voisin⁷ racontant que le Prince de Conti lisait avec Molière, en 1653, « les plus beaux

2. DONNEAU DE VISÉ *Nouvelles nouvelles*, dans G. MONGRÉDIEN, *Molière, Recueil des textes...*, op. cit., p.177.

3. *Ibidem*.

4. Dans *Les Délices de la Poésie Galante*, dans G. MONGRÉDIEN, *Molière, Recueil des textes...*, op. cit., p. 169.

5. LORET, *La Muze historique*, op. cit., IV, 6, dans G. MONGRÉDIEN, *Molière, Recueil des textes...*, op. cit., p. 170.

6. G. MONGRÉDIEN, *Molière, Recueil des textes...*, op. cit., p. 198. Nous reviendrons plus bas à la citation complète.

7. *Défense du Traité du Prince de Conti*, 1671, p. 419, dans G. MONGRÉDIEN, *Molière, Recueil des textes...*, op. cit., p. 87.

endroits et les plus délicats des comédies tant anciennes que modernes, il prenait plaisir à les lui faire exprimer naïvement », soit, selon l'Académie, de manière « naturelle, sans fard, sans artifice », et selon Furetière, de manière « vraie, sincère, ressemblante, qui représente bien la chose telle qu'elle est ». Cette convergence de tant de sources est impressionnante.

Mais revenons à ce « visage d'Alain » qui a fait « rire bien des gens ». Voilà un vestige de fresque particulièrement décevant. La phrase de Donneau de Visé ne vaut que pour les spectateurs du XVII^e siècle qui ont vu ce visage. Pour nous elle ne signifie rien. Elle indique seulement qu'il y avait là quelque chose de remarquable, de rare, de précieux. Ce sont donc les vestiges voisins qui nous poussent à chercher du côté de la naïveté. Or ce visage d'Alain, jeune homme qui ne dédaigne pas la boisson, peut être mémorable dans toutes les scènes où il apparaît, en des situations fort diverses, et même lorsqu'il écoute plutôt qu'il ne parle. Dans le texte, son intervention la plus savoureuse est le discours doctoral qu'il fait à Georgette sur la jalousie (II, 2), doctoral dans sa naïveté, sa lumineuse gentillesse ingénue :

... C'est justement tout comme,
La Femme est en effet le potage de l'Homme ;
Et quand un Homme voit d'autres Hommes parfois,
Qui veulent dans sa soupe aller tremper leur doits,
Il en montre aussi-tost une colere extrême.

Le comique de la naïveté ne fonctionne que si Alain prononce en toute innocence cette comparaison obscène. Il provient de la compréhension salace par le spectateur d'un propos innocent tenu par un personnage. Les deux domestiques apparaissent d'ailleurs au début (I, 2) dans une figure semblable (alors qu'on les entend parler dans la maison sans les voir, selon cette recette qui triomphera jusqu'au théâtre de boulevard) : ils entendent Arnolphe frapper à la porte, mais ne vont lui ouvrir :

GEORGETTE
Je souffle notre feu.
ALAIN
J'empesche, peur du chat, que mon Moineau ne
[sorte.

Au Théâtre de Carouge, j'ai vu, dans une mise en scène de Raoul Pastor, en 1990 environ, un rideau se retirer pour découvrir Alain et Georgette nus, au lit l'un sur l'autre, et disant ces répliques dans le feu de l'action. Et il n'y avait là vraiment rien de drôle puisque l'ambiguïté était anéantie par la réalité banale.

La querelle de *L'École des Femmes* :

L'École des Femmes a offert à la postérité, par la formidable querelle qu'elle a déclenchée, de très précieux renseignements sur la pratique de cette époque, renseignements qu'il faut peut-être lire avec circonspection puisqu'ils proviennent de critiques, d'attaques, de défenses, de part et d'autre, entre le Palais-Royal et l'Hôtel de Bourgogne. Le sujet a été trop souvent abordé, nuancé, précisé et mis dans son contexte, par Henry Lyonnet¹, Georges Mongrédien² et beaucoup d'autres pour que j'y revienne en détail. Je me bornerai à un choix de citations ciblées. Quelques généralités, d'abord :

Molière se permet de « reciter de porfile » (*sic*, de profil), nous apprend Donneau de Visé dans sa *Réponse à l'Impromptu de Versailles*³. Ceci remet en cause dans sa troupe l'alignement facial. Notons qu'il ne s'agit pas de trois-quarts, mais de profil, et qu'il ne s'agit pas d'écouter mais de réciter. Cette particularité, présentée bien sûr comme une incongruité, lui semble réservée.

Selon la même source, Molière joue parfois « les bras croisés », ce qui devait sembler de la dernière inconvenance sur un théâtre de cette époque pour qu'on prenne la peine de le relever. En atteste le frontispice de *L'Étourdi*, alors que Lélie ôte à Mascarille son masque. On imagine combien cette posture fermée pourra convenir à Alceste.

Molière, dit-on souvent, est bon farceur, mais piètre tragédien. Pourtant, Philippe de la Croix dans *La Guerre comique* (1664) lui reproche d'« être forcé en tout ce qu'il fait; ses grimaces sont ridicules et on peut dire que c'est un fort mauvais copiste des Italiens⁴ », ce que confirment Charles Robinet dans *Le Panégyrique de l'École des femmes* (1663) et Le Boullanger de Chalussay dans *Élomire hypocondre* (1670).

Il devrait, ajoute ce dernier, se borner aux emplois de Mascarille, de Docteur, et « faire toujours le drille ». Il devrait s'abstenir des rôles d'amoureux que lui interdisent ses « yeux hagards et de travers », sa « bouche grande ouverte en

1. *Les Premières de Molière*, op. cit., pp. 90-124.

2. Notamment dans *La Querelle de l'École des Femmes*, comédies de Jean Donneau de Visé, Edme Boursault, Charles Robinet, A.J. Montfleury, Jean Chevalier, Philippe de La Croix, éditées par Georges Mongrédien, STFM, Librairie Marcel Didier, Paris, 1971, deux volumes, t. I, notice.

3. Fin de la scène 5.

4. Toutes les pièces citées ici se trouvent dans *La Querelle de l'École des Femmes*, éd. G. Mongrédien, op. cit. Elles se trouvent aussi dans l'édition de la « Pléiade » de Georges Couton, (éd. cit., t. I, pp. 1011 à 1142).

prononçant un vers », et son « col renversé sur ses larges épaules ».

En 1663, dans *Zélinde ou la Véritable Critique de l'École des Femmes*, Donneau de Visé accuse Molière de plagiat total, autant pour l'invention que pour l'action. À propos de celle-ci : « Si vous voulez tout de bon jouer Elomire, il faudrait dépeindre un homme qui eût dans son habillement quelque chose d'Arlequin, de Scaramouche, du Docteur et de Trivelin; que Scaramouche vint lui demander ses démarches, sa barbe et ses grimaces ». Un personnage de la *Réponse à l'Impromptu de Versailles* s'étonne : « Quoy, se faire si laid ? »

Dans *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé*, scène 3, Montfleury fils venge son père en décrivant Molière jouant *La Mort de Pompée* de Corneille (tel qu'on le voit dans le célèbre portrait de Mignard). Cette célèbre réplique est trop précise et trop précieuse pour ne pas être citée ici, toute satirique qu'elle soit :

...Il vient, le nez au vent,
Les pieds en parentaise et l'épaule en avant,
Sa perruque, qui suit le costé qu'il avance,
Plus pleine de lauriers qu'un jambon de Mayance,
Les mains sur les costés d'un air peu négligé,
La teste sur le dos comme un mulet chargé,
Les yeux fort égarés; puis débitant ses rôles,
D'un hoquet éternel sépare ses paroles...

Ce hoquet sera confirmé par Grimarest¹ et par un témoignage important qui a été écrit bien après la querelle de *L'École des Femmes* mais trouve sa place ici. Paru en deux livraisons dans le *Mercur de France*, en 1740², ce témoignage, qui a été attribué à la comédienne Mlle Poisson, belle-fille de Du Croisy³, décrit la diction de Molière⁴.

1. Jean-Léonor de GRIMAREST, *La Vie de M. de Molière*, éd. critique par Georges Mongrédien, Slatkine Reprints, Genève, 1973, p. 99.

2. *Lettres sur la vie et les ouvrages de Molière, et sur les comédiens de son temps*, *Mercur de France*, mai 1740, pp. 834-849, juin 1740, pp. 1130-1142.

3. Ce texte est généralement attribué à Marie-Angélique Du Croisy, devenue l'épouse du comédien Paul Poisson. Dans *La Vie privée de Molière* (op. cit., p. 168) Georges Mongrédien évoque des *Mémoires pour M. de La Serre*. Dans son dictionnaire *Les Comédiens français du XVII^e siècle* (op.cit., p. 172), il précise toutefois à propos de ces *Lettres* : « Dans sa réimpression de 1887, Georges Monval les attribue avec plus de vraisemblance à Boucher d'Argis. »

Sur cette comédienne, voir Claude et François PARFAICT, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, éd. de 1767, Paris, Rozet, t. IV, p. 162 (disponible à l'adresse http://www.cesar.org.uk/cesar2/books/parfait_1767/display.php?volume=4&index=162). Selon Henry Lyonnet

La nature, qui lui avoit été si favorable du côté des talens de l'esprit, lui avoit refusé ces dons extérieurs, si nécessaires au Théâtre, surtout pour les rôles tragiques. Une voix sourde, des inflexions dures, une volubilité de langue qui précipitoit trop sa déclamation, le rendoient, de ce côté, fort inférieur aux Acteurs de l'Hôtel de Bourgogne. Il... ne se corrigea de cette volubilité, si contraire à la belle articulation, que par des efforts continuels, qui lui causèrent un hoquet qu'il a conservé jusqu'à sa mort.

Sans doute s'agit-il de l'inspiration bruyante d'un homme qui va mourir du poumon, et dont le souffle court doit se borner à un vers dans la forte dynamique vocale imposée par le bruit du parterre aux comédiens de cette époque.

Dans la *Critique de L'École des Femmes* (1663), Molière s'accuse lui-même avec malice, reprenant une critique fréquente, de *charger*. Il fait dire au poète Lysidas, donnant aux comédiens et aux metteurs en scène des siècles à venir (qui n'en auront cure) de précieuses directives :

Ce M. de la Souche, qu'on nous fait un homme d'esprit et qui paroît si sérieux en tant d'endroits, ne descend-il point dans quelque chose de trop comique et de trop outré au cinquième acte, lorsqu'il explique à Agnès la violence de son amour avec ces roulements d'yeux si extravagants, ces soupirs ridicules et ces larmes niaises qui font rire tout le monde⁵ ?

Citons maintenant de précieux témoignages qui nous renseignent parfois sur les jeux de scène, *lazzi* imités sans doute de l'art de Scaramouche.

(*Dictionnaire des Comédiens français*, op. cit., art. « Poisson, Mlle Marie, Angélique Gassot, dite Du Croisy », p. 538), Marie-Angélique Gassot, née en 1657 et morte à presque cent ans en 1756, aurait joué au Palais-Royal, dès 1671, les rôles d'enfants sous le nom d'Angélique. De même, l'édition des *Grands Écrivains de la France* (éd. cit., t. VIII, 1883, notice de *Psyché*, p. 261, note 1), signale que d'après l'acte de société du 3 mai 1673, elle était à cette date fille mineure, âgée de quinze ans.

4. Marie-Angélique DU CROISY, *Lettre sur la vie et les ouvrages de Molière, et sur les comédiens de son temps*, op. cit., *Mercur de France*, mai 1740, p. 842.

5. Il s'agit évidemment de ce passage (V, 4) : « Vois ce regard mourant, contemple ma personne./ Me veux-tu voir pleurer? Veux-tu que je me batte?/ Veux-tu que je m'arrache un côté de cheveux? » Le dernier vers semble confirmer ce qui a été avancé plus haut : le gage d'amour est plus fort si Arnolphe ne porte pas de perruque...

Dans *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé*¹, au vers 150, Alcidor remarque :

Arnolphe jette bien son manteau dans la boue,

ce que rien dans le texte de Molière ne laisse supposer.

Donneau de Visé fait dire à Zélinde² :

ZÉLINDE

Est-il vray-semblable qu'Arnolphe passe toute une journée dans la rüe; (...) que le Notaire s'y trouve aussi, et qu'ils y fassent tous deux toutes leurs postures et s'y querellent si long-temps? Est-il vray-semblable qu'Alain et Georgette tombent tant de fois à genoux dans les boîtes, lors qu'Arnolphe est en colere?

ORIANE

L'Auteur devoit, avant cette Scene, leur en faire faire une autre, et les faire venir, avec chacun un Balet pour nettoyer la rüe, bien qu'elle fut peut-estre assez nette pour leurs genoüils, elle ne la devoit pas estre assez pour le manteau d'Arnolphe, qu'il prend la peine d'y mettre, luy mesme, forcé par la chaleur ou l'excez de sa colere le met³.

On retrouve les *postures* d'Arnolphe et du Notaire dans la *Lettre sur les affaires du Théâtre* de Donneau de Visé⁴ :

Les postures contribuent à la réussite de ces sortes de pièces et elles doivent ordinairement tous leurs succès aux grimaces d'un acteur. Nous en avons un exemple dans *L'École des Femmes* où les grimaces d'Arnolphe, le visage d'Alain et la judicieuse scène du Notaire ont fait rire bien des gens; et, sur le récit qu'on en a fait, tout le monde a voulu voir cette comédie.

La scène du notaire reste une énigme. Louis Juvet l'avait résolue en monologuant au sommet d'une échelle aux pieds de laquelle lui répondait le Notaire, flanqué d'un jeune clerc. Il est probable que, chez Molière, Arnolphe ait médité en se promenant sur le théâtre, poursuivi par le Notaire

1. A.-J. MONTFLEURY, *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé*, *La Querelle de l'École des Femmes*, *La Querelle de l'École des Femmes*, éd. G. Mongrédien, *op. cit.* Ou aussi MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, « La Pléiade », éd. cit, t. I, p. 1119.

2. *Zélinde*, (113), MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, « La Pléiade », éd. cit, t. I, p. 1044.

3. Il se réfère à *L'École des Femmes*, II, 2 : « Ouf! Je ne puis parler, tant je suis prévenu, / Je suffoque, et voudrois me pouvoir mettre nu » et aux vers suivants, 395-414.

4. DONNEAU DE VISÉ, *Lettre sur les affaires du Théâtre*, dans *Diversités galantes*, 1664, éd. Mongrédien, p. 200. Et aussi MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, « La Pléiade », éd. cit, t. I, p. 1111.

qui lui parle de dos, jusqu'à ce qu'une collision interrompe ce jeu. On peut même imaginer que cette promenade d'Arnolphe soit une reprise de celle qui est imposée à Agnès dans la dernière scène du deuxième acte : « La Promenade est belle. » Dans ce cas, c'est Arnolphe qui suivrait Agnès, examinant de dos ou de trois quarts — convenance théâtrale — ses moindres réactions. Ces deux promenades dans des situations si différentes amèneraient une agréable symétrie dans la disposition de la pièce. On peut aussi imaginer Arnolphe au centre, épiant les réactions d'Agnès, posant ses questions d'une manière faussement bonhomme.

Comment restituer aujourd'hui le comique répétitif dans le jeu de scène du chapeau (I, 3, vers 221 à 225) lorsqu'à trois reprises Alain remet sur sa tête le chapeau qu'Arnolphe vient de lui ôter, pour lui lancer finalement :

Qui vous apprend, impertinente bête,
A parler devant moy le chapeau sur la tête?

Je me souviens d'un spectacle à la Comédie Française dans les années 1975, où pour ces deux vers, Arnolphe et Alain se tenaient à vingt mètres l'un de l'autre, figés, et le regard fixant la ligne bleue des Vosges. Molière-Bécassine avait encore causé au trop intelligent metteur en scène le grave problème du *lazzo*, du gag clownesque. Et nous retrouvons cette terrible difficulté pour le comédien d'aujourd'hui, de savoir amuser avec ce genre d'humour, purement scénique, gestuel, rythmique, confié à la seule aptitude du comédien de *savoir faire rire*. Revenons à Fellini : dans *I Clowns*, le Dottore Fellini se met en scène, en homme de télévision, allant interviewer de vieux clowns, espèce en voie de disparition, afin de prouver que leur art était celui d'un autre temps, lorsque le public encore naïf savait s'amuser de ces petites choses. Et avec une ironie malicieuse, la prétendue preuve de la mort des clowns devient avec Fellini une féerie poétique affichant une fraîcheur éternelle. C'est cette fraîcheur qu'il est très difficile de retrouver. Claude Bourqui a très largement prouvé l'exigence technique, gestuelle, acrobatique de ce genre de théâtre⁵.

Au théâtre Kléber-Méleau à Lausanne, le grand comédien suisse Philippe Mentha avait trouvé un très joli *lazzo* récurrent. Avant de dire :

5. Claude BOURQUI, *Les sources de Molière*, SEDES, Paris, 1999 ; *La Commedia dell'arte*, SEDES, Paris, 1999 ; Claude BOURQUI et Claudio VINTI, *Molière à l'école italienne, le lazzo dans la création moliéresque*. L'Harmattan Italia, Paris, 2003.

Un certain Grec disoit à l'Empereur Auguste,
Comme une instruction utile autant que juste,
Que lorsqu'une Aventure en colère nous met,
Nous devons avant tout dire notre Alphabet...

il arrivait en prononçant du bout des lèvres, les yeux fermés, un très rapide alphabet muet qui revenait plus tard aux moments forts de l'interrogatoire d'Agnès. Effet comique garanti, dans une grande finesse, en parfaite logique avec le texte. Elle opérait comme une épanalepse gestuelle, comparable au « Mais que Diable alloit-il faire dans cette Galère ? » de Géronte dans les *Fourberies de Scapin*.

1663, *La Critique de l'École des Femmes* :

Molière pratique un théâtre d'avant-garde : les comédiens assis (admirons sur la taille douce les magnifiques piétements Louis XIII des fauteuils) en demi-cercle. On voit qu'ils ne sont pas alignés et que cette disposition est possible s'ils ont l'art de porter la voix de face lorsqu'ils parlent.

Mais il faut relire à ce propos une page des *Lettres sur l'Italie* de Charles de Brosses¹ qui évoque la *commedia dell'arte* :

Cette manière de jouer à l'impromptue, qui rend le style très faible, rend en même temps l'action très vive et très vraie. Les gestes et l'inflexion de la voix se marient toujours avec le propos au théâtre ; les acteurs vont et viennent, dialoguent et agissent comme chez eux. Cette action est tout autrement naturelle, a un tout autre air de vérité que de voir, comme aux Français, quatre ou cinq acteurs rangés en file sur une ligne, comme un bas-relief au devant du théâtre, débitant leur dialogue chacun à leur tour.

Faut-il croire Charles de Brosses ou le frontispice, ou admettre que ce témoignage, écrit un demi-siècle plus tard, évoque la tragédie française et n'empêche pas le demi-cercle ? Molière, tant inspiré par les Italiens, pourrait avoir mêlé les deux styles, disposé ses comédiens de diverses manières, dont la ligne de part et d'autre du fauteuil d'Argan, par exemple (comme le montreront plus tard le frontispice de Brissart du *Malade imaginaire* et la célèbre gravure de Le Pautre représentant cette pièce jouée devant le roi à la grotte de Versailles en 1674, après la mort de Molière²), sans empêcher la vivacité et la variété des mouvements. Notons que, sur les gravures, dans les cas où ils sont alignés vers la rampe, les

comédiens ne sont jamais tous de face. Ceci explique cela.

À gauche du frontispice, discours Lysidas dont Georges Couton attribue le modèle à Thomas Corneille, comme le Trissotin des *Femmes savantes* serait le portrait de l'abbé Cotin³ dans *Les Femmes savantes*. Pour restituer aujourd'hui cet art de la caricature mondaine, il faudrait idéalement reconnaître des célébrités télévisuelles qui pourraient incarner ce rôle.

1663, *L'Impromptu de Versailles* :

Le frontispice nous montre les douze comédiens de la troupe à cette époque, tous debout, six hommes et six femmes. Au centre, Molière singeant Montfleury dans le Roi Prusias de *Nicomède*, que les comédiens observent de dos, position invraisemblable pour nous mais tout à fait normale alors. À sa gauche, c'est sans doute Madeleine Béjart qui vient de dire une grande réplique : à sa droite, peut-être Brécourt, qui jouera l'Homme de qualité, dans un costume qui semble moins riche que les Marquis ridicules et fâcheux joués par La Thorillièrre et La Grange. Au fond, c'est sans doute Du Croisy qui se signale par le grand rabat et une cape de moindre condition, celle du poète ou du pédant. Les autres dames de la troupe n'ont rien qui les distingue.

Ce petit acte est précieux entre tous puisqu'il contient ces très fameuses directives de Molière à ses comédiens décrivant plusieurs emplois caractéristiques. J'ai abordé dans les *Annales* de l'ACRAS la prononciation du pédant, « qui ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe⁴ ». Et de cette petite phrase, on déduit que tous les autres comédiens prononcent de manière beaucoup plus simple, et proche de ce que décrit Jean Hindret dans ses deux traités de 1687 et 1696. C'est ici que notre prononciation dite « restituée » a de beaux jours devant elle pour nuancer sa pratique selon le statut social des personnages, cela concernant évidemment beaucoup plus la comédie que la tragédie. Et les nuances apportées à la prononciation doivent être consacrées avec le même discernement au geste, puisque la deuxième directive, « À Brécourt », nous apprend que l'honnête homme de cour, comme il avait déjà fait dans la *Critique de l'École*

3. Voir « La Pléiade », vol. I, p. 1287 note 1 *ad* p. 656 du texte ; et vol. II, p. 1463, note 7 *ad* p. 985.

4. Pierre-Alain CLERC, « Aucune lettre de la plus sévère orthographe », *La prononciation du français dans la poésie, le chant et la déclamation, Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 2, mai 2007, pp. 8-16.

1. Charles de BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, La Tour de Plan, 1976. Cité aussi dans les *Mémoires* de Goldoni déjà citées, p. 3, dans la préface de Marcel Lapière.

2. S. V. DOCK, *Costume & fashion...*, pp. 327 et 328.

des Femmes, doit « prendre un air posé, un ton de voix naturel, & gesticuler le moins qu'il (...) sera possible ».

Mais *L'Impromptu de Versailles* nous rappelle un phénomène que nous oublions trop souvent en admirant Molière plus comme auteur que comme comédien : il était ce qu'on appelle une « bête de scène » et avait le don, comme Boileau d'ailleurs, de contrefaire les voix et les postures des gens. Il est difficile de restituer cette pièce, car il faudrait restituer Molière restituant ses rivaux de l'Hôtel de Bourgogne : un disparu singeant cinq disparus. Or, pour goûter ce moment important de la pièce, une bonne dizaine de minutes, nous devons imaginer un comédien aussi doué que Thierry Le Luron¹ imitant l'énorme Montfleury, soit aujourd'hui Gérard Depardieu, dans le Roi Prusias, puis Mlle Beauchasteau, soit Arielle Dombasle, dans Camille, puis Beauchasteau, alias Fabrice Luchini, dans les Stances du Cid, puis Hauteroche et De Villiers, alias je ne sais qui, car on ne sait quasi rien d'eux sinon que De Villiers était l'admirable Philippin de Scarron, qui figure lui aussi dans le grand tableau des Farceurs français et italiens de la Comédie Française. Voilà l'effet Molière.

On sait, par la *Réponse à l'Impromptu de Versailles* de Donneau de Visé, que Molière, imitant Montfleury, « souffle et qu'il escume bien, qu'il fait enfler toute sa personne, et qu'il a trouvé le secret de rendre son visage bouffi² ». Et c'est exactement ce que montre le frontispice, où Molière semble plus gros qu'ailleurs.

À la scène 3, l'auteur décrit lui-même le jeu de scène du bel air du Marquis :

... peignant votre Perruque & grondant une petite chanson entre vos dents. La, la, la, la, la, la, la. Rangez-vous donc vous autres, car il faut du terrain à deux Marquis ; & ils ne sont pas gens à tenir leur personne dans un petit espace.

Sans revenir sur toutes les directives concernant les caractères que les comédiens doivent s'imprimer fortement dans l'esprit³, notons encore ceci : après les échanges de civilités entre Mademoiselle Molière et Mademoiselle Du Parc,

1. Ou plus loin de nous, dans *Donne-moi tes yeux* de Sacha Guitry (1943), l'extraordinaire Maurice Teynac qui, lors d'un numéro de music-hall, imite Michel Simon et Louis Jouvet.

2. Jean DONNEAU DE VISÉ, *Réponse à l'Impromptu de Versailles*, dans *Les Diversités galantes*, Barbin, 1664, p. 98, repris dans *La Querelle de l'École des Femmes*, éd. G. Mongrédien, *op. cit.*, tome II, p. 265. Ou aussi MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, « La Pléiade », éd. cit., t. I, p. 1097.

3. Fin de la première scène, éd. La Grange, p. 102.

Molière leur montre deux coffres qui leur serviront de fauteuils. Elles se font des politesses :

MADemoiselle DU PARC
Allons Madame, prenez place, s'il vous plaît.
MADemoiselle MOLIERE
Après vous Madame.

Et Molière d'ajouter :

Bon, après ces petites ceremonies muettes (on imagine qu'elles ont eu lieu avec obséquiosité dans le silence, en « scènes de gestes ») chacun prendra sa place & parlera assis (ce que n'aiment pas les comédiens de cette époque), hors les Marquis, qui tantost se leveront, & tantost s'assoieront suivant leur inquiétude naturelle.

« Leur inquiétude naturelle » : même si le mot ne signifie alors qu'*agitation*, les choix de ce qui ne s'appelle pas encore une « mise en scène » découleraient-ils donc déjà de la « psychologie » des rôles, tellement malmenée par les modes de pensée actuels ?

Enfin, lorsqu'il s'explique sur son refus de répondre aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne (scène 5, p. 122), Molière affirme à propos de l'action :

Je leur abandonne de bon cœur mes ouvrages, ma figure, mes gestes, mes paroles, mon ton de voix, & ma façon de reciter, pour en faire, & dire tout ce qu'il leur plaira, s'ils en peuvent tirer quelque avantage. [...] Mais [...] ils me doivent faire la grace de me laisser le reste.

Molière nous dit ainsi à quel point chaque comédien se singularise par sa manière personnelle, et doit la faire fructifier. Ceci semble évident si nous pensons aux grands acteurs du cinéma du XX^e siècle. C'est aussi ce qui me semblait un louable parti pris dans le *Mithridate* d'Eugène Green évoqué au début, où chaque comédien « faisait des choses » que les autres ne faisaient pas. L'uniformisation est un terrible danger, particulièrement dans ces équations très subtiles que doivent être les spectacles prétendus restitués, dans la comédie plus encore que dans la tragédie. Or l'uniformisation de la prononciation est le plus grand travers qui guette ce genre d'entreprises.

1664, *Le Mariage forcé* :

On voit Sganarelle en fraise Renaissance, Géronimo en rabat et chapeau Louis XIII.

En 1999, j'ai pu admirer dans la première scène les deux vieillards dans la mise en scène de Nicolas Vaude. Nicolas Marié et Dominique Daguier, dans une prononciation tout à fait

actuelle, après leur rencontre et les échanges de coups de chapeau liminaires, avant de s'asseoir pour causer mariage et évoquer leur jeunesse, se sont mis à tourner en cercle autour du banc où ils voulaient prendre place. Cette démarche étrange de deux gallinacés a déclenché par sa cocasserie une hilarité générale, qui m'a fait penser au mot du Gazetier Loret évoqué plus haut.

1664, *La Princesse d'Élide* :

Nous touchons à nouveau au comique des *lazzi*. Dans le troisième intermède de *La Princesse d'Élide*, en 1664, Moron (rôle joué par Molière) poursuit de ses assiduités bavardes la bergère Philis, qui lui interdit soudain de lui tenir ses discours importuns et lui impose le silence. Qu'à cela ne tienne : « *Il fait une scène de gestes* », indique la didascalie. Puis il reprend la parole, et Philis s'enfuit. La première apparition de Moron, dans le premier intermède, devait être aussi un numéro de haute voltige, puisque Moron entre terrifié, se croyant poursuivi par un sanglier et prenant le Prince d'Ithaque pour ledit sanglier. Au deuxième intermède, il dialogue avec l'écho, qui chante après lui, pendant qu'un ours avance derrière lui. Terreur lorsqu'il finit par apercevoir le monstre, fuite dans un arbre, arrivée d'un autre ours, combat de quinze paysans avec les ours dont l'un s'enfuit et l'autre périt sous leurs coups. Et Moron de descendre de son arbre pour achever l'ours déjà mort de « mille coups » héroïques. Il est étrange de constater que ce genre de comique a perduré : s'il nous est familier aujourd'hui, c'est au cinéma burlesque américain et au dessin animé que nous le devons.

1664, *Le Tartuffe ou l'Imposteur* :

Les frontispices de cette pièce posent une énigme. Michael Hawcroft attire notre attention sur le fait que Chauveau et Brissart montrent une scène qui n'existe pas¹ : Orgon sort de sa table en présence de Tartuffe. Cette image mélange trois scènes du quatrième acte : Orgon sous la table pendant la deuxième entrevue entre Tartuffe et Elmire, Orgon « *sortant de dessous la table* » alors que sa femme a fait sortir Tartuffe, et Orgon « *arrestant* » Tartuffe, après qu'Elmire a « *fait mettre son mari derrière elle* ». Il explique de manière très plausible cette infidélité aux didascalies, et pourtant, je ne puis renoncer à une autre hypothèse. Il est terriblement tentant pour un

comédien — et pour un farceur ! c'est Molière qui joue le rôle d'Orgon — de faire frémir la nappe qui le cache, de guigner par instants en montrant le bout de son nez, de même que Géronte dans le sac de Scapin pourrait ne pas rester totalement immobile. Lorsque Orgon « *sort de dessous la table* », il peut très bien y rester dans la posture du frontispice pour dire :

Voilà, je vous l'avoué, un abominable Homme !

ce qui rend évidente la réplique ironique d'Elmire :

Rentrez sous le Tapis, il n'est pas encor temps.

Lorsque Tartuffe revient, il suffit à Elmire de se placer de telle manière qu'« *elle fait mettre son Mary derrière elle* », mais toujours sous la table, ce qui est extrêmement théâtral. Tartuffe gourmand revient :

J'ay visité, de l'œil tout cét Appartement,
Personne ne s'y trouve,

Il tend la main vers Elmire :

... & mon ame ravie...

Elmire s'écarte brusquement en découvrant Orgon au moment où enfin il arrête Tartuffe :

Tout doux, vous suivez trop votre amoureuse envie,
Et vous ne devez pas tant vous passionner.

Sur ce « Tout doux », on imagine bien la main de Tartuffe se retirer pour arriver au point de la gravure de Chauveau ou de Brissart. Orgon peut aisément sortir de dessous sa table et se lever en lançant dans l'effort : « Aaaaah, ah, l'Homme de bien... »

Notons que sur seize illustrations de cette scène, entre 1669 et 1774, certaines n'étant pas datées, treize représentent Orgon sous la table et trois seulement, à la suite de François Boucher en 1734², sont conformes aux didascalies. Tout dépend donc du sens que l'on accorde à « *sortant de dessous la table* ». Si un frontispice a pour fonction de rappeler une scène inoubliable, notre lecture n'est pas impossible.

Au chapitre *lazzi*, il faut relever, dans une pièce au sujet aussi grave, le moment où Orgon, tente de gifler la raisonneuse Dorine pendant qu'il parle à sa fille Marianne (II, 2) :

1. « Le Théâtre français du XVII^e siècle et le livre illustré », art. cit., pp. 325-326. Il se base sur cette image et sur d'autres chez Racine pour réfléchir de manière très convaincante au rôle des frontispices, qui amènent le lecteur à méditer les textes.

2. http://www.cesar.org.uk/cesar2/imgs/images.php?fct=edit&image_UOID=352992.

Fort bien.

(À part.)

Pour châtier son insolence extrême,

Il faut que je luy donne un revers de ma main.

(Il se met en posture de lui donner un soufflet ; & Dorine à chaque coup d'œil qu'il jette, se tient droite sans parler.)

Ma fille, vous devez approuver mon dessein....

Croire que le Mary... Que j'ay sceu vous élire...

Que ne te parles-tu ? – Je n'ay rien à me dire.

Encor un petit mot. – Il ne me plaist pas, moy.

La réussite de ce passage ne repose que sur la *vis comica* du comédien qui joue Orgon, de l'art de jouer cette ruse qui rate, car Dorine n'est pas si bête. C'est ce comique bécassinien qui apporte de merveilleux intermèdes aux développements substantiels.

1665, *Le Festin de pierre* :

Lors d'un colloque de l'ACRAS à Tours, consacré à la prononciation, j'ai eu déjà l'occasion de comparer deux versions du langage de Pierrot et de Charlotte (patois de l'Ile-de-France pour le théâtre) : l'original en prose de Molière, et la mise en vers de Thomas Corneille¹. Les douze syllabes de l'alexandrin obligent Corneille à une extrême précision dans les syncopes. Par exemple, là où Molière écrit en prose :

Oüy, ce n'est que ça, & c'est bian assez,

Thomas Corneille écrit en vers :

Non sn'est qu'ça, stanpendant c'est bian assez,
viença.

On admire à quel point ces syncopes sont expressives et correspondent à la situation dramatique, car Pierrot est capable de prononcer parfaitement en alexandrins *Je te vas tout fin draït conter par le menu / Comme en n'y pensant pas le hazard est venu*. Cette précision donne au comédien qui sait lire de précieuses indications sur le débit, le ton, le caractère².

Les paysans sont donc aux antipodes des pédants qui prononcent « toutes les lettres de la plus sévère orthographe ». C'est ce qu'on observe dans d'autres pièces, où l'on peut imaginer une véritable pyramide de niveaux de langage accordés à leur niveau respectif de prononciation. C'est ici

1. Thomas CORNEILLE, *Le Festin de Pierre* (1677), Paris, À l'Image St-Louis, 1683.

2. Pierre-Alain CLERC, *Molière, ou la Palette du Peintre : Niveaux de langage et de prononciation à propos d'une petite phrase dans L'Impromptu de Versailles*, à paraître prochainement.

que la restitution est particulièrement difficile, et particulièrement captivante.

« Mes gages, mes gages ! » cette célèbre réplique (absente de l'édition de 1682) termine cette pièce si grave par un extraordinaire *lazzo* d'un Molière-Bécassine qui désespère nos metteurs en scène intelligents, *lazzo* qui boucle la boucle après l'exorde grotesque de Sganarelle tout au début de la pièce : « Quoy qu'en puisse dire Aristote & toute la philosophie, il n'est rien d'égal au tabac. »

Dans le frontispice, Molière apparaît dans son costume habituel de Sganarelle, encore que, d'une gravure à l'autre, ce costume ne soit jamais exactement le même. Rappelons que l'inventaire après décès déjà évoqué décrit pour cette pièce un costume somptueusement décoré. Les chercheurs s'interrogent sur cette nouvelle dissonance entre frontispice et sources littéraires. Si l'édition de 1682 ne dit rien des lieux de l'action et ne laisse comme indices que le texte lui-même, ces lieux sont décrits dans le laconique mais précieux *Mémoire* de Mahelot³ qui indique, pour la pièce mise en vers par Thomas Corneille, créée le 12 février 1677 :

1 acte il faut un palais

2 acte une chambre une mer

3 un bois un tombeau

4 une chambre un festin

5 le tombeau parois il faut une trape de larcanson 2
fauteuille 1 tabouret

On peut se demander si Sganarelle dans cette pièce ne porte pas deux costumes, comme pourrait le révéler cette réplique de Dom Juan voyant s'approcher Done Elvire (I, fin de la scène 2) :

Est-elle folle de n'avoir pas changé d'habit, & de venir en ce lieu-cy, avec son équipage de campagne ?

Le costume d'apparat de Sganarelle, au premier acte selon cette réplique, pourrait être celui qu'on voit à Sosie dans le frontispice d'*Amphitryon*.

1665, *L'Amour médecin* :

Notons à nouveau la belle et logique disposition symétrique des quatre médecins autour de Sganarelle. Ce genre de placement perdure dans les survivances actuelles de la *commedia dell'arte*⁴. De plus, cette symétrie visuelle correspond souvent à la structure interne de la

3. *Op. cit.*, p. 335.

4. Elle était toujours enseignée, il y a une quinzaine d'années en tout cas, lors des cours d'Alessandro Marchetti à la Scuola Dimitri de Verscio, au Tessin.

pièce, dans la distribution et dans l'intrigue. Les enfants de deux vieillards, par exemple, constituent un couple d'amoureux doublé parfois par les amours de leur servante et valet, ou perturbé par des rivaux indésirables. Ces genres de structure sont adoptés très souvent par Molière, de *L'Étourdi* au *Malade imaginaire*, en passant par le *Dépit amoureux* et *Scapin*.

Pour ce deuxième divertissement qu'il prétend « proposé, fait, appris & représenté en cinq jours », Molière ne « conseille de lire cette pièce qu'aux Personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du Théâtre ». Cette mise en garde confirme à quel point le texte d'une pièce ne fait pas tout le spectacle, dont l'action des comédiens est un élément constitutif. Molière avait déjà écrit en 1660, dans la Préface des *Précieuses ridicules*, qu'une « grande partie des grâces, qu'on y a trouvées, dépendent de l'action, & du ton de voix », et qu'il avait résolu de ne pas les publier et « de ne les faire voir qu'à la chandelle ».

1666, *Le Misanthrope* :

Deux frontispices illustrent les premiers vers de cette pièce. Celui de Brissart est le plus éloquent par le geste de rejet d'Alceste envers Philinte. Remarquons cette posture agressive, furieuse, contorsionnée et, partant, ridicule. Tout est mouvement. La main gauche, gantée, doigts écartés, refuse. Elle passe devant la droite de telle manière que ce développement du geste pourrait bien se terminer bras croisés, cette posture fermée que l'on reprochait à Molière¹ et qui conviendrait parfaitement au caractère d'Alceste. La position des pieds semble indiquer une trajectoire volant vers la chaise. La tête est dirigée vers la salle mais non vers Philinte qui le regarde et qui lui tend une main amie dans une attitude prévenante. Il s'agit des deux premiers vers.

PHILINTE
Qu'est-ce donc ? qu'avez-vous ?
ALCESTE
Laissez-moy, je vous prie.

On imagine la suite : Alceste, buté et rageur, est assis bras croisés sur son tabouret, alors que Philinte, debout à ses côtés, tente doucement de le ramener à la raison, à la civilité. Mais Alceste n'y tient plus, « *se levant brusquement* » au huitième vers déjà : « Moi, vostre ami ? rayez cela de vos papiers. » Exorde désordonné et tumultueux, parfaitement théâtral, où Molière se ménage comme bien souvent une entrée en scène spectaculaire.

Notons enfin que cette main tendue de Philinte est la gauche, contrairement aux recommandations des traités d'action oratoire. Ceci nous rappelle qu'une scène de théâtre n'est pas une chaire de prédicateur, et que le rapport des comédiens entre eux doit être visible, ouvert et harmonieux pour le public. Ainsi donc, Philinte tend la senestre, *pulchritudinis causa*.

1666, *Le Médecin malgré lui* :

Dans le texte, Martine décrit Sganarelle en habit de fagotier (I, 4) : « C'est un Homme qui a une large Barbe noire, & qui porte une Fraise, avec un Habit jaune et vert. » Il existe deux frontispices pour cette pièce. L'anonyme qui illustre l'édition de 1667 représente la scène de la consultation (II, 2) : Géronte ressemble au vieux Pantalone italien, alors que Sganarelle est affublé d'un grand chapeau cylindrique (même si la didascalie le demande *des plus pointus*), d'un vaste manteau sombre de médecin, tel un surplis, et d'une grande fraise : sans doute l'habit qu'il portait aussi au troisième acte de *Dom Juan*. Le frontispice de 1682 montre la scène de la bastonnade (I, 5). C'est le personnage décrit par Martine, dont plusieurs aspects sont empruntés par Molière à Scaramouche². La « large barbe » semble désigner ce que l'on voit au visage de Molière sur presque tous les frontispices : une moustache qui souligne les deux coins de la bouche et une mouche sous la lèvre inférieure, dérivée de la Royale Louis XIII. Si la mode des années 1660 les a affinées, elles sont décrites comme larges et voyantes pour les personnages comiques joués par Molière. Cette nuance tient davantage du texte que des observations possibles sur les frontispices. Sans doute l'auteur veut-il marquer un trait d'archaïsme et de passéisme, avec aussi cette fraise à l'antique que portent Sganarelle comme Scaramouche, Harpagon et les vieillards. De même, Dorine parlait à Orgon de « cette large Barbe au milieu du Visage » (II, 2), que l'on devine sur les divers frontispices de *L'Imposteur*. En parcourant les divers frontispices, on la devine aussi au menton de Lysidas dans *La Critique de l'École des Femmes*, de Chrysale dans *Les Femmes savantes* (II, 6), des deux « Musiciens Italiens en Médecins crottesques » (sic) de *M. de Pourceaugnac* (I, 10), de M. Bobinet, sans doute, dans *La Comtesse d'Escarbagnas*. Ce n'est peut-être pas innocent pour des pédants, car c'est une extension de la maxime d'Arnolphe : « Du costé de la barbe est la toute-puissance. » (III, 2.) M. de Pourceaugnac et

2. Voir Hugh Gaston HALL, « Ce que Molière doit à Scaramouche », *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, Genève, Droz, t. II, 1981, pp. 257-269.

1. Cf. plus haut, p. 207.

M. Jourdain, qui ne sont point des pédants, semblent porter la même moustache de bougnat.

Les lazzi et les scènes de gestes sont extrêmement présents dans cette farce. Martine, « *les mains sur les costez¹ parle [à M. Robert] en le faisant reculer, & à la fin lui donne un soufflet* » (I, 2). Lorsque Valère et Lucas rencontrent Sganarelle chantant sa « bouteille jolie », la didascalie est l'une des plus détaillées :

Icy il pose la Bouteille à terre ; & Valère se baissant pour le salier, comme il croit que c'est à desseïn de la prendre, il la met de l'autre costé : en suite dequoy, Lucas faisant la mesme chose, il la reprend, & la tient contre son estomach, avec divers gestes, qui font un grand jeu de Theatre.

Les lazzi les plus bécassiniens se succèdent : par exemple, Lucas morigène Jacqueline en « *frappant sur la poitrine de Géronte* » (II, 1). Pour un orateur comme Michel Le Faucheur, se frapper la poitrine, geste que les Anciens pratiquaient pour exprimer la douleur, « est une chose entièrement éloignée de notre usage et de nos mœurs² » : à plus forte raison, frapper la poitrine de quelqu'un d'autre est d'une inconvenance scandaleuse et grotesque. Mais il faut préciser que Sganarelle dit à Géronte des choses que n'oserait dire Bécassine : « *Je m'étois amusé dans vostre Court à expulser le superflu de la Boisson.* » Quant au déplacement de la bouteille, Charlie Chaplin pratiquera le même jeu de scène avec un quignon de pain dans la scène de la prison des *Temps modernes*³.

1666, *Mélicerte* :

Le frontispice montre le jeune Myrtil apportant à Mélicerte un petit prisonnier dans sa cage :

C'est un jeune moineau qu'avec un soin extrême
Je veux pour vous l'offrir apprivoiser moy-même⁴.

Le texte, comme le rapporte Henry Lyonnet, marque l'apparition du jeune Baron, âgé de treize ans, dont « la beauté, le gentillesse et les grâces charmèrent toute la partie féminine de

l'auditoire⁵ ». Il ne peut pas s'agir ici de La Grange, le parfait jeune premier, à qui Georges Mongrédién attribue ce rôle⁶.

1668, *Amphitryon* :

Sosie est nettement plus élégant (en noir ?) que ne l'est d'ordinaire Sganarelle, dans une espèce d'adaptation « à la romaine » de son costume ordinaire, avec un tonnelet à la place du haut-de-chausses et une cravatte de dentelles à la place de la fraise. Le frontispice montre la dernière scène. Dans les cintres, Jupiter-La Thorillière, conformément à la didascalie, « *sur son Aigle, armé de son Foudre, dans une Nuë* », semblable à celles que l'on possède encore au Théâtre Royal de Drottningholm en Suède⁷.

1668, *L'Avare* :

On peut voir Harpagon en costume très économique, avec cette « fraise à l'antique », non amidonnée, dont il parle à Frosine ; Maître Jacques, ventripotent, se tient quasi de profil. Si le graveur prend la peine de montrer cette bedaine, peut-être postiche, c'est qu'elle devait justifier le splendide menu proposé par le cuisinier à son Maître. Dans ce cas, le comédien doit savoir la faire valoir de profil. Ce cuisinier est joué par André Hubert qui joue souvent les matrones : Madame Pernelle, Madame de Sotenville, Madame Jourdain. Plutôt que le monologue d'Harpagon, La Grange a fait représenter cette scène qui doit faire mouche par ses bécassineries, telle la balourde méprise d'Harpagon : « *Il faut vivre pour manger, & non manger pour vivre* ». Notons que la maison est décorée richement.

1669, *Monsieur de Pourceaugnac* :

Quant aux « façons de parler particulières » mises en exergue par Brécourt, voilà sans doute la pièce de Molière la plus captivante sur le plan linguistique. À Paris, le Limousin se fait berner par un Napolitain (c'est Du Croisy), parmi des Suisses, une Gasconne et une Picarde. Je vous avoue que je peux lire les Suisses de Molière parce que mes compatriotes germanophones parlent encore ainsi au XXI^e siècle (Grimarest décrit très bien leurs

1. Posture inélégante typique du paysan, les deux pieds écartés sur la même ligne.

2. Michel LE FAUCHEUR, *Traité de l'action de l'orateur, ou de la Prononciation et du geste*, A. Courbé, 1657, p. 229 ; rééd. par Sabine Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes, De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Champion, Paris, 2001, p. 137.

3. Charlie Chaplin, *Modern Times*, 1936, DVD mk2 éditions

4. II, 3.

5. Henry LYONNET, *Les Premières de Molière...* p. 176.

6. Georges MONGRÉDIEN et Jean ROBERT, *Les Comédiens français du XVII^e siècle*, op.cit., 1981, p. 307.

7. *Théâtre de Cour, Les spectacles à Fontainebleau au XVIII^e siècle*, sous la direction de Vincent Droguet et Marc-Henri Jordan, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.

erreurs de quantité syllabique¹), mais il m'est impossible de supposer ce que devait être, à la lecture de Molière, le parler de Pézenas. Quant à *chelui de Chin-Quentin*, il est pour nous d'une remarquable actualité cinématographique, et je dois oser ici une courageuse digression.

Avez-vous vu *Bienvenue chez les Ch'tis* ? Un comique essentiellement basé sur la langue et ses ambiguïtés, une distribution construite un peu comme celle d'une comédie de Molière, autour de deux couples de Français moyens avec leurs amis, un postier ivrogne comme Sganarelle (dont le bonnet grotesque s'est transformé en imbécile casquette américaine), qui boit comme Piarrot parce que Charlotte en préfère un autre, de savoureux représentants de la Maréchaussée et de l'Autorité, un vieillard méditerranéen (Galabru) et un septentrional, une vieille mère autoritaire (Line Renaud, sorte de Madame Pernelle qui s'adoucit finalement en une magnifique figure maternelle), une intrigue axée sur les amours contrariées du postier qui finiront par un beau mariage, une scène de castagne, et un divertissement musical dans le carillon du beffroi... N'y a-t-il pas là, *mutatis mutandis*, tout un héritage de la comédie moliéresque, qui est certainement utilisé sans référence consciente à notre auteur, simplement parce qu'il est constitutif d'un vieux fonds du comique français. Ce film, avouons-le, n'est pas moins bon que la farce du *Médecin malgré lui*, par exemple². Boileau en serait navré comme il l'était de *Scapin*, parce que Molière est *ami du peuple*, qu'il donne dans *le bouffon*, et qu'il allie *Tabarin à Téreence*. Ce film est joué par des comédiens excellents, truculents, drôles et touchants, et s'il affiche une grande différence avec Molière, elle procède de la nature profonde de leurs auteurs

respectifs : un hypocondre amer³ et un optimiste tendre. Il en résulte des tableaux respectivement conformes à l'esprit des spectacles du temps : peinture cruelle du XVII^e, fantaisie *sympa* du XXI^e... Sans doute les problèmes soulevés par Molière sous le couvert de la farce, liés aux progrès de la science et au discrédit de la scolastique, vont-ils plus loin et visent-ils plus juste que la convivialité hiérarchique au sein de la poste. Pourtant, on peut littéralement honorer Dany Boon des propos par lesquels Donneau de Visé décrivait Molière en 1673 :

Il étoit tout comédien depuis les pieds jusqu'à la tête; il sembloit qu'il eût plusieurs voix; tout parloit en lui, et d'un pas, d'un clin d'oeil, d'un remuement de tête, il faisoit plus concevoir de choses que le plus grand parleur ne l'auroit pu dire en une heure⁴.

1670, *Le Bourgeois gentilhomme* :

Le frontispice montre des turbans et des chapeaux turcs qui annoncent un peu, sous le mode du bonnet d'âne, ceux de Le Brun, dans *La Réception des Ambassadeurs du Siam par Louis XIV*⁵ en 1684.

Monsieur Jourdain est un cas particulièrement difficile, comme la plupart des rôles joués par Molière, puisqu'il ne parle pas comme les pédants, en prononçant toutes les lettres de la plus sévère orthographe, qu'il parle mieux que les Suisses ou les patoisans, mais qu'il parle mal, mal comme un bourgeois de Paris. Molière pouvait sans doute se laisser aller dans ce rôle à ces défauts décrits par Mlle Poisson : « une voix sourde, des inflexions dures, une volubilité de langue qui précipitoit trop sa déclamation⁶. »

1. Jean-Leonor Le Gallois, sieur de GRIMAREST, *Traité du Recitatif dans la Lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant, avec un Traité des accens, de la quantité et de la ponctuation*, Paris, J. Le Fèvre et P. Ribou, 1707, chap. VII, « De la Déclamation », pp. 119 sqq. ; rééd. dans *Sept traités sur le jeu du comédien...*, op. cit., pp. 327 sqq.

2. D'aucuns reprochent à Dany Boon beaucoup d'inexactitudes. On peut gager que Molière a dû, lui aussi, atténuer les divers patois de son temps. De nos jours, dans le très beau documentaire de Rémi Maugier, *Paul dans sa vie, Conversations avec mon grand-père* (Les Films D'Ici, 2006, DVD Les Films du paradoxe, 2007), les paysans de la Hague (comment ne pas penser à Charlotte et à Piarrot?) parlent un français tout à fait compréhensible lorsque le cinéaste les interroge, mais qu'il faut sous-titrer dès qu'ils parlent entre eux. On imagine à quel point les divers patois du royaume de France s'écartaient de la langue « officielle », fût-ce celle de la comédie.

3. Le plus beau témoignage vient de Molière lui-même : lorsqu'il écrit « À la Mothe Le Vayer sur la mort de son fils », il l'exhorte à donner libre cours à ses larmes et à « mettre sa douleur en liberté. Si je n'ai pas trouvé d'assez fortes raisons pour affranchir votre tendresse des sévères leçons de la Philosophie, et pour vous obliger à pleurer sans contrainte, il en faut accuser le peu d'éloquence d'un homme qui ne saurait persuader ce qu'il sait si bien faire » (G. MONGRÉDIEN, *Molière, Recueil des textes...*, op. cit., p. 226).

4. Jean DONNEAU DE VISÉ, *Oraison funèbre de Molière*, Librairie des bibliophiles, Paris 1879, Slatkine Reprints, Genève, 1968, p. 35.

5. *Le Dessin en France au XVII^e siècle*, catalogue d'exposition, commissaire : Emmanuelle Brugerolles, Éd. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2001, cat. N° 82, page 317.

6. Marie-Angélique DU CROISY, *Lettre sur la vie et les ouvrages de Molière, et sur les comédiens de son temps*, op. cit., *Mercure de France*, mai 1740, p. 842.

1671, *Les Fourberies de Scapin* :

Scapin (II, 6) est en costume de Sganarelle. Silvestre est déguisé en « furieux spadassin », moustache en croc. Le vieil Argante, en bottes à éperon et riche costume XVI^e siècle, *pour n'être point veu, se tient en tremblant couvert de Scapin*, qui a enseigné à Silvestre comment prendre cette attitude de « furieux porte-rapier¹ », à la fin du premier acte. On peut se demander si le choix de cette scène de capitane comme emblème de la pièce n'est pas révélateur du succès qu'elle a pu connaître. On s'attendrait plutôt à voir celle décrite par Boileau, qui ne reconnaissait plus « l'Auteur du Misanthrope / Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe² ».

Il faut mentionner ici³ *Scapinové*, spectacle tout récent où trois comédiens (Julien Cigana, Olivier Martin-Salvan, Bastien Ossart et l'ensemble Collegium Marianum), « tour à tour vieillards masqués, jeunes premiers perruqués ou personnages populaires, font renaître *Les Fourberies de Scapin* de leur écrivain baroque ». Ils adaptent la pièce dans un très beau travail de gestuelle italienne. Pourtant cette fameuse scène du sac, qui doit être un époustouflant numéro de frégolisme vocal de Scapin, semble difficile à saisir, jouée dans une stylisation où deux comédiens rossent un Géronte hors de son sac. La simplicité de l'original, dans sa bécassinerie primaire, n'est-elle pas plus drôle et efficace ? On reconnaît à la manière de parler la filiation d'Eugène Green.

1672, *Les Femmes savantes* :

C'est sans doute la plus fascinante pyramide linguistique que l'on puisse admirer dans tout le corpus moliéresque, du sonnet de Trissotin aux solécismes patoisans de Martine, en passant — et c'est là que la tentative de restitution est si difficile — par les Savantes (il faut que Bélise détonne un peu entre Philaminte et Armande), par Clitandre homme de Cour, par Henriette dans sa simplicité, et par Chrysale dans une prononciation petit-bourgeoise.

De la fresque à la vie :

En contemplant les frontispices, nous n'avons évoqué que les deux tiers du corpus moliéresque, en omettant mille choses et en taisant l'essentiel : la beauté des portraits, la saveur des intrigues, la justesse de la peinture du monde, autant de sujets qui constituent pour le comédien une matière de prédilection. Nous n'avons presque rien dit de tout ce qui concerne la voix. Nous n'avons pas non plus montré comment les œuvres nouvelles procèdent des anciennes, comment *George Dandin* provient du *Barbouillé*, ou tout ce que *Le Misanthrope* doit à la jalousie de *Dom Garcie de Navarre*, par exemple ; ce sont pourtant des évidences pour celui qui joue ces rôles. Pour aborder dans toute sa complexité les devoirs du restituteur moliéresque, il faudrait avoir en tête non seulement les trente pièces de Molière, mais aussi la soixantaine de pièces d'autres auteurs au répertoire de la troupe pendant une trentaine d'années, car un texte mémorisé, joué de manière récurrente au cours des ans, forge finalement une partie de la personne du comédien, ceci en tenant compte des emplois de chacun des acteurs du Palais-Royal.

Nous avons vu que le plus grand travail que doit faire le comédien d'aujourd'hui désireux de restituer Molière, c'est un apprentissage intensif de la technique et des *lazzi* italiens, une immersion dans la tradition de la *commedia dell'arte*. Si nous avons lu le très bel hommage de Donneau de Visé sur cet homme qui « étoit tout comédien depuis les pieds jusqu'à la teste », il faut aussi citer ici la description de Scaramouche par Angelo Costantini en 1695⁴ :

... il a été un des plus parfaits pantomimes qu'on ait vus dans ces derniers siècles. Je lui donne ce nom, parce qu'effectivement, il jouait plus d'action que de parole ; ce qui doit être le seul but du comédien : car tout le monde sait que *Segnius irritant animos demissa per aures, Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus*⁵. Scaramouche ne se contentait pas de faire entendre les choses qu'il représentait, mais il les exposait aux yeux des spectateurs, tant il avait l'art de concerter son discours avec ses gestes. L'on peut même dire que tout parlait en lui : ses pieds, ses mains, sa tête, et que la moindre des postures était fondée en raison.

1. Selon les termes du gazetier Robinet dans sa *Lettre en vers* du 30 mai 1671.

2. BOILEAU, *L'Art Poétique*, Chant III, vers 399 et 400, qui suivent l'extrait cité en épigraphe.

3. Sur la foi seulement de la bande-annonce du spectacle : http://www.dailymotion.com/video/x549gi_scapinove_creation

4. Angelo COSTANTINI, *La Vie de Scaramouche*, Éditions Ombres, Toulouse, 1998, p. 43.

5. « Les choses que l'on entend frappent moins vivement l'esprit que celles qui sont fidèlement représentées devant les yeux. » (HORACE, *Art poétique*, v. 180-181, trad. par Louis Moland.)

Mais ces postures, ces attitudes, ces mouvements, ces scènes de gestes muettes ou parlantes (si extraordinaires que la libraire de Donneau de Visé, citée en épigraphe tout au début, en voudrait imprimer un portrait à la fin de chaque vers), sont-elles à jamais perdues ? Peut-on trouver quelque part mieux que des citations ou des lambeaux de fresque, chez un comédien, chez une comédienne plus proche de nous ? Quel est donc le prodige qui pourrait donner vie à toutes ces gravures désespérément figées ?

*
* *

*Vous ne vous rendez pas à la surprenante merveille
de cette Statue mouvante et parlante ?*
Réplique de Sganarelle
dans *Le Festin de Pierre* (V, 2).

Yvette Guilbert (1865 - 1944), révélée par le livre, le disque et le film

Celle qui a immortalisé *La Pocharde* raconte dans l'un de ses précieux livres¹ que la précarité financière extrême de sa condition (petite modiste qui semble sortie d'un roman de Zola) ne lui a jamais permis de prendre la moindre leçon : elle allait donc s'instruire de tout gratuitement dans les bibliothèques et dans les musées. Elle a dû y lire l'*Apologie de Raimond Sebond* de Montaigne qui s'inspire lui-même de l'*Institutio oratoria* de Quintilien (XI, 3, LXXXVI-LXXXVII) :

Quoy des mains ? nous requérons, nous promettons, appelons, congédions, menaçons, prions, supplions, nions, refusons (etc. ; il y a quarante-sept verbes). De la teste (...). Quoy des sourcils, quoy des épaules ? Il n'est mouvement qui ne parle (...).

Et les traités ? A-t-elle lu Quintilien et tous les ouvrages d'action oratoire qui décrivent en le recopiant les gestes de la main et des doigts ? A-t-elle vu la *Chirologia* et la *Chironomia* de John Bulwer (1644) qui décrivent les gestes naturels et les gestes étudiés ? Quintilien (XI, 3, LXXV-LXXVI) semble la source du passage suivant (*L'Art de chanter une chanson*, p. 44) :

Qui ne sait pas la puissance du langage des yeux ? de ce langage plus fort, dans sa fonction silencieuse, que le discours le plus bruyant ? Les yeux, tout comme la bouche, parlent ou se taisent ; les yeux

1. Yvette GUILBERT, *La Chanson de ma vie (mes Mémoires)*, Bernard Grasset, Paris, 1927, et *L'Art de chanter une chanson*, Bernard Grasset, Paris, 1928.

2. Michel de MONTAIGNE, *Essais*, II, XII, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 431.

rien ou rêvent. Les yeux chantent ; ils souhaitent la bienvenue, ou rebutent ; ils glacent, ils déconcertent, ils troublent, ils accusent, ils défendent, ils caressent ; ils tuent. Les yeux écoutent, questionnent, répondent ; ils brillent, ils s'assombrissent, ils s'ouvrent, ils se ferment.

Ils dansent même, ils vacillent, ils s'écarquillent. Ils sont immobiles, immuables. Ils se voilent, se fanent, brillent, scintillent, etc., etc.

Et la peinture ? Aurait-elle lu la célèbre conférence prononcée en 1668 par Charles Le Brun et publiée en 1727 sous le titre *Expression des Passions de l'Âme*³, où le peintre décrit par ses collègues vingt passions qu'il illustre par des gravures splendides : « L'Attention », « L'Admiration », « La Douleur aiguë » (les yeux révoltés), « La Tristesse », « Le Pleurer », « La Colère », « L'Horreur », etc. ? La filiation semble évidente si l'on contemple quatorze photographies dont elle illustre son propos. Mais de Bulwer, de Le Brun ou d'Yvette Guilbert, nous ne regardons encore et toujours que des images figées, des lambeaux de fresque... Le miracle se produit lorsque l'on voit « Madame Arthur » prendre vie au cinéma. Elle semble le maillon qui nous rapproche le plus de cette tradition perdue. Admirable dans le *Faust* de Murnau, tourné en 1926⁴ (soit deux ans avant la parution de ce livre), elle joue Dame Marthe Schwertlein, voisine de Marguerite : elle reçoit la visite de Méphisto qui vient la distraire pendant que Faust, dans le jardin, courtise la belle. Un exemple : Méphisto prépare une boisson, philtre d'amour dont la dégustation par Dame Marthe nous vaut une incroyable scène de gestes, provoquant de terribles réactions chez la malheureuse, de la douleur aiguë à la brûlure, de l'apaisement à l'extase, du réveil à la passion dévorante.

Dans *L'Argent* de Marcel Lherbier, film muet de 1929⁵, elle apparaît deux fois, pour deux minutes en tout, dans le rôle de « La Méchain, vieil oiseau de mauvais augure, connue pour n'acheter que des titres dépréciés ». Dans la gamme de ses sourires au banquier Saccard, dans la variété de ses attitudes, elle arrive à faire passer en si peu de temps malice, malveillance, mépris amusé, ou plus loin une ténacité féroce et une morgue arrogante, une lucidité sombre du dénouement prochain.

3. Charles LE BRUN, *L'Expression des Passions et autres conférences, Correspondance*, présentation par Julien Philippe, *Dédale*, Maisonneuve et Larose, 1994.

4. F. W. MURNAU, *Faust*, Collection Films du Siècle, ©Films sans Frontières 2, 2006.

5. Marcel L'HERBIER, *L'Argent*, inspiré du roman d'Émile Zola, 2 DVD, © Carlotta films/Allerton films

Dans *Les Deux Orphelines* de Maurice Tourneur en 1932 (elle joue le rôle de la terrible Frochard), dans le Prologue de *Faisons un rêve* de Sacha Guitry en 1937 en face de Marguerite Moreno, on voit et on entend Yvette Guilbert : la boucle est bouclée, la fresque mouvante parle. Il n'y a plus rien à restituer.

*
* *
*

Restituer un spectacle du XVII^e siècle nécessite plusieurs passages : premièrement, de sa réalité aux témoignages littéraires et iconographiques de l'époque ; deuxièmement, de notre réception de ces témoignages trois siècles plus tard (c'est une affaire de spécialistes, c'est un métier que de bien comprendre les textes anciens) à l'interprétation que nous en faisons ; enfin, de cette idée à sa réalisation sur les planches. À travers tant de prismes, cette restitution ne peut être que bien hypothétique. Tout ce qui touche au génie personnel d'un comédien mort avant le phonographe et le cinématographe échappe évidemment à jamais à toute velléité de reconstitution. La représentation théâtrale est éphémère par nature, elle est unique, tant dans le jeu d'un comédien que dans la réception de chacun de ses spectateurs d'un jour.

L'histoire, la science, la connaissance, utilisées comme source d'inspiration première pour le comédien et respectées autant que le texte lui-même : voilà pourtant de puissants vecteurs pour stimuler l'imagination des acteurs, imagination qui doit donner vie à cette *délicatesse* du jeu de la troupe de Molière que Grimarest évoque souvent. En ce sens, l'impossible *restitution* du théâtre ancien est nécessaire.

On peut se demander si Giorgio Strehler ne s'était pas approché de l'essentiel. Sans connaître ses réalisations au *Piccolo Teatro* de Milan, je reste ébloui devant sa version, en 1979, de la *Trilogie de la villégiature* de Goldoni, à la Comédie-Française¹. Les décors peints, même si leur style un peu vaporeux se distingue de ce que devait être une toile du XVIII^e, créent le cadre où pouvait naître cette évidence permanente, celle du jeu et du rythme. Mais d'ailleurs qu'est-ce qui m'autorise à dire que cette justesse est une évidence ?

Nos tentatives de restitution doivent être alimentées par l'exemple des grands comédiens,

1. Carlo GOLDONI, *La Trilogie de la villégiature*, mise en scène Giorgio Strehler, réalisation Pierre Badel, film © 1979 INA / Comédie Française, DVD © 2008 Éditions Monparnasse.

parce que l'action dramatique, si elle connaît des styles, n'a pas d'âge. Dans sa préface aux *Mémoires* de Goldoni, Louis Jouvet nous dit :

Le don dramatique est naturel. Il ne peut s'acquérir. Il ne s'acquiert pas plus que le don poétique ou le don d'éloquence².

Il est le même depuis toujours. Mais parmi tous ces dons que reçoit parfois le comédien, il en est un qui est particulièrement rare, essentiel pour jouer Molière : c'est la *vis comica*, cette énergie communicative si surprenante et mystérieuse. Comme le *spiritus fantasticus* de la Renaissance, force céleste qui atteint le public à travers ce médium qu'est le tragédien³, elle appartient à ce que les rhéteurs depuis l'Antiquité évoquent en dernier recours comme la *chose* la plus importante, et qui ne connaît pas de préceptes.

Yvette Guilbert, Louis de Funès, Dany Boon : j'ai convoqué des personnages bien inattendus dans un colloque. On pourrait ajouter Michel Simon ou Alec Guinness aux mille visages, Sacha Guitry dans le comique de sa précision aristocratique, mais aussi bien Bourvil, Fernandel, Coluche. Ces comédiens aux génies fort divers, connaissent tous la *vis comica*. Comme faisait Molière, nous dit-on, ils font tout saisir d'un geste, d'un pas, d'un regard, d'un clin d'œil, d'un visage qui s'ouvre ou qui se ferme. Mais qu'on le veuille ou non, sans évoquer son pauvre *Avare*, celui de nos modèles visibles qui ressemble le plus aux descriptions de Molière, le farceur, le nerveux, le grimacier qui sait décomposer son visage, qui parle vite, d'une voix aux inflexions dures, qui est un fou assez autoritaire et antipathique pour marier sa fille à Tartuffe, ou au fils du Grand Turc, ou à Thomas Diafoirus, c'est Louis de Funès. Sans doute est-il toujours le même de Funès d'un rôle à l'autre, alors que Molière avait le don de se métamorphoser complètement, comme Simon ou Guinness. On m'objectera que ces comparaisons sont ineptes, et j'en conviendrai. Elles montrent tout simplement le désespoir du candidat à la restitution, qui doit bâtir sur l'inconnu.

Une restitution menée de manière cohérente, jusqu'au bout, ne devrait laisser à l'initiative personnelle du comédien que le plus bel aspect de son métier : la part essentielle qui revient à cette

2. Carlo GOLDONI, *Mémoires*, Éditions du Verger, Paris, 1946, p. IX.

3. Encore et toujours Fellini : avez-vous vu *E la Nave va* (1983), où l'on assiste aux funérailles d'une cantatrice adulée qui disait n'avoir aucune part personnelle à cette voix miraculeuse qu'elle avait reçue ? Distributeur Gaumont-Columbia-Tristar-Home-Video.

énergie mystérieuse, qui ne peut prendre vie que par sa force et sa justesse. Elle consisterait à rechercher la nature profonde de l'œuvre, telle qu'elle a été conçue dans son contexte historique, inventée, disposée, élaborée par l'auteur, et telle qu'elle a été distribuée, incarnée et pratiquée par les comédiens pour être reçue par le public du XVII^e siècle. Elle ne serait plus la vision personnelle et nécessairement originale d'un metteur en scène d'aujourd'hui, imposée aux comédiens pour le public d'aujourd'hui, et chutant si souvent dans ces nouveaux académismes que constituent les mises en scène « déjantées ». Une regrettable uniformisation résultant de multiples contraintes historiques est-elle à redouter ?

Certainement pas. Les paramètres sont si nombreux, les œuvres si riches, les comédiens si divers que leurs tentatives de restitution appelleraient la rencontre des certitudes de la science et de la fragilité insaisissable de l'instant. Et l'on peut gager que le public trouverait son compte devant la vivacité merveilleuse que la recherche nous laisse déjà entrevoir. Retrouver la pratique du théâtre du temps passé est peut-être la meilleure manière, la plus vivante et la plus juste, de la faire partager au public du temps présent. Mais à une condition : se souvenir que si l'on peut rechercher le temps perdu, on ne peut le retrouver. On ne restitue pas l'éphémère.

Restituer la composition du corps aristocratique sur scène à l'aide du portrait

Un cas où l'histoire de l'art peut contribuer à valider, nuancer ou enrichir les traités anciens

Mickaël BOUFFARD-VEILLEUX,
(Doctorant en histoire de l'art, Université de Montréal)

« Rien de plus commun & en même tems de plus désagréable que des pieds en dedans : cependant c'est ce qu'on voit tous les jours [...] ». Ces mots furent écrits en 1760 par le maître à danser Charles-Hubert Mereau dans ses *Réflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts*. Cette remarque pourrait s'appliquer aujourd'hui à nombre de spectacles des XVII^e et XVIII^e siècles qui, tout en prenant le parti d'une approche historique, n'accordent que peu d'importance à l'attitude corporelle des aristocrates qu'ils mettent en scène. Le corps aristocratique, bien que vêtu à la mode de l'époque et entouré de décors restitués, est présenté avec des pieds parallèles, une posture qui n'est pas droite et des gestes qui détonnent avec la grâce dont témoigne l'iconographie. L'acteur qui ne possède pas quelques rudiments de maintien aristocratique ne pourra malheureusement se distinguer du singe de cour qui pastichait, sous de beaux habits, les manières de ses maîtres. L'une des situations qui engendre le plus de problèmes est lorsque le personnage n'accomplit aucune action, lorsqu'il se tient simplement debout et écoute ce qu'on dit.

Les théoriciens de la civilité, les maîtres à danser, de même que les peintres de la période qui

1. Charles-Hubert MEREAU, *Réflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts*, Gotha, Chez Mevius & Dieterich, 1760, p. 113.

nous intéresse étaient tous confrontés à ce même problème : que faire quand le corps ne « fait rien » ? Dans l'extrait suivant, le champion de l'honnêteté française que fut le chevalier de Méré propose à l'honnête homme une manière de se distinguer lorsqu'il ne peut ni agir ni parler :

Soit qu'on parle ou qu'on agisse, il faut penser à l'un ou à l'autre pour s'en acquitter [*sic*] de bon air : mais lors qu'on écoute, ou qu'on se tient en repos, et qu'on ne se peut distinguer, que par le maintien, je trouve que pour l'avoir noble et agreable, il n'est pas inutile de s'imaginer vivement ce qu'il y a de plus digne et de plus beau dans les sujets qui se presentent².

Ce dernier passage témoigne bien de la réalité de cette obsession au sein d'une société qui aspire à la distinction par les apparences du corps. Cette préoccupation rejoint aussi celle du peintre et théoricien de la peinture Gérard de Lairesse qui consacre un chapitre entier de son ouvrage *Le Grand Livre des peintres ou L'Art de la peinture* (publié pour la première fois en néerlandais sous le

2. Antoine Gombaud de MÉRÉ, « Suite du Commerce du Monde », *Œuvres posthumes*, Paris, 1700 ; rééd. dans *Œuvres complètes*, publié et présenté par Charles-Henri Boudhors, Paris, Roches, 1930, vol. 3 : *Les aventures de Renaud et d'Armide* ; *Œuvres posthumes*, p. 161.

titre *Het Groot Schilderboek*, 1707) à expliquer comment rendre les distinctions sociales visibles. Une partie de ce chapitre s'attache à distinguer la noble dame du paysan lorsqu'ils écoutent ou attendent debout¹.

Mon intention est de partager avec l'acteur quelques moyens de mettre en scène le corps aristocratique debout tout en demeurant expressif, de restituer dans la mesure du possible — ce *bon air* et cette *bonne grâce* qui ne s'acquiert que par l'agencement convenable du haut et du bas du corps. Cependant, puisque notre tâche est aussi de penser les pratiques de restitution des spectacles d'Ancien Régime, je vais accorder une grande importance à l'aspect méthodologique qui soutient ces résultats de recherche.

Les sources traitant de la posture aristocratique :

Pour reconstituer la composition du corps aristocratique sur scène — ou à tout le moins d'un personnage noble —, les traités de danse et les manuels de civilité s'avèrent très utiles et souvent très riches en renseignements. Cependant, ces sources ont deux défauts : d'une part, elles sont trop prescriptives, ce qui amène souvent l'interprète à appliquer les règles de manière canonique et sans tout le discernement nécessaire ; d'autre part, elles contiennent parfois des imprécisions qui sont dues au fait que certaines choses qui étaient évidentes pour les gens de ce temps ne le sont plus pour nous.

C'est ici que l'histoire de l'art peut s'avérer d'une certaine utilité pour combler les deux lacunes inhérentes aux sources qui nous renseignent sur les gestes. En analysant les portraits qui leur sont contemporains, mais aussi en relisant les sections dans les traités de peinture qui concernent la composition des « attitudes », on peut parvenir à trois choses au moins : soit à valider, soit à nuancer, soit à enrichir les indications corporelles contenues dans les traités de danse et de bienséance.

Pour les fins de cette démonstration, je me bornerai à cinq positions de pieds attribuées au maître à danser Pierre Beauchamps (1631-1705) et à trois positions de bras très répandues (bras *akimbo*, main dans la veste ou le justaucorps, bras

croisés au niveau de la taille). En ce qui concerne les cinq positions, Pierre Rameau précise qu'elles sont utiles « soit que l'on marche, soit que l'on danse, ou que l'on est arrêté² » ; John Essex écrira : « *whether it be in Walking, Dancing, or Standing*³ » ; le Portugais Natal Jacome Bonem : « *seja que se ande, seja que se dance, ou seja de pé firme*⁴ » ; l'espagnol Pablo Minguet e Irol les recommandera même pour marcher dans les rues (*andar por la calle*) : « *Notese, que es menester saber bien las cinco Oposiciones que se siguen, para hacer bien los passos [sic] con perfeccion [sic], assi [sic] para andar por la calle, como para danzar*⁵ ». Les cinq positions, systématisées à l'origine pour les besoins de l'art chorégraphique, sont utilisées dans la pédagogie du maître à danser pour l'enseignement des postures bienséantes qui devaient marquer comme par essence le corps de l'aristocrate. Le maître à danser anglais Kellom Tomlinson insiste sur la double utilité (chorégraphique et mondaine) de ces positions dans son traité *The Art of Dancing* (1724-1735) : « *Position, then, is the different Placing or Setting our Feet on the Floor, whether in Conversation or Dancing [...]*⁶ » Le mot *conversation*, dans l'anglais du XVIII^e siècle, ne désigne pas seulement ce qu'on entend aujourd'hui comme le fait d'échanger des paroles entre deux ou plusieurs personnes, mais peut désigner l'assemblée même des personnes avec qui l'on « converse⁷ ». Ainsi, *to be in conversation* n'implique pas nécessairement qu'on soit personnellement en train de discuter, mais simplement le fait d'être présent au sein d'une assemblée. Le tableau 1 contient des

2. Pierre RAMEAU, *Le maître à danser*, Paris, chez Jean Villette, 1725 ; réimpr. New York, Broude Brothers, 1967, p. 9.

3. John ESSEX, *The Dancing-Master : or, The Art of Dancing*, Londres, J. Brotherton, 1728, p. 6.

4. Natal Jacome BONEM, *Tratado dos principaes fundamentos da dança*, Coimbra, na Officina dos Irmaõs Ginhoens, 1767, p. 27 ; Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne : <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

5. Pablo MINGUET E IROL, *Arte de danzar a la francesa*, Madrid, P. Minguet, 1737(?), p. 1 ; Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne : <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

6. Kellom TOMLINSON, *The Art of Dancing*, Londres, K. Tomlinson, 1724-1735, p. 4 ; Dance instruction manuals (ca. 1490-1920), Library of Congress [en ligne : <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>].

7. Sir James Augustus Henry MURRAY, *A New English Dictionary on Historical Principles*, Oxford, Clarendon Press, 1888-1928, vol. 2, pp. 940-941.

1. Gérard de LAIRESSE, *Le Grand Livre des peintres, ou, L'art de la peinture considéré dans toutes ses parties, & démontré par principes : avec des réflexions sur les ouvrages de quelques bon maitres, & sur les défauts qui s'y trouvent*. Paris, à l'hôtel de Thou, 1787, tome I, pp. 120 sqq.

définitions très complètes des cinq positions que nous retrouverons plus loin dans les portraits.

En ce qui concerne les bras, il y a d'abord la position qu'on appelle *akimbo*, expression à peu près jamais usitée en français¹. Je la conserverai cependant, parce qu'elle désigne en un mot cette position qui consiste à avoir la main posée sur la hanche et le coude plié vers l'extérieur. Le geste exclusivement masculin de la main dans le justaucorps n'implique que ce qui est dit, à savoir d'insérer la main sous le justaucorps ou parfois de la faufiler dans une ouverture de la veste. Nous verrons qu'il peut aussi s'adapter à la soutane². Le geste qui consiste à poser les mains devant la taille est quant à lui exclusivement féminin. Il peut comporter un éventail ou non et se décline officiellement de six façons différentes. L'état actuel de mes recherches ne me permet toutefois pas encore de m'étendre sur chacune de ces nuances. Les occurrences iconographiques de ces gestes, généralement antérieures à leur systématisation dans les traités, autorisent l'acteur à les employer pour les spectacles produits depuis le règne de Louis XIV jusqu'à la Révolution³.

A. Valider les traités :

L'historien de l'art Michael Baxandall affirmait que les « sources qui donnent quelques informations sur la signification des gestes [...] ont

1. Ce mot viendrait d'une expression du moyen anglais : *in kene bowe*.

2. Ce geste ne peut être directement transposé au costume de tragédie ou d'opéra dit « à la romaine » à cause du plastron de l'armure qui est fermé. La généreuse cape en tissu qui s'associe souvent à ce costume peut néanmoins servir à cacher la main qui s'y enroule, comme on le voit dans le statuaire antique (des historiens de l'art croient d'ailleurs que cet enroulement de la main est l'ancêtre du geste de la main cachée dans le justaucorps).

3. Il suffit de donner l'exemple du geste de la main dans le justaucorps. Bien qu'on le voie décrit au XVIII^e siècle dans des manuels de civilité comme *The Rudiments of Genteel Behavior* de François Nivelon, Londres, 1737 ; réimpr. Londres, Paul Holberton publishing, 2003), on le retrouve en 1694 dans la gravure d'Antoine Trouvain représentant *Louis XIV jouant au billard* (Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=18&FP=48838663&E=2K1KTSLUP724&SID=2K1KTSLUP724&New=T&Pic=3&SubE=2C6NU0H4CGKO>).

En raison des droits de reproduction, il n'est pas possible de présenter ici les images dont il est question dans cette étude. Des adresses URL orienteront toutefois le lecteur vers des images disponibles sur Internet.

peu d'autorité et doivent être utilisées avec prudence, mais si leurs informations sont corroborées par leur utilisation fidèle dans des peintures, on peut supposer qu'elles sont pertinentes ». Solidaire avec cette opinion, je mettrai à contribution l'histoire de l'art en confrontant le portrait aristocratique aux traités codifiant la manière de se tenir debout. L'étude du portrait du XVIII^e siècle nous autorisera à valider ou à nuancer les recommandations des traités contemporains, mais aussi à agencer adéquatement le haut et le bas du corps en fonction du sexe du personnage et des significations expressives requises par l'œuvre présentée.

Montrons, par exemple, comment le portrait peut aider à valider ce qui est dit de la troisième position. Nous avons déjà pris connaissance de la définition technique qu'en donne Pierre Rameau. Le maître à danser Kellom Tomlinson en donne une description plus élargie qui ne s'applique pas ici à la danse, mais bien au commerce social :

Or, when the Heel of the right or left Foot is inclosed or placed, without Weight, before the Ankle of that Foot by which the Poise is supported, the Hands being put between the Folds or Flaps of the Coat, or Waiste-coat, if the Coat is unbuttoned, with a natural and easy Fall of the Arms from the Shoulders, this produces a very modest and agreeable Posture, named the Third Position inclosed [...]⁴

La troisième position fait ici partie d'une attitude corporelle décrite comme « très modeste ». Dans le portrait de *La comtesse del Carpio, marquise de La Solana* (1794-1795, Paris, Musée du Louvre⁵), Goya a choisi d'attribuer à une figure aristocratique cette troisième position qui exprime bien la modestie, « vertu féminine » hautement valorisée tout au long de l'Ancien Régime. N'oublions pas que c'est bien là le rôle du portrait (et particulièrement du portrait en pied) que de faire la promotion des qualités prisées au sein de la société à laquelle il s'adresse. Les bras de la comtesse sont placés sur sa taille, un éventail à la main. Il s'agit d'une position souvent associée à la figure féminine dans les manuels, notamment pour la marche et l'exécution de révérences, comme en témoigne *Le maître à danser* (1725) de Pierre

4. Kellom TOMLINSON, *op. cit.*, p. 4.

5. <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=17&FP=50054129&E=2K1KTSLW32G9&SID=2K1KTSLW32G9&New=T&Pic=5&SubE=2C6NU0SNW4AJ>.

Rameau¹ et *The Rudiments of Genteel Behavior* (1737) de François Nivelon².

La théorie de la peinture s'accorde bien avec celle des bienséances dans le traité de Gérard de Laïresse, *Le Grand Livre des peintres ou l'Art de la peinture* :

Voyons maintenant de quelle manière il faut représenter une femme dont le mouvement est modéré, & dont l'attitude est noble & gracieuse. L'une de ses mains pose contre son corps, au-dessous de sa poitrine, la paume tournée en dehors, & les doigts mollement pliés à moitié. Elle écoute attentivement, tandis que de l'autre main elle relève un peu le pan de sa robe. Sa position est droite, la tête vue de profil & un tant soit peu penchée vers la poitrine : ses genoux & ses pieds sont les uns près des autres, & l'un de ses talons est retourné vers la cheville de l'autre pied³.

Ici, comme dans le portrait de la marquise de La Solana, nous retrouvons la troisième position associée à une figure noble féminine exprimant un « mouvement modéré ». On voit apparaître cette position au numéro 4 d'une planche de ce même traité⁴.

On peut observer dans le portrait de Goya une certaine réduction du corps dans l'espace ; les pieds sont collés l'un contre l'autre et les bras sont resserrés sur la taille. Bien évidemment, que les pieds soient rapprochés ou éloignés, le corps n'occupe pas significativement plus d'espace du point de vue volumique. En revanche, il en occupe beaucoup plus du point de vue symbolique, exprimant ainsi un effacement ou une affirmation de l'individu dans l'espace social perçu. Il s'agit d'une forme de communication corporelle qui s'applique encore aux postures contemporaines et qui nous renseigne souvent sur la disposition de ceux avec qui l'on traite. Dans l'histoire des bienséances, la monopolisation de l'espace visuel et sonore par ses gestes, sa posture, et même par le débit ou le volume de sa voix, a souvent été regardée comme intrusive et déplacée⁵. Ainsi, mettre ses coudes sur la table, installer ses jambes sur un bureau, bloquer un corridor en discutant

avec quelqu'un, parler fort ou sans arrêt, etc., sont autant d'actions qui encore aujourd'hui contreviennent à la politesse.

Cette relation entre posture et espace, qui sous-tendrait les règles de civilité, trouve une confirmation supplémentaire dans un portrait masculin où la qualité du modèle se doit d'extérioriser la modestie. Il s'agit de l'*Abbé de Villers-Cotterêts* (vers 1766, Chantilly, Musée Condé⁶) auquel Louis Carrogis dit Carmontelle a attribué la première position que recommandait d'une manière un peu tiède le maître à danser John Weaver : « Tho' this Position may be used in standing, yet it is not the most graceful Posture for this purpose⁷. » Je me permets de transposer vers la première position la modestie qui s'incarne (au dire de Tomlinson) dans la troisième, non seulement parce qu'elle remplit les mêmes conditions quant à l'effacement « psychologique » du corps dans l'espace, mais aussi parce que Weaver considère que ces deux positions étaient presque équivalentes⁸. Même si ce n'est pas la position la plus gracieuse (toujours selon Weaver), elle semble néanmoins convenir parfaitement à la condition ecclésiastique de cet abbé qui doit revêtir les apparences de la modestie et de l'humilité. Sa main qui se glisse dans l'ouverture de sa soutane équivaut au geste accolé à la « modeste » troisième position quelques paragraphes plus haut dans la description de Tomlinson. Arline Meyer, en faisant l'archéologie de ce geste de la main cachée, a suggéré que, depuis Eschine, cette attitude s'affirme dans l'histoire comme « the decorous gesture of decent public man⁹ ». Le geste se serait tout simplement adapté à l'évolution du costume sans toutefois perdre ses connotations de dignité et d'humilité.

En règle générale, les positions qui s'affirment le moins possible dans l'espace semblent être associées à l'idée de retenue ou de modestie. Ainsi, je regrouperais toutes les positions fermées (soit la

6. <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=16&FP=50054661&E=2K1KTSLW3TOK&SID=2K1KTSLW3TOK&New=T&Pic=10&SubE=2C6NU0BKZ374>.

7. John WEAVER, *Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing*, Londres, J. Brotherton, W. Meadows, J. Graves et W. Chetwood, 1721 ; réimpr. dans Richard RALPH, *The Life and Works of John Weaver : An Account of his Life, Writings and Theatrical Productions*, New York, Dance Horizons, 1985, p. 105.

8. *Ibid.*

9. Arline MEYER, « Re-dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century "Hand-in-Waistcoat" Portrait », *The Art Bulletin*, vol. 77, no. 1, mars 1995, p. 57.

1. Pierre RAMEAU, *op. cit.*, p. 41 (planche intitulée : « Maintien d'une Demoiselle en marchant ») ; <http://lcweb2.loc.gov/musdi/142/0104.tif>.

2. François NIVELON, *The Rudiments of Genteel Behavior*, *op. cit.*, planches 1 et 3.

3. Gérard de LAIRESSE, *op. cit.*, pp. 124-125.

4. *Ibid.*, p. 86 (voir planche correspondante).

5. Sur cet aspect, voir Joaneath SPICER, « The Renaissance Elbow », *A Cultural History of Gesture*, Jan BREMMER et Herman ROODENBURG éd., Ithaca, Cornell University Press, 1992, pp. 84-128 ; mais surtout pp. 88 sqq.

première, la troisième et, par extension de la même logique, la cinquième — bien que cette dernière nécessite quelques mises en garde que nous donnerons plus loin) dans la catégorie des positions d'humilité ou de modestie. À cela s'ajoutent les gestes de la main dans le justaucorps (pour l'homme) et des bras placés sur la taille (pour la femme).

À l'inverse, pour peu que l'on maintienne le même raisonnement, la deuxième et la quatrième position (positions ouvertes) seraient mieux désignées pour évoquer les idées de fierté, d'assurance, de hardiesse et d'autorité que les positions fermées. Les pieds y sont séparés, accusant une prise de possession de l'espace physique et une affirmation personnelle dans l'espace social ; ce que cette description de la deuxième position, ici transposée de la danse à la vie civile, est bien loin de compromettre :

[...] when the Weight rests as much on one Foot as the other, the Feet being considerably separated or open, the Knees streight, the Hands placed by the Side in a genteel Fall or natural Bend of the Wrists, and being in an agreeable Fashion or Shape about the Joint or Bend of the Hip, with the Head gracefully turning to the Right or Left, which compleats a most Heroic Posture; and, tho' it may be improper, in the Presence of Superiors, among Familiars, it is a bold and graceful Attitude, called the Second Position [...]¹

Cette position qualifiée d'héroïque par l'auteur se couple néanmoins d'une mise en garde. Son adoption au sein d'un groupe où se trouvent des personnes qui sont hiérarchiquement supérieures contreviendrait aux lois de la bienséance et de l'à-propos. Par contre, dit-il, elle paraît hardie et gracieuse en présence des gens qui nous sont proches. À une époque où les rapports à autrui sont rigoureusement examinés dans les traités de bienséance — suivant les modalités d'infériorité, d'égalité ou de supériorité —, il n'est pas étonnant qu'une posture affirmant autant l'individualité soit déconseillée en présence des personnes devant lesquelles l'humilité et la componction sont de mise. Son caractère autoritaire ne la rend pas convenable à ces situations, ce que la figure² accompagnant la description de Tomlinson rend particulièrement évident.

Un portrait comme celui de *John Campbell, 4th Duke of Argyll* (1767, Édimbourg, Scottish National Portrait Gallery) par Thomas Gains-

borough³ valide cette utilisation de la deuxième position. En tant que *Hereditary Master of the Royal Household*, Campbell est l'une des figures les plus influentes du Royaume d'Écosse. Le panégyrique peint d'un personnage si puissant requiert des symboles forts, tant dans le choix des attributs que dans celui de l'attitude physique. C'est, à mon sens, le rôle que le peintre a confié à la posture autoritaire de son modèle.

L'autre position ouverte qui pourrait être employée pour exprimer l'autorité, ou à tout le moins l'assurance, c'est la quatrième. On la voit remplir cette fonction dans le célèbre *Louis XIV en costume de sacre* (1701, Paris, Musée du Louvre) d'Hyacinthe Rigaud⁴, souvent considéré comme l'archétype de la puissance monarchique. Mais que doit prendre en considération l'acteur dans le choix de l'une ou de l'autre des postures autoritaires proposées ici ? Sont-elles équivalentes ? En fait, je tirerais la réponse de cette affirmation de John Weaver qui considère que la quatrième « *is the most graceful Posture of Standing*⁵ », plus encore que la deuxième. J'ajouterais qu'elle est peut-être un peu moins affirmative, qu'elle adoucit quelque peu la brutalité et la hardiesse de la deuxième position, sans cesser toutefois d'ancrer solidement le corps dans le sol. Elle est un peu plus sophistiquée, en ceci qu'elle brise la parfaite symétrie du corps. Si l'on compare le portrait de *Louis-François-Armand Vignerot du Plessis, duc de Richelieu* (1732-1742, Londres, Wallace collection) d'après Jean-Marc Nattier⁶ — adoptant une quatrième position un peu plus grande — avec celui de *John Campbell* en deuxième position, il devient manifeste que la quatrième produit un effet un peu moins fort que celui qu'engendre la deuxième. L'acteur doit donc peser la nuance qu'il cherchera à incarner physiquement.

Pour revenir au portrait de Louis XIV, on remarquera également que la position de son bras gauche correspond à la position *akimbo*. Cette attitude du bras accompagnait la description de la deuxième position par Tomlinson que j'ai reproduite quelques paragraphes plus haut. Cette

3. http://www.nationalgalleries.org/index.php/collection/online_az/4:322/results/0/1758/.

4. <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=32&FP=50054677&E=2K1KTSLW2PIX&SID=2K1KTSLW2PIX&New=T&Pic=26&SubE=2C6NU04KEQ6P>.

5. John WEAVER, *op. cit.*, p. 106.

6. [http://wallacelive.wallacecollection.org:8080/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t2.collection_lightbox.\\$TspTitleLink\\$1.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=2&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](http://wallacelive.wallacecollection.org:8080/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t2.collection_lightbox.$TspTitleLink$1.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=2&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0).

1. Kellom TOMLINSON, *op. cit.*, p. 4.

2. <http://lcweb2.loc.gov/musdi/158/0188.tif>.

juxtaposition n'est pas innocente, parce qu'elle renforce l'air d'autorité engendré par les positions ouvertes. Dans le même ordre d'idées, Joaneath Spicer, en retraçant l'histoire de cette attitude à la Renaissance, relève qu'elle agit le plus souvent en peinture comme symbole de fierté, d'assurance et de puissance¹.

Cette section a servi, en somme, à remplir la condition de l'historien de l'art Michael Baxandall énoncée plus haut, à savoir que l'on peut considérer des descriptions sur le geste comme pertinentes si on en trouve une utilisation fidèle dans les peintures. Bien évidemment, il n'est pas possible dans les limites de cette étude de présenter une multitude d'exemples pour chaque position, ce qui serait non seulement laborieux, mais inutile à la démonstration. Il s'agit plutôt de présenter une méthodologie qui fait appel au portrait dans la validation des codes gestuels décrits dans les traités. J'ai donc montré que les positions de Beauchamps pouvaient être utilisées dans la construction d'attitudes aristocratiques, mais aussi que les connotations qu'on leur a prêtées (humilité/autorité) s'accordaient avec la condition des personnes portraiturees. En composant physiquement son personnage, l'acteur ou le chanteur peut réemployer ces attitudes auxquelles on ne peut refuser, à défaut d'une authenticité complète, une certaine validité historique.

B. Nuancer les traités :

L'utilité du portrait dans l'évaluation des prescriptions gestuelles s'avère encore plus pertinente lorsqu'il s'agit de nuancer les sources. En effet, le mode de description des postures prend souvent une forme prescriptive, ce qui peut tenter l'historien comme l'acteur de les interpréter comme des règles absolues et de les appliquer dogmatiquement.

On aura remarqué que je n'ai pas donné d'exemple peint de la cinquième position dans la section précédente. En fait, cela n'était pas possible puisque, en ce qui regarde un usage social de la cinquième position, il n'y avait pas de source à valider. Dans les traités, on ne recommande nulle part son utilisation comme posture distinguée, au contraire, on la déconseille clairement : « This is never us'd as a Posture for Standing, and is only necessary for the Rise, or Terminations of some few steps in Dancing². » Weaver exagère, parce que cette position est utilisée en danse dans

plusieurs sauts et aussi dans presque tous les pas qui vont de côté. Cependant, il est vrai que dans le portrait, elle est extrêmement rare, bien qu'elle existe. On peut citer *Le marquis de Vassan* (1768, Chantilly, Musée Condé) par Louis Carrogis dit Carmontelle pour s'en convaincre³. Ainsi, bien qu'un maître à danser la proscrivît en-dehors de l'usage de la danse, cela n'empêcha pas qu'elle ne fût usitée, comme en témoigne le portrait du marquis. L'acteur doit donc bien peser son emploi : en dépit de l'interdiction de Weaver, il peut en faire usage pour interpréter un aristocrate, mais puisque qu'elle fut rare dans le portrait, de la même manière, qu'elle soit choisie pour donner un air rare ou curieux.

À partir du traité *The Art of Dancing* (1724-1735) de Kellom Tomlinson⁴ et des *Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing* (1721) de John Weaver⁵, soit les deux sources les plus explicites quant à l'usage extra-chorégraphique des cinq positions, j'ai comparé celles dont l'usage est recommandé par chaque auteur pour la vie civile avec celles qui apparaissent dans le portrait européen à partir des trois dernières décennies du XVII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Les résultats sont compilés dans le tableau 2.

Ce tableau révèle que les première et troisième positions ne font pas consensus chez nos deux auteurs. Ce qui nous montre l'importance de ne jamais appliquer aveuglément les recommandations d'une seule source. D'autant plus que, dans ce cas-ci, le portrait nous confirme l'utilisation sociale de ces deux positions.

Une autre question s'impose : y a-t-il des positions réservées à l'usage féminin et d'autres à l'usage masculin ? À vrai dire, John Weaver est le seul maître à danser qui, à ma connaissance, se soit prononcé sur une telle répartition. Mais dans ce cas-ci comme dans le précédent, le portrait s'avérera utile à la nuance de cette séparation sexuelle quelque peu tranchée. Voici ce qu'il écrit : « Standing in a graceful Posture, can be only in two of five Positions; for a Man, in the Second Position, either long or short; and in the short

3. <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=50054713&E=2K1KTSLW2H01&SID=2K1KTSLW2H01&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0B CP4AV>. On remarquera que dans cette cinquième position, le talon, bien que vis-à-vis de la pointe de l'autre pied ne la touche pas. En fait, si l'on va voir le traité de Tomlinson, par exemple, il semblerait qu'il ne soit pas obligatoire que la pointe et le talon se touchent : Kellom TOMLINSON, *op. cit.*, « The Marks or Characters which distinguish one Step from another », planche O (<http://lcweb2.loc.gov/musdi/158/0219.tif>).

4. Kellom TOMLINSON, *op. cit.*, p. 4.

5. John WEAVER, *op. cit.*, pp. 105 sqq.

1. Joaneath SPICER, *loc. cit.*

2. John WEAVER, *op. cit.*, p. 109.

Fourth. And for a Woman, in the First; short Second; and short Fourth Positions¹. » Dans le tableau 3, les recommandations de Weaver sont confrontées à ce que l'on retrouve dans le portrait.

Pour les deuxième et quatrième positions, c'est-à-dire pour les positions ouvertes, Weaver fait une distinction entre une courte et une longue position où l'écart entre les deux talons peut déroger à la traditionnelle recommandation de la longueur d'un pied².

On remarquera qu'il attribue à la femme une position fermée, soit la première, et qu'il ne lui recommande les positions ouvertes qu'à la condition qu'elles soient courtes. Du côté masculin, il ne propose aucune des positions fermées qui pouvaient exprimer, comme je l'ai évoqué plus haut, l'idée de modestie. La deuxième position de l'homme peut être, contrairement à celle de la femme, ou bien longue ou bien courte. Il est vrai que le portrait reflète une certaine tendance à attribuer les positions de modestie aux femmes et les positions d'autorité et d'assurance aux hommes, ce qui reflète sans doute les valeurs et la mentalité d'une époque qui conçoit différemment ce qui est une attitude bienséante chez un sexe ou chez l'autre. Nous retrouvons l'écho de ceci dans les danses de cour pour un couple qui se terminent souvent en quatrième pour l'homme et en première pour la femme. Toutefois, il y a suffisamment de contre-exemples dans le portrait pour éviter d'en faire une loi réductrice. De même, en reconstituant un personnage sur scène, il faut prendre soin de nuancer les recommandations de Weaver.

Nous avons déjà vu, par exemple, une première position dans le portrait de *L'Abbé de Villers-Cotterêts*. On pourrait prétexter que l'intrusion de cette position de modestie dans le portrait masculin s'explique par le fait qu'elle convienne à la condition ecclésiastique. On pourrait aussi penser que la première position répond aux nécessités du costume long, telles la robe et la soutane. Mais ces explications ne suffisent plus lorsqu'on examine le portrait militaire d'un roi tel que celui de *Charles III d'Espagne* (vers 1762, Mexico, Museo Nacional de Historia) par Ramón Torres.

Les contre-exemples existent également dans le portrait féminin. Par exemple, le portrait péruvien de *Doña Mariana Belsunse y Salazar* (deuxième moitié du XVIII^e siècle, Brooklyn Museum of Art³) montre ce qui est sans doute une longue deuxième position, en comparaison avec la courte deuxième

position de *Ulrique-Éléonore, reine de Suède* (XVIII^e siècle, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon⁴). Il va sans dire que ces deux exemples comptent parmi les rares portraits où l'on voit des femmes en deuxième position. Ceci s'explique, d'une part, par la proportion plus petite de portraits féminins où les pieds ne sont pas cachés par la robe et, d'autre part, par le fait qu'une position aussi affirmative cadrerait moins, dans la mentalité de l'époque, avec la posture qu'on attendait d'une aristocrate.

Pour l'actrice qui voudrait composer l'attitude physique d'une aristocrate sur scène, le portrait d'Ulrique-Éléonore s'avère très instructif. Le mandat du portraitiste était de toute évidence de former une image forte de la reine. Ici, ses vêtements comme sa posture lui donnent des allures masculines qui contribuent à renforcer cette image. L'actrice doit donc être consciente qu'en adoptant une deuxième position, l'air d'autorité qu'elle dégagera sur scène sera probablement perçu comme plus fort chez elle que chez un acteur masculin et ce, pour la simple raison que la position était moins courante pour la femme que pour l'homme.

Dans le choix des bras, l'ambiguïté est moins grande. La posture d'humilité pour l'homme est celle que nous avons trouvée chez Tomlinson, mais que nous retrouvons également dans des manuels de civilité tels que *The Rudiments of Genteel Behavior* de François Nivelon⁵. Pour la femme, il s'agit des mains placées sur la taille (ce que l'on retrouve tant chez Rameau⁶ que chez Nivelon⁷). Il ne faut pas une grande connaissance de l'histoire du costume pour comprendre pourquoi les postures de bras sont difficilement interchangeables. Dans le cas du bras *akimbo*, l'usage en fit un geste principalement (mais pas exclusivement) masculin⁸. On le retrouve dans le portrait d'Ulrique-Éléonore de Suède, que nous avons vu plus haut, ou encore dans celui de *La Marquise de Llano* (1771-1772, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San

4. <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=49022409&E=2K1KTS62F0ZNJ&SID=2K1KTS62F0ZNJ&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0BHM9C>. Il est à noter toutefois que la reine est ici carrément travestie en homme, ce qui rend sa deuxième position moins surprenante.

5. François NIVELON, *op. cit.*, planche 1.

6. Pierre RAMEAU, *op. cit.*, p. 41 (planche intitulée : « Maintien d'une Demoiselle en marchant ») ; <http://lcweb2.loc.gov/musdi/142/0111.tif>.

7. François NIVELON, *op. cit.*, planches 1 et 3.

8. Joaneath SPICER, *loc. cit.*

1. *Ibid.*, p. 131.

2. *Ibid.*, pp. 105-106.

3. http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/object_image/6894/overall/size/4/largest.

Fernando¹⁾ par Antoine-Raphaël Mengs. On peut remarquer dans un cas comme dans l'autre qu'on a cherché à donner un caractère cavalier au modèle. La marquise de Llano se présente en habits de mascarade, plus précisément en costume de *maja*²⁾. Le choix de cette position de bras hardie est justifié par le caractère même du personnage qu'elle interprète à l'intérieur de son portrait³⁾. Tant de liberté et d'assurance n'est pas sans rappeler l'idéal féminin incarné par la gitane *Preciosa* que Cervantes décrit comme étant « *algo desenvuelta ; pero no de modo que descubriese algún género de deshonestidad*⁴⁾ » (un peu désinvolte, mais pas d'une manière qui puisse trahir quelque penchant déshonnête). Le tableau 4 contient la synthèse de ce que je viens de dire sur le choix des ports de bras en fonction du sexe.

C. Enrichir les traités :

Le troisième profit qu'on peut tirer de l'analyse gestuelle du portrait est d'enrichir les informations que l'on trouve dans les traités, de mettre au jour ce qui est sous-entendu et implicite pour un lecteur du XVIII^e siècle. Là où les traités sont silencieux, le portrait est bavard. En effet, les traités ne disent pas grand-chose quant à l'agencement du haut et du bas du corps. Bien sûr, certains traités, comme celui de Tomlinson, nous donnent quelques suggestions de combinaisons, mais jamais de règles de composition. Les portraits en pied, quant à eux, sont dans l'obligation « visuelle » de fournir une réponse à ces règles sous-entendues, car le peintre est lui-même dans la nécessité de choisir une manière de placer le bas du corps qui s'agencera avec le haut et qui correspondra à l'esprit qu'il entend donner à l'œuvre.

On retrouve au moins quatre manières d'agencer le haut et le bas du corps. Les deux premières consistent à jumeler des positions qui ont le même caractère : soit une position de pieds modeste avec une position de bras modeste, soit une position de pieds hardie avec une position de bras hardie. Les deux dernières consistent inversement à choisir des positions qui se

contredisent ou se tempèrent ; soit une position hardie en haut et modeste en bas, soit une position modeste en haut et hardie en bas.

1. Haut modeste / bas modeste :

Ce premier agencement comprend la juxtaposition des positions fermées (première, troisième et cinquième) avec le geste de la main dans le justaucorps pour l'homme et le geste des mains posées devant la taille pour la femme. Nous avons vu ces combinaisons dans les portraits de *L'Abbé de Villers-Cotterêts* (en première), de *La comtesse del Carpio* (en troisième) et du *Marquis de Vassan* (en cinquième). Dans ces trois cas, le haut et le bas du corps ne se contredisent pas pour former les apparences de la modestie qui s'en trouve d'ailleurs exacerbée. Il s'y dégage une apparence de retenue et d'honnêteté très claire. À mon avis, il convient de composer le corps de l'acteur de la sorte pour faire surgir la même impression sur scène, notamment dans ces moments où un personnage écoute respectueusement ce qui est dit. Il ne faut toutefois pas oublier la mise en garde que j'ai émise contre la cinquième position qui, bien que je l'aie classée parmi les postures d'humilité, garde un effet rare et presque précieux dont il faut savoir à la fois se servir et se méfier.

2. Haut assuré / bas assuré :

Dans les portraits de *Ulrique-Éléonore, reine de Suède* (en deuxième) ou encore de *Louis XIV en costume de sacre* (en quatrième), on retrouve tout le contraire. Ici, le haut comme le bas du corps affichent une assurance et une autorité très affirmée ; c'est-à-dire en couplant le bras *akimbo* avec l'une des deux positions ouvertes. L'acteur doit adopter ces combinaisons avec discernement, conscient de toute la hardiesse qu'elles peuvent exprimer. Dans ce type de combinaisons comme dans le type précédent, la redondance de ce qui est « psychologiquement » dit en haut et en bas doit servir à exprimer une disposition sans équivoque et tranchée du personnage interprété.

3. Haut modeste / bas assuré :

Il m'apparaît que les combinaisons qui proposent un « juste milieu » sont plus intéressantes du point de vue de l'interprétation et du jeu scénique, en ceci qu'elles permettent un travail plus raffiné et subtil de l'état d'esprit d'un personnage. Dans le portrait anonyme de *François-Armand-Louis de Bourbon, Prince de Conti* (1711, Versailles, châteaux de Versailles et

1. http://www.studio-international.co.uk/studio-images/citizens_and_kings/3_b.asp.

2. Javier PORTÚS PÉREZ et al., *The Spanish Portrait: from El Greco to Picasso*, Londres, Scala, 2004, pp. 243 sqq.

3. Les majas étaient reconnues pour leur désinvolture.

4. Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, 1613 ; rééd. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 18.

de Trianon¹), nous retrouvons une quatrième position dont la force se trouve adoucie par l'humilité de la main glissée sous la veste. On retrouve une posture semblable sur l'une des planches des *Rudiments of Genteel Behavior* de François Nivelon dans sa section intitulée « *Standing* », à la différence que la quatrième position est troquée pour ce qu'on appelait en Angleterre la *Fourth open*². Cette position n'est rien d'autre qu'une variation de la quatrième position, mais au lieu que le pied le plus avancé soit placé précisément devant l'autre comme dans l'exécution d'un pas, il est posé légèrement à côté, à mi-chemin entre la quatrième et la deuxième position. Nivelon considère que cette composition du haut et du bas du corps traduit « *the manly Boldness [...] temper'd with becoming Modesty*³ ». Goya est allé chercher un effet similaire, mais en préférant la seconde position à la quatrième dans l'exécution du portrait de *Francisco Cabarrús* (1788, Madrid, Colección Banco de España⁴).

4. Haut assuré / bas modeste :

Aux agencements précédents correspondent leurs réciproques. Ici, ce n'est plus la modestie de la main cachée qui tempère la hardiesse des positions ouvertes, mais plutôt le fier bras *akimbo* qui donne de l'assurance aux humbles positions fermées. Dans le portrait de *Charles III*, le roi se présente avec tout le faste des insignes royaux ; la traditionnelle association de la colonne et du drapeau vient renforcer sa dignité, en même temps que son armure et la manière assurée dont il tient ses bras et son sceptre extériorisent une forte détermination. En contrepartie, la première position fait sentir une certaine retenue, une sorte d'humilité qui tempère ce qui pourrait donner des allures belliqueuses. Ce jeu d'équilibre entre modestie des jambes et autorité des bras est repris par Antoine-Raphaël Mengs dans ses portraits de la *La Marquise de Llano* et de *Ferdinand IV, roi de Naples et des deux Siciles* (1759-1760, Madrid Musée du Prado⁵). Si le pouvoir de la charge de Ferdinand IV semble dépasser son jeune âge, Mengs nous le présente malgré tout comme un

petit adulte en pleine possession de ses moyens. La troisième position de Ferdinand IV devient le garant d'une excellente éducation qui le qualifie déjà en tant que souverain (du moins veut-on le faire croire). Elle exprime une modestie qui semble nous assurer qu'il accède sans vanité aux fonctions qu'il obtient à un âge exceptionnel au regard des responsabilités immenses qu'elles impliquent. Pourtant, Mengs, parce qu'il crée une fiction peinte qui doit promouvoir publiquement une image forte de cet aristocrate de huit ans, contrebalance sa modestie par un bras *akimbo* très autoritaire et assuré⁶.

À l'intérieur de ces portraits qui présentent ce que j'ai appelé un juste milieu entre humilité et autorité, on ne peut s'empêcher d'y entendre l'écho de ce que disait déjà Baldassare Castiglione au XVI^e siècle dans son *Livre du courtisan* (1528), ouvrage qui eut une influence remarquable sur toute la littérature des civilités qui suivra :

De là vient que la mansuétude est fort merveilleuse chez un gentilhomme qui est valeureux et courageux dans les armes ; et de même que cette hardiesse semble plus grande quand elle est accompagnée de modestie, ainsi la modestie croît et se montre davantage par le moyen de la hardiesse⁷.

Il s'agit de l'un des traits qui demeurera accolé à l'idéal du gentilhomme d'Ancien Régime, toujours exemplaire par sa mesure et sa tempérance.

Ces deux derniers types d'agencement n'ont pas le seul mérite de s'accorder avec cet idéal aristocratique, mais aussi avec certaines vues esthétiques que l'on retrouve notamment dans *Le Grand Livre des peintres* de Gérard de Lairesse. Pour ce peintre et théoricien, la beauté de la figure humaine en peinture réside, entre autres, en ceci :

Examinons maintenant la seconde partie nécessaire pour constituer la beauté ; savoir, le mouvement des membres. Cette partie dépend principalement de la position contrastée qu'on donne aux membres du corps⁸...

De Lairesse poursuit en donnant plusieurs exemples de contrastes convenables et en vient à dire qu'« il faut que celle (la position) du haut du corps soit dans une position différente de celle du

1. <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=131&FP=50054811&E=2K1KTSLW2299&S ID=2K1KTSLW2299&New=T&Pic=54&SubE=2C6N U0SNG3LV>.

2. François NIVELON, *op. cit.*, planche 1 ; Kellom TOMLINSON, *op. cit.*, p. 5.

3. François NIVELON, « Of Standing », *op. cit.*, n. p.

4. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Francisco_Cabarr%C3%BA.jpg.

5. <http://www.abcgallery.com/M/mengs/mengs17.html>.

6. Je renvoie encore une fois le lecteur à l'excellente étude qui a été faite sur l'histoire et les significations de ce geste à la Renaissance : Joaneath SPICER, *loc. cit.*

7. Baldassare CASTIGLIONE, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien par Alain Pons, Paris, éditions Gérard Lebovici, 1987, p. 115.

8. Gérard de LAIRESSE, *op. cit.*, p. 86.

bas du corps¹ ». J'estime que ce contraste entre des positions ouvertes et des positions fermées en haut et en bas remplit cette recommandation que propose de Laïresse.

Ainsi, dans les situations scéniques où un personnage noble ne requiert pas une attitude claire et tranchée, je suggère que le corps de l'acteur soit composé de manière à répondre non seulement à l'idéal aristocratique de tempérance, mais aussi à cet idéal esthétique du contraste des membres. La multiplicité de ces combinaisons propose une variété de postures, non seulement pour un même personnage tout au long d'une pièce de théâtre ou d'un opéra, mais encore pour tout un groupe d'acteurs qui paraissent en même temps sur scène.

Si l'on veut rendre plus clair l'ensemble des combinaisons dont j'ai parlé dans cette section, il suffit de se référer au tableau 5.

Il existe bien évidemment une grande quantité d'autres gestes qui auraient mérité d'être examinés ici, certains intégrant parfois des accessoires (tricornes, éventails, cannes, sceptres, bâtons de commandement, mouchoirs, gants, ...). Cependant, j'ai choisi de me borner à huit positions des bras et des jambes, afin de fournir à l'acteur ou au chanteur une palette minimale pour composer des postures aristocratiques s'appuyant sur des bases historiques.

Conclusion :

L'histoire de l'art trouve une utilité originale au sein de la recherche sur les spectacles des XVII^e et XVIII^e siècles qui ne se résume pas seulement à la restitution des décors. Bien évidemment, recourir aux sources iconographiques pour « ré-imaginer » la composition du corps ne revient pas à faire de l'histoire de l'art. Cependant, la lecture des images proposée ici est tout à fait tributaire de cette discipline. J'ai tenté d'interpréter ces portraits en gardant à l'esprit, non seulement le

contexte esthétique et historique qui les a produits, mais encore la fonction que revêtait ce genre pictural hautement panégyrique (et, par conséquent, hautement « manipulé »). Puisque le portrait en pied a le plus souvent eu pour rôle de faire l'éloge du portraituré, il présente une fiction où le corps est composé d'une manière artificielle et préméditée, afin de produire les apparences escomptées. C'est justement parce qu'il tient de la fiction que son exemple m'apparaît pertinent pour l'acteur qui, comme le portraitiste, cherche à incarner visuellement l'aristocrate.

Pour ce qui est de la pertinence de reproduire ces codes gestuels sur scène aujourd'hui, une question s'impose. Pourquoi mettre tous ces efforts de restitution, faire toutes ces recherches historiques, alors qu'on pourrait simplement se reposer sur les techniques contemporaines du jeu scénique qui, de toute façon, contiennent les codes actuels que le public est à même de comprendre ? Tout d'abord, je ne crois pas que les spectateurs soient si étrangers qu'on ne le pense aux anciens codes gestuels. L'iconographie des XVII^e et XVIII^e siècles peut leur être familière par la fréquentation des musées ou des bibliothèques, mais aussi par d'autres voies moins directes, comme la publicité, l'Internet ou même les pages en couverture de romans. Quoi qu'il en soit, il ne fait aucun doute que l'imagerie d'Ancien Régime peuple nos imaginaires tant en Europe qu'en Amérique et construit une sorte d'inconscient qui nous rend aptes à apprécier ces codes anciens. La deuxième et dernière réponse que je peux apporter à cette question, c'est qu'il ne faut pas compter pour rien ce plaisir de dépaysement que procure une pièce de Molière ou un opéra de Lully. Bien que des mises en scènes complètement contemporaines de spectacles anciens se soient avérées extrêmement intéressantes, il n'est pas désagréable pour autant, à d'autres occasions, d'expérimenter des mises en scènes nous faisant goûter une culture qui, en l'occurrence, n'est plus la nôtre.

1. *Ibid.*, p. 88.

Tableaux

Première position	Cette première est d'avoir les jambes fort étenduës, les deux talons l'un près de l'autre & les pieds en dehors également ¹ .
Deuxième position	[...] est représentée les deux jambes écartées ; mais ils ne le doivent être que de la longueur du pied distant entre les deux, ce qui est la juste proportion du pas & la vraie position du corps sur les deux jambes [...] Il faut considerer que les pieds soient sur une même ligne, les jambes étenduës, & les pieds tournés également en dehors, pour que le corps soit posé sur les deux jambes, de même qu'à la première Position ² .
Troisième position	[...] c'est que cette Position n'est parfaite, que lorsque les jambes sont bien étenduës l'une près de l'autre : ce qui fait que les deux jambes & les pieds étant bien serrez, l'on ne peut voir de jour entre deux [...] Elle est posée sur les deux pieds dans son à plomb, le pied gauche devant, mais croisé devant le talon au droit du cou de pied, tel qu'il est démontré par cette Figure ³ .
Quatrième position	On doit observer dans cette Position que les deux pieds soient l'un devant l'autre, & sur une ligne droite sans les croiser [...] ⁴ .
Cinquième position	Mais pour la bien faire, il faut que le talon du pied qui croise ne passe point la pointe de celui qui est derriere, ce qui seroit contre les regles ; car le corps ne se trouveroit pas dans son aplomb, outre que votre pied se croisant plus que la pointe [...] ⁵

Tableau 1 : Définitions des cinq positions selon *Le maître à danser* de Pierre Rameau (1725)

Positions	Tomlinson	Weaver	Portrait
Première	–	recommandée (tièdement)	usitée
Deuxième	recommandée	recommandée	usitée
Troisième	recommandée	–	usitée
Quatrième	recommandée	recommandée	la plus usitée
Cinquième	–	déconseillée	rarement usitée

Tableau 2 : Choix des positions pour composer le corps aristocratique

Positions	Femme		Homme	
	Weaver	Portrait	Weaver	Portrait
Première	oui	usitée	–	usitée
Deuxième	courte	usitée	courte ou longue	usitée
Troisième	–	usitée	–	usitée
Quatrième	courte	usitée	courte	usitée
Cinquième	–	–	–	usitée

Tableau 3 : La composition des pieds en fonction du sexe

Bras	Sexe	Effet
Main dans le justaucorps	masculin	modestie
Mains croisées sur la taille	féminin	modestie
Bras <i>akimbo</i>	masculin, parfois féminin	Autorité/assurance/désinvolture

Tableau 4 : Composition des bras en fonction du sexe

1. Pierre RAMEAU, *op. cit.*, p. 11.
2. Pierre RAMEAU, *op. cit.*, pp. 13-14.
3. Pierre RAMEAU, *op. cit.*, pp. 15-16. Le pied droit peut aussi aller devant, Rameau ne fait que décrire la gravure.
4. Pierre RAMEAU, *op. cit.*, pp. 17-18.
5. Pierre RAMEAU, *op. cit.*, p. 20.

Pieds \ Bras	Bras <i>akimbo</i>	Main glissée dans le justaucorps	Mains posées devant la taille
Première	Juste milieu/tempérance	modestie	modestie
Deuxième	autorité/assurance	Juste milieu/tempérance	Juste milieu/tempérance
Troisième	Juste milieu/tempérance	modestie	modestie
Quatrième	autorité/assurance	Juste milieu/tempérance	Juste milieu/tempérance
Cinquième (rare)	Juste milieu/tempérance	modestie	modestie

Tableau 5 : Effets selon les agencements du haut et du bas du corps

Expérimentations sur des répertoires à redécouvrir

Jouer la parade au XXI^e siècle : pourquoi et comment ?

Guy SPIELMANN

(Georgetown University / Compagnie SapassoussakasS)

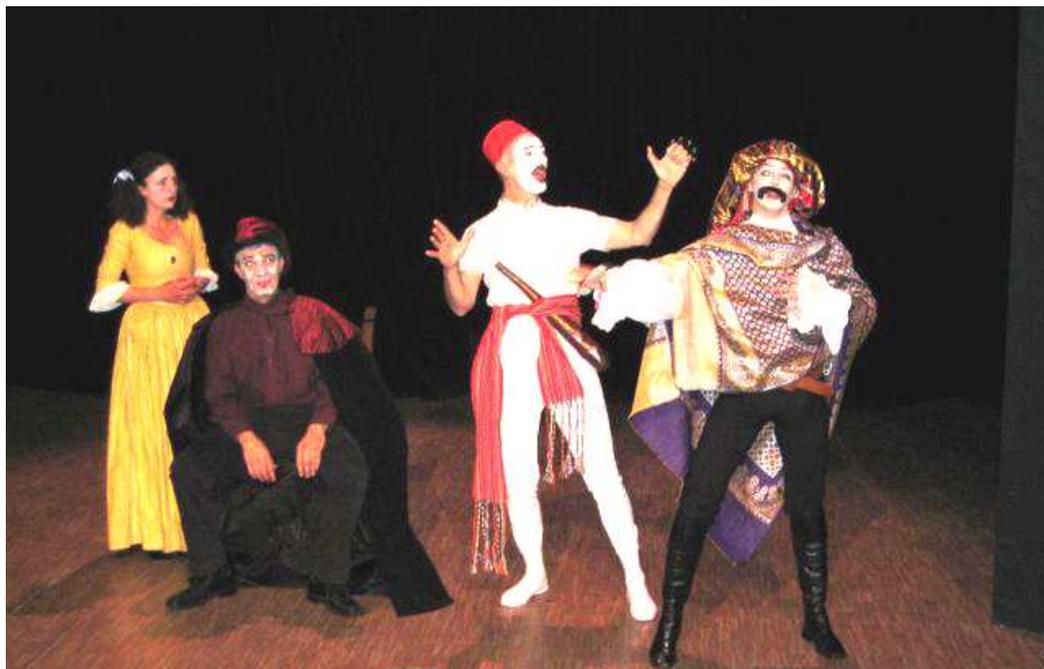
Le metteur en scène qui s'attaque à une forme dramatique du XVIII^e siècle à la fois absente de la programmation contemporaine (sans même parler du répertoire), *et* déclarée négligeable par la majorité des critiques et historiens du théâtre doit faire face à un double défi. Avant même de s'interroger sur les modalités d'une réactualisation de telles œuvres, on doit justifier l'entreprise autrement que par sa nouveauté, ou par l'amour des curiosités théâtrales d'antan seulement partagé par un cercle étroit de connaisseurs. La démarche est donc à distinguer d'un spectacle « de laboratoire » ou d'expérimentation, qui peut parfaitement se satisfaire de trouver des solutions sur le plan technique, quel qu'il soit (jeu, chorégraphie, chant, costume, scénographie, organologie, etc), sans tenir pour essentielle l'épreuve du passage devant le public — en particulier le public néophyte qui, n'étant pas préalablement acquis à la cause des genres anciens, exige qu'on lui procure au moins du sens, et éventuellement du plaisir.

Cette dimension a été relativement peu évoquée par les intervenants du colloque *Restitution et création*, pour qui, dans l'ensemble, le *comment* primait sur le *pourquoi* ; mais si le spécialiste, le professionnel ou l'amateur éclairé trouveront évidentes les motivations d'une entreprise restitutive, le « grand public » demande à être convaincu que le jeu en vaut la chandelle. Il s'agira donc de se préoccuper de son point de vue, fort différent de celui de l'expert, et de faire preuve de pédagogie sans tomber dans le didactisme. Le choix de la parade, dont il sera question ici, rendait une telle approche absolument indispensable, ce qui n'est pas forcément le cas pour un travail similaire sur un corpus plus prestigieux, même lorsqu'il a été longtemps oublié,

négligé ou dénaturé, comme ce fut le cas pour la tragédie, la musique et la danse « baroques ». De plus, l'originalité de notre entreprise réside dans la complémentarité fondamentale de la recherche savante — synthèse historique et théorique, établissement de textes avec appareil critique — et de la production dramatique, cette dernière n'étant pas considérée comme une « application » de la première, mais comme un autre moyen de susciter des hypothèses et de suggérer des solutions, au-delà de ce que le travail historiographique et philologique peut nous apprendre¹.

À travers l'exemple particulier de la parade, nous espérons démontrer ici que le souci du spectateur, manifestement critique pour les genres a priori méprisés, s'impose pour *toutes* les formes de spectacle du passé que l'on souhaite refaire vivre, autant dans une perspective « humaniste » que pour une raison théorique : la co-présence du regardant et du regardé est un élément définitoire de l'événement spectaculaire.

1. Le résultat de ce travail consiste donc en une série de productions dramatiques qui se poursuit encore (voir <http://opsis.georgetown.edu/SapassoussakasS/productions.htm>), et en un ouvrage de synthèse qui comprend des textes sous deux formes différentes : l'original en édition critique, et le texte remanié pour la scène : *Parades : Le Mauvais Exemple, Léandre hongre, Léandre ambassadeur*, préface, notes et textes de scène de Guy Spielmann, avec la collaboration de Dorothee Polanz (Paris, Lampsaque, coll. « Le Studiolo-Théâtre », 2006).



Scène finale de *L'Ambassadeur de Perse* (Aix-en-Provence, Amphithéâtre de la Verrière, mai 2008).
Isabelle (Muriel Arnould), Cassandre (Jean-Michel Spielmann), Gilles (Guy Spielmann)
et Léandre (Dorothee Polanz)

La parade, genre en deshérence :

Au moment (juillet 2002) où la Compagnie SapassoussakasS a inauguré ce qui allait devenir une série de spectacles étalée sur six années et trois continents, la parade faisait figure de genre fossile, dont les dernières productions notables remontaient à plus d'un demi-siècle. Non que ce genre fût absolument ignoré : tout honnête spécialiste de l'histoire du théâtre, et certainement du théâtre du XVIII^e siècle, en avait au moins entendu parler, ayant peut-être lu les trois textes choisis par Jacques Truchet pour l'anthologie publiée dans la « Bibliothèque de la Pléiade » en 1972¹, voire fréquenté les parades de Beaumarchais (dans les éditions complètes de son théâtre, ou jointes à certaines éditions du *Barbier de Séville*²), ou encore parcouru les neuf titres

rassemblés par Dominique Triaire dans un recueil paru en 2000³.

Toutefois, à lire les commentaires assez succints qui accompagnent ces divers textes, on constatait que la parade était sans doute l'un des genres les plus méprisés, et certainement l'un des plus mal compris — l'un n'allant pas sans l'autre — de notre patrimoine dramatique. Jugée d'une importance toute anecdotique, la parade était réputée illisible (ou peu s'en faut), inintéressante (sauf pour les érudits à la curiosité biscornue et à l'esprit salace), et, partant, difficilement exploitable par une troupe de théâtre contemporaine. Apparemment dépourvue de vraisemblance, parfois au point de sembler décousue ou absconse, hâtivement bâtie sur des intrigues bancales, répétitive (Truchet parle de

1. *Théâtre du XVIII^e siècle*, éd. Jacques Truchet (Paris, Gallimard, coll. de la « Pléiade », 1972, t.1). Contient *Léandre fiacre*, *La Chaste Isabelle*, *Isabelle grosse par vertu*, « Lettre de M. Gilles, sur les parades » et « Lettre à madame *** sur les parades ».

2. Pierre Caron de BEAUMARCHAIS, *Jean Bête à la foire*, précédé de *Le Barbier de Séville*, éd. Jacques Scherer (Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1982); *Parades*, éd. Pierre Larthomas (Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1977); *Œuvres*,

éd. Pierre-Henri et Jacqueline Larthomas (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1988); *La Trilogie de Figaro, suivie d'une parade: Les Bottes de sept lieues*, éd. Pierre-Aimé Touchard (Paris, Club des Libraires de France, coll. « Théâtre », 1959).

3. *Parades extraites du Théâtre des boulevards de Thomas-Simon Gueulette*, éd. Dominique Triaire (Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000). Contient *La Confiance des cocus*, *Léandre hongre*, *L'Amant poussif*, *Le Bonhomme Cassandre aux Indes*, *Léandre ambassadeur*, *La Pomme de Turquie*, *Le Courrier de Milan*, *La Mère rivale*, *Le Chapeau de Fortunatus*.

pièces qui « se ressemblent toutes »), la parade faisait quasiment l'unanimité quant à ses défauts (à l'exception notable de David Trott¹), n'engageant guère le metteur en scène à s'aventurer dans ce qui promettait de s'apparenter à la fameuse galère des *Fourberies de Scapin*. Bref, à peu près tout le monde s'accordait tacitement sur le principe que la parade devait demeurer dans l'oubli où elle était justement tombée.

Pourtant, notre initiative ne doit rien à un quelconque penchant pour les paris stupides ou le masochisme théâtral ; bien au contraire, elle procède d'un travail de recherche délibéré, tant érudit que pratique, dont l'impulsion initiale procédait de quelques constatations, assez simples au fond, mais que l'ensemble des spécialistes paraissait avoir négligées. Le premier indice qui nous a guidé n'est autre que le succès et l'influence considérables de la parade dans le théâtre de société et, au-delà, l'étendue de son impact culturel. Depuis son invention, au tout début du XVIII^e siècle, jusqu'à très tard dans le XIX^e, tous ceux qui s'intéressaient de près ou de loin à l'art dramatique se réfèrent à la parade (Beaumarchais, Voltaire, Rousseau, Hugo, Gautier parmi les plus connus), sans prétendre certes y voir un genre majeur, mais le plus souvent d'une manière affectueuse et méliorative qui tranche avec sa réputation ultérieure.

En effet, tous les témoignages concordent sur le plaisir immense que prit la haute société du siècle des Lumières à jouer et à regarder ces comédies originaires des scènes de foire parisiennes, où la parade fut d'abord, à la toute fin du XVII^e siècle, une pièce publicitaire que l'on donnait gratuitement devant les théâtres, pour attirer les badauds à l'intérieur. Elle mettait en scène des personnages proches des types de la farce française traditionnelle, ainsi que des « masques » de la *commedia dell'arte*, évoluant dans des situations cocasses et volontiers scabreuses. Celles-ci font largement appel à l'improvisation et aux *lazzi*, et l'humour à thématique scatologique et sexuelle (la « gaudriole ») y tient une place importante, de même que les déformations linguistiques en tous genres. À partir de 1710, les parades furent importées dans les théâtres privés, où elles

1. David TROTT, « De l'improvisation au « théâtre des boulevards » : le parcours de la parade entre 1708 et 1756 », *La Commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe, XVI^e-XVIII^e siècles*, sous la direction d'Irène Mamczarz (Paris, Klincksieck, 1998, pp. 157-165). Voir aussi son *Théâtre du XVIII^e siècle : jeux, écritures, regards* (Montpellier, Espaces 34, 2000).

connurent un succès prodigieux, relayé en 1756 par la publication d'un recueil pirate en trois volumes de 26 textes qui circulaient sous le manteau dans la bonne société : *Le Théâtre des boulevards*².

Or, l'indéniable popularité historique de la parade ne peut à elle seule justifier une remise à la scène : parce que la société et les goûts ont considérablement changé, d'abord, mais aussi en raison d'une obscurité référentielle qui apparaît nettement dès lors qu'on se livre à une lecture minutieuse des textes : ils sont truffés d'allusions aux pratiques sociales et culturelles du temps, allusions parfois bien plus opaques que les références purement littéraires (également fort nombreuses), et seulement compréhensibles aujourd'hui après consultation de nombreux dictionnaires, lexiques et ouvrages divers. Incidemment, une telle opacité prouve que la parade est beaucoup moins simple qu'un rapide survol le laisse croire, et rappelle que ces textes, écrits à l'usage d'une société de lettrés par des auteurs eux-mêmes érudits, ne sont pas à confondre avec les pièces foraines qui leur avaient servi de modèle à l'origine. À l'opposé du théâtre de foire, le théâtre de société s'est développé dans une optique non-commerciale ; à l'opposé du théâtre public, il s'est affranchi des règles, et des contraintes de la réputation (pour les auteurs autant que pour les acteurs³).

Complexe, la parade l'est à plusieurs titres, car les bizarreries invariablement relevées par les critiques s'expliquent fort bien par la volonté d'élaborer un spectacle métathéâtral pour un public fin connaisseur de tous les codes dramatiques de l'époque, et ravi de s'en amuser en toute liberté dans le sanctuaire des salles privées. La comédie « réglée », la comédie larmoyante, la farce, la *commedia dell'arte*, le proverbe dramatique, le vaudeville, et même parfois aussi la tragédie s'y trouvent démarquées, imitées, parodiées et détournées. Néanmoins, la parade ne peut se comprendre simplement comme forme dérivée ou abâtardie de ces divers genres et

2. *Théâtre des boulevards, ou Recueil de parades*, « A Mahon, de l'imprimerie de Gilles Langlois, à l'enseigne de l'Étrille », 1756, 3 vol.

3. Voir David TROTT, « Qu'est-ce que le théâtre de société ? » *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 225 (2005), pp. 7-20 ; Antoine LILTI, « Public ou sociabilité ? Les théâtres de société au XVIII^e siècle », *De la Publication. Entre Renaissance et Lumières*, sous la direction de Christian Jouhaud et Alain Viala (Paris, Fayard, 2002, pp. 281-300) ; Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?* (Paris, Champion, 2003).

traditions; elle résulte de la volonté de construire un univers dramatique original qui n'a pas pour référent, de manière directe ou indirecte, une quelconque réalité extra-théâtrale, mais d'autres univers dramatiques. Le lien avec le réel que définit la *mimesis* conventionnelle y est donc aboli, si bien que les situations, ainsi que les agissements des personnages, non content d'échapper à la « psychologie », défient la logique la plus ordinaire de l'expérience humaine, voire même les lois de la physique et de la biologie. Quel autre genre mettrait en scène un héros prétendu eunuque et qui affirme fièrement : « Je m'appelle Christophe Colin Léandre qui z'est le même qui depuis onze mois a fait dans ce village-ci seize enfants à douze filles différentes » ? (*Léandre Hongre*, sc. 10.) Ou un père se remémorant ainsi les débuts de sa relation avec feu son épouse : « Elle m'écrivit trois jours après qu'elle étoit grosse; mon ravissement ne se peut comprendre, mais au bout de six semaines, elle eut le malheur de faire une fausse couche dont est venue la charmante z'Isabelle, ma fille. » (*Le Bonhomme Cassandre aux Indes*, sc. 2.)

La parade se révèle d'autant plus complexe qu'on lui applique un examen poussé, à tel point que l'on peut finalement discerner dans ce genre si longtemps méprisé une sorte de concentré de la théâtromanie qui caractérisa le XVIII^e siècle. Toutefois, redécouvrir l'intérêt de la parade d'un point de vue historique ne se traduisait pas automatiquement par une stratégie de mise en scène bien définie : encore fallait-il tirer de manière systématique et cohérente les leçons du travail de recherche effectué en amont.

Approches de la mise en spectacle :

La principale de ces leçons, c'est que l'univers théâtral particulier de la parade réclame une approche *sui generis* du jeu, de la mise en scène, de la scénographie, des costumes et des accessoires. Avant même d'aborder les questions techniques, cependant, une évidence s'imposait : il fallait trouver une formule théâtrale susceptible de restituer avant et par-dessus tout l'*esprit* du genre (à définir au préalable), c'est-à-dire éviter de lui appliquer les principes et les recettes éprouvés pour d'autres types de pièce apparemment proches (farce, *commedia dell'arte* ou comédie classique), et ce d'autant plus que la parade renvoie très fréquemment à ces autres genres. La deuxième grande leçon tirée de nos recherches était que ces pièces se destinaient à des salles privées où acteurs et spectateurs ne formaient pas deux groupes

distincts, mais se relayaient sur scène ; si certains de ces amateurs étaient d'excellents comédiens, et si des professionnels se joignaient parfois à eux, les séances — précisément décrites par certains des participants dans leurs mémoires — se caractérisaient par une ambiance bon enfant, et surtout par la dissolution de ce fameux « quatrième mur » dont Diderot, posa le principe dans *De la poésie dramatique* en 1758, époque où la parade était déjà en voie de dénaturation, sinon de disparition.

Quel est au juste l'« esprit » de la parade ? Un élément crucial d'explication réside dans la métathéâtralité d'une comédie qui met en scène des situations et des personnages relevant directement de la fiction dramatique, et non pas d'une histoire imitant des actions réelles en vertu du principe de *mimesis*. Bien longtemps avant que Berthold Brecht ne théorise l'effet de distanciation (*Verfremdungseffekt*), ce genre avait pour principe de jouer sur les artifices et les conventions du théâtre illusionniste « à l'italienne », moins pour les dénoncer dans une visée idéologique que pour s'en délecter. Or, nous nous heurtions alors à une réalité parasite : de nos jours — et depuis Brecht, justement — ce jeu métathéâtral s'est considérablement banalisé, même sur des scènes plutôt conservatrices, perdant du coup une grande partie de son pouvoir subversif ; et renforcer les effets de distanciation ne suffirait pas entièrement à donner à la parade une saveur permettant de la distinguer d'autres genres connexes (petite comédie, farce, *commedia dell'arte*), et de légitimer sa restitution. D'un autre côté, la familiarité du public contemporain avec les effets de distanciation permet de compenser le caractère quelque peu élitiste de la parade, pourvu qu'on réussisse à l'adapter en respectant sa spécificité.

La solution retenue vise donc d'abord à instaurer une *ambiance* qui repose en grande partie sur la conception du personnel dramatique — Gilles, Cassandre, Léandre et Isabelle principalement¹ —, sur leur rapport avec la pièce qu'ils jouent, sur leur rapport avec le public, et sur le rapport entre l'ensemble de ces participants et l'espace où ils se trouvent. Notre ligne directrice consiste à tout faire pour estomper les limites du cadre spatio-temporel dans lequel le théâtre illusionniste situe la fiction : facteurs de séparation

1. Comme la *commedia dell'arte*, la parade utilise pour l'essentiel une demi-douzaine de types, dont le père autoritaire et libidineux, Cassandre, sa fille à la fois naïve et délurée, Isabelle, l'amoureux Léandre et le valet Gilles, ou Arlequin. La plupart des pièces n'utilisent que quatre ou cinq personnages, parfois seulement deux ou trois.

entre la scène et la salle, entre l'espace de la fiction dramatique et le lieu théâtral, entre le spectacle proprement dit et tout ce qui le précède et le suit. Ainsi, lorsque les spectateurs arrivent dans l'enceinte du lieu où la séance doit se tenir, avant que les pièces programmées aient encore débuté, ils y rencontrent, parfois à l'extérieur de la salle (foyer, couloirs, voire rue ou place publique), Gilles, Cassandre, Léandre et Isabelle, qui interagissent avec eux et entre eux, selon les traits qui leur sont propres : costume, bien sûr, mais aussi voix, gestuelle et surtout structure comportementale exprimée en improvisation selon le principe originel de la *commedia dell'arte*, c'est-à-dire dans un mélange d'éléments prédéterminés et d'aléatoire.

Dans la mesure du possible, nous évitons donc de nous produire dans des théâtres conventionnels et, quelle qu'en soit la disposition, nous faisons circuler Gilles, Cassandre, Léandre et Isabelle dans la totalité de l'espace, éclairé de manière à minimiser l'opposition matérielle entre la scène et la salle. C'est pour cette même raison que le décor, initialement déjà réduit à une simple toile de fond, a fini par s'abstraire presque complètement.

Remarquons que cette ambiance est à distinguer du « théâtre de participation » tel qu'il se pratique assez couramment de nos jours dans certains contextes (festivals, jeu en extérieur), puisque nous ne demandons pas aux spectateurs de prendre un rôle qui les ferait s'immiscer dans la fiction. Notre but est plutôt de leur faire prendre pleinement conscience d'une fonction spectatorielle qui ne se limite pas à regarder et applaudir à la fin, tout en restant étranger à ce qui se passe ; nous essayons de leur faire comprendre que le spectacle ne peut s'élaborer sans eux — et de fait la séance la moins réussie, de notre point de vue, est celle qui s'est déroulée dans un théâtre parfaitement équipé et aménagé, où le public se trouvait trop confortablement installé, trop loin de l'aire de jeu, dans une salle trop obscure.

La restitution du jeu :

Il est exceptionnel qu'un texte de parade spécifie dans des didascalies les attitudes, les expressions, les déplacements et les gestes des personnages ; or, contrairement au théâtre « classique », tout aussi muet sur ces détails, l'efficacité de la parade dépend en très grande partie de jeux de scène qu'il est crucial de restituer. Tel qu'il nous est parvenu, ce texte ne s'assimile ni à celui de la comédie littéraire réglée, parce qu'il est trop mal écrit, ni au *scenario* de

commedia dell'arte, parce qu'il comporte trop peu de didascalies et d'indications de jeu — mais aussi, paradoxalement, parce qu'il est en un sens trop « écrit » pour s'utiliser comme canevas. Ces textes, qui n'étaient presque jamais destinés à la publication¹, servaient d'aide-mémoire à des acteurs connaissant déjà bien les paramètres du genre : d'où l'absence de description des personnages, de notations de ton ou même de jeux de scène et de *lazzi* pourtant indispensables pour que la pièce fonctionne.

Malheureusement, la transmission essentiellement orale des traditions de jeu de la parade s'est interrompue avec l'activité des théâtres de société à la fin du XVIII^e siècle. Le travail de restitution consistait donc à retrouver ou réinventer toute l'information que le texte ne fournit pas, mais qui est indispensable à un rendu scénique cohérent à tout le moins, et aussi efficace que possible. Nous avons récemment pu constater *de visu* (lors d'un spectacle par une autre compagnie que je m'abstiendrai de nommer...) qu'une mise en scène visant à « dire le texte » en ne jouant que ce qui y est indiqué explicitement aboutit à un résultat inintéressant, ennuyeux, voire absurde, car un grand nombre de situations et de répliques restent tout bonnement incompréhensibles au public — mais aussi, de toute évidence, aux comédiens. Pire encore, on y perd complètement l'ambiance d'une séance de théâtre de société, et donc le fameux « esprit » du genre.

Restituer un jeu propre à la parade s'obtient d'abord par une stratégie de croisement à partir d'une grande diversité de sources — textes dramatiques, iconographie, objets (figurines), mémoires, traditions documentées dans des genres connexes (farce, *commedia*, opéra-comique) — visant à donner au texte un sens qui respecte quelques critères essentiels quant à la nature des *personae*, des situations et des schèmes de jeu. Cette entreprise de recherche permet ainsi de déterminer des détails purement matériels, tels les éléments de costume et les accessoires, autant que l'ambiance globale du spectacle.

Notre unique élément de décor, et le seul qu'il nous soit possible d'attester avec certitude, est une chaise, puisque dans la majorité des pièces le texte fait allusion, directement ou indirectement, au fait qu'un personnage est assis, s'assied ou se lève. Outre ces cas relativement clairs, il nous a paru

1. Ainsi que nous l'avons signalé, le *Théâtre des boulevards* est une édition piratée établie à partir d'un manuscrit volé que l'un des principaux instigateurs de la parade, Thomas-Simon Gueullette, avait prêté à un ami. Seuls quelques rares textes de parade furent publiés — anonymement — aux soins de leur auteur.

utile, voire indispensable, d'exploiter le caractère « praticable » d'un tel meuble dans toutes ses dimensions possibles : les comédiens s'y assoient, et y font asseoir les autres, beaucoup plus souvent que ne l'indique le texte ; mais ils peuvent également tourner autour, s'appuyer sur le dossier pour prendre ou maintenir une distance avec un autre protagoniste, voire même l'empoigner pour se défendre d'une attaque, ainsi que le fait Gilles à la scène 4 de *Léandre eunuque* (voir photos ci-dessous).

Ce travail indispensable doit pourtant toujours respecter le texte, qu'il doit éclaircir en évitant absolument de lui donner un sens qu'il n'a pas mais vers lequel nous souhaiterions le tirer ; de ce point de vue, la parade se situe donc à l'opposé du texte « classique » dont chaque metteur en scène croit pouvoir livrer une interprétation personnelle sans s'estimer tenu à respecter une quelconque authenticité.

Personnages et *personae* :

Les jeux de scène se justifient également par ce que nous savons des personnages qui, pour l'essentiel, restent les mêmes d'une pièce à l'autre ; aussi faut-il plutôt parler de *personae*.

Quelques années avant de commencer à travailler sur les parades, j'écrivais qu'

au cours du XVII^e siècle, [...] la pratique théâtrale [...] se divise [...] en deux mouvances dont l'opposition diamétrale ira s'accroissant avant de disparaître presque totalement (en attendant de renaître) : le jeu « classique » qui gomme les signes de la fiction chez l'acteur afin de neutraliser au mieux l'altérité du personnage par rapport au spectateur, et le jeu « masqué », qui au contraire accentue les signes d'altérité. (...) la Comédie-Italienne, dans la tradition de la *commedia dell'arte*, ne se contente pas d'affubler l'acteur d'un masque et d'un costume qui signalent ostensiblement la dimension ludique et fictionnelle du personnage : elle crée une entité interlope entre le personnage et l'acteur qu'on peut nommer *personna*.

(...) Dominique Biancolelli, par le truchement d'un masque de cuir et d'un costume distinctif, se transforme sur scène en Arlequin plutôt qu'il ne le joue ; la trichotomie proposée par Robert Abirached entre « incarner », « jouer » et « interpréter » devient dans ce cas pleinement opérante, car dans le système dramatique de la Comédie-Italienne, c'est bien la *persona* Arlequin (et non le comédien Biancolelli) qui est réputé jouer dans chaque pièce un personnage particulier, que ce soit celui de Mercure, d'un procureur, voire même... celui d'Arlequin. Quand le texte de la pièce est édité, le patronyme du comédien au civil n'y figure jamais, la liste des

« acteurs » (au sens qu'a ce terme au XVII^e siècle) faisant apparaître seulement la *persona*, qu'il faut donc distinguer à la fois de la personne biologique et psychique propre au comédien, et du personnage en tant que construction discursive¹.

Même si la parade se réclame nettement de cette tradition de jeu, il importe de souligner ici ses différences fondamentales avec la *commedia dell'arte* (ainsi que celles d'autres formes de jeu théâtral non-illusionniste). La première est évidemment l'absence de masque, remplacé par le maquillage, ce qui n'est pas seulement un détail technique. Une tradition veut en effet qu'à la fin d'une représentation de *commedia*, les acteurs viennent saluer démasqués, signalant ainsi que la fiction est terminée, et s'identifiant par là en tant que comédiens, bien distincts de leur *persona*.

Il nous a donc paru indispensable de faire coïncider dans la parade la prise de rôle avec l'intégralité de la séance : présents en tant qu'eux même dès l'arrivée des spectateurs, Gilles, Cassandre, Léandre et Isabelle ne disparaissent que lorsque le théâtre s'est vidé. Et même lorsqu'ils rompent avec la fiction, et cessent temporairement de « jouer leur personnage », ce sont les *personae* qui transparaissent, et non pas les acteurs « au civil » ; aussi Gilles peut-il se plaindre de ses mauvaises conditions de travail — en tant que comédien, et non en tant que valet —, Léandre faire des remarques désobligeantes à Isabelle sur sa manière de jouer, et Cassandre maugréer contre la fatuité de Léandre — le comédien Léandre, et non le personnage de petit-maître qu'il interprète d'habitude. L'activité des *personae* de la parade autour de la pièce proprement dite — celle annoncée sur le programme — cherche à instaurer le principe qu'ils jouent dans chaque comédie un personnage qui porte leur nom, et donc que coexistent deux niveaux de fiction, théâtrale et dramatique, qui ne se distinguent finalement que par la formalisation — d'ailleurs très relative — du langage et des événements dans la comédie.

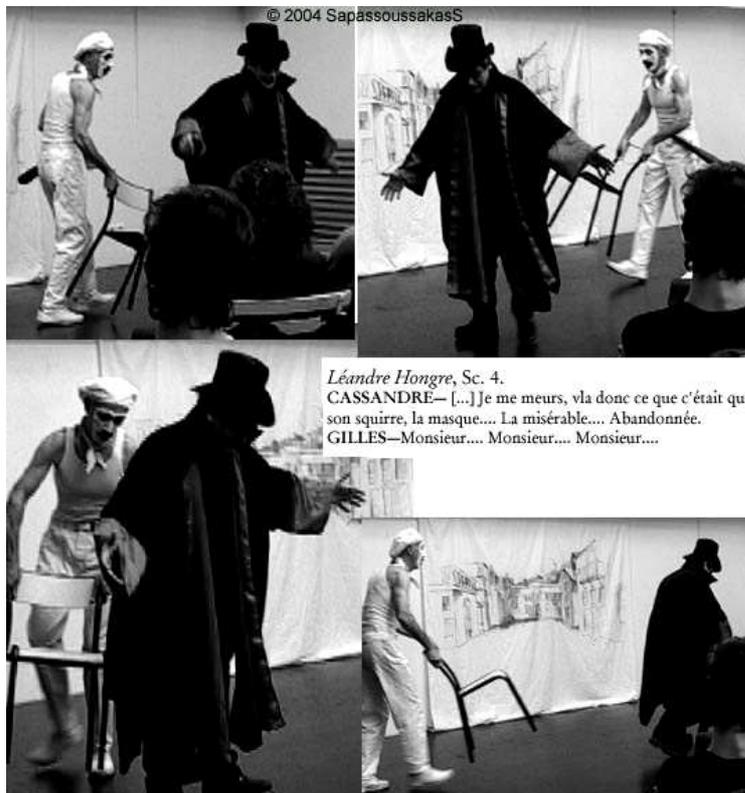
1. Guy SPIELMANN, « Acteur, personnage, *persona* : modes de l'individualité et de l'altérité dans la comédie classique », *L'Autre au XVII^e siècle*, textes réunis par Ralph Heyndels et Barbara Woshinsky (Tübingen, Narr Verlag, 1999, pp.117-132). La référence à Robert Abirached renvoie à *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, p. 68.



Léandre Hongre, Sc. 4.

GILLES—Ma foi, Monsieur, je ne badine point; Mamselle votre fille est grosse, et c'est moi qui ai fait cette ânerie. J'ai voulu vous le dire comme ça, pour vous prévenir l'esprit dessus cette minutie

CASSANDRE—Ah! coquin, voleur, et infâme suborneur.



Léandre Hongre, Sc. 4.

CASSANDRE—[...] Je me meurs, vla donc ce que c'était que son squirre, la masque... La misérable... Abandonnée.

GILLES—Monsieur.... Monsieur.... Monsieur....

Léandre Eunuque (Mai 2003, Université Paris X-Nanterre). Après s'être servi de la chaise pour se protéger de la fureur de Cassandre (Olivier Blocher), Gilles (Guy Spielmann) suit ce dernier afin de l'y faire asseoir.

L'identité de ces *personae*, loin de reposer sur une quelconque « psychologie », réside en très grande partie dans une typologie comportementale, et dans leur apparence extérieure, notamment la posture et le costume. Ici encore, le choix est délicat parce qu'une reconstitution ne constitue pas forcément la meilleure solution, vu que nos spectateurs seront probablement incapables d'en apprécier la référentialité ; le désir d'authenticité propre à l'historien du théâtre doit-il alors s'effacer tout à fait devant l'impératif du sens et de l'efficacité spectaculaire ? Les documents à partir desquels nous travaillons, en réalité, ne nous en laissent pas la possibilité.

Prenons par exemple les représentations iconographiques de Gilles, dont certaines sont célèbrissimes et d'autres bien moins connues : elles montrent toutes un costume blanc et un couvre-chef (de forme variable), mais elles ne représentent pas toutes le gourdin de Gilles, cousin de la batte d'Arlequin (bien visible sur le frontispice du recueil de 1756). Les textes sont tout aussi lacunaires sur ce point, et une seule et unique parade (*Le Mauvais Exemple*) nous révèle qu'il se

nommait « Jérôme » — terme qui n'est attesté nulle part ailleurs, et dont nous n'avons jamais pu retrouver la référence. Quoi qu'il en soit, la présence avérée de cet objet, qui n'est pas forcément mentionné dans chaque pièce, vient éclaircir certaines situations où son usage donne un sens à des répliques qui autrement resteraient obscures. Dès lors que Gilles se trouve muni dudit gourdin, nombre de jeux de scène se mettent en place si naturellement qu'ils semblent relever de l'évidence, à tel point qu'on peine ensuite à imaginer le personnage sans cet « accessoire » finalement si indispensable.

Pourtant, nous ne sommes pas tenus d'employer une sorte particulière de gourdin en vertu de la fidélité à un original historique, puisque ce dernier ne nous est pas précisément connu. Il en va de même pour l'épée que porte Léandre, beaucoup plus clairement attestée tant sur le plan visuel que textuel, par exemple dans des didascalies comme « Léandre voulant mettre l'épée à la main » dans la dernière scène de *Léandre hongre*.



Ci-dessus : Isabelle, Gilles et Léandre. Frontispice du *Théâtre des Boulevards* (1756)

Ci-contre : Gilles et Léandre (Guy Spielmann et Dorothée Polanz), 2008



Gilles (Lucie Simonet), Isabelle (Dorothee Polanz), 2008 et Léandre (Cindy Botigiri),
Léandre Eunuque (Nancy, 2007)

Chapeaux, ouvrages de broderie, mouchoirs, éventails et autres tabatières, accessoires usuels que les auteurs n'ont pas toujours jugé utile de mentionner, s'imposent néanmoins à nous comme points d'appui au jeu et au texte, même lorsqu'il semble indispensable de les remplacer. Dans *Le Mauvais Exemple* (sc. 7), on trouve ainsi une scène particulièrement grivoise de flirt poussé entre deux femmes dont l'une feint d'être un homme :

MADAME GILLES — Je ne prétends pardi pas vous rien faire, je voudrais tant seulement pour vous dissiper vot' ennui, vous parler un moment comme si c'étoit Monsieur Liandre, & jouer, comme on fait la Comédie, ç'a nous désennuiera peut-être ; car des femmes seules, quoique d'autres en disent, ç'a n'est pas trop amusant.

ISABELLE — Eh bien, voyons ç'a.

MADAME GILLES — Dame, je n'ai rien à vous montrer. Mais écoutez toujours. Eh bien, ma charmante, comment ç'a va-t-il ?

ISABELLE — Fort bien, mon cher Liandre, quand vous m'aurez consolée de vot' chere absence.

MADAME GILLES — C'est ce que nous verrons tout à stheure. (*Elle fait semblant de raper sous son tablier.*) Mon adorable, en voulez-vous ?

ISABELLE, *levant le tablier* — Oui, quoi, bon ! ce n'est que du tabac.

MADAME GILLES — Je ne vous montre que ce bout là, parce que les passans m'empêchent de vous faire autant d'amitié que je ferois s'il étoit nuit.

Nous avons ici un jeu de scène que nous souhaitons préserver, mais qui demande à être aménagé pour fonctionner : La réplique d'Isabelle (« bon ! ce n'est que du tabac ») et la didascalie (« Elle fait semblant de raper ») indiquent clairement — au lecteur du XVIII^e siècle — le sens recherché : on rapait le tabac qui se présentait alors sous forme de « carottes », si bien que le geste de Madame Gilles apparaît nettement obscène, ce que souligne l'équivoque verbale (« en voulez-vous ? »). Pour obtenir un effet équivalent auprès de notre public, nous avons gardé le geste, mais pas la mention du tabac, remplacé en l'occurrence par des bonbons d'abor, puis par une sucette (qui, outre la plausibilité dans le contexte, permet de retrouver une connotation sexuelle.) Jouer de telles scènes telles qu'elles sont écrites n'aurait aucun sens à notre époque : il fallait soit les supprimer, ce qui aurait considérablement appauvri la pièce, au point de la dénaturer — dans ce cas, autant monter du Marivaux —, soit les récrire en visant la plus grande fidélité possible à l'effet :



MADAME GILLES *fait flotter sa jupe en riant*— Dame, je n'ai rien à vous montrer! Mais écoutez toujours. [*Elle s'assied, fait asseoir Isabelle sur un de ses genoux, et contrefait une voix d'homme.*]
Eh bien, ma charmante, comment ça va-t-il ?

ISABELLE, *jouant le jeu* — Fort bien, mon cher Liandre, quand vous m'aurez consolée de vot' chère absence.

MADAME GILLES, *ton gaillard* — C'est ce que nous verrons tout à stheure. [*Elle met la main dans la poche de son tablier, serre le poing.*] Mon adorable, en voulez-vous ?

ISABELLE, *soudain très excitée* — Oh oui, oui, oui! [*Elle met la main dans la poche pour en retirer celle de Madame Gilles, tout en poussant de petit cris. Madame Gilles l'encourage de la voix, et ouvre sa main pour révéler une sucette. Isabelle change d'expression, déçue.*] Oh, ce n'est qu'une sucette !

Madame Gilles (Bettina Guichon) et Isabelle (Lauriane Maurin),
Le Mauvais Exemple (Nancy, 2007).

Cette fonctionnalité des objets exclut en contrepartie une utilisation purement décorative ; le relatif minimalisme de la production (absence de décors, schématisation des costumes) se justifie autant par la référence historique au caractère informel du théâtre de société que par la nécessité d'optimiser la valeur signifiante de ce qui est effectivement utilisé.

Quelquefois, lorsque rien ne vient matériellement soutenir une hypothèse, il faut s'en remettre au principe qu'une situation ou une réplique *doit* faire sens en scène, et que si le sens ne nous est pas — ou pas complètement — donné par le texte et les didascalies, c'est à nous de (re)trouver le ton, le rythme, les gestes, les déplacements, les *lazzi* qui vont rendre le schème dramatique intelligible au spectateur. Ce principe universel de mise en scène acquiert une pertinence toute particulière dans la parade, où la logique ordinaire des relations sociales, la psychologie et même la biologie et la physique sont volontiers malmenées ou ignorées. Ainsi dans la mise en scène d'une comédie « classique » cherche-t-on à préserver la cohérence du caractère ; et lorsque un personnage dit ou fait une chose puis son contraire, on s'efforce de justifier ce revirement en mettant en lumière son hypocrisie, sa confusion mentale, ou encore un

événement extérieur perturbant. Ce serait tout à fait futile dans une parade, qui repose sur une logique exclusivement théâtrale.

Molière, par exemple, construit *L'École des femmes* sur le dévoilement progressif de la véritable sensibilité d'Agnès, d'abord crue naïve par Arnolphe et le public, et qui se révèle résolument au fait des choses de l'amour. Par contraste, l'Isabelle de la parade possède alternativement, dans une même pièce, et parfois dans une même scène, l'ingénuité d'une petite fille et une parfaite salacité nourrie par des aventures sexuelles aussi nombreuses que pittoresques : et rien ne vient expliquer ce paradoxe, sinon la volonté de créer un pur spectacle, à partir des schèmes et des conventions propres au théâtre, et sans égard aucun à la *mimesis*.

Le jeu et la mise en scène ne sauraient « corriger » ces incohérences et absurdités apparentes sans lesquelles les parades n'ont plus aucune raison d'être ; il s'agit bien au contraire de les mettre en valeur, afin de dissiper chez les spectateurs toute tentation de saisir le spectacle sur le mode illusionniste et psychologique — tentation alimentée tant par l'habitude que par les fréquentes réminiscences de Molière et autres auteurs « réguliers » dans la parade.

On peut aussi voir en Isabelle l'avatar dramatique d'un phantasme libertin que Choderlos de Laclos fera exprimer par Valmont, ravi d'avoir créé une sorte de monstre à partir de la jeune Cécile, ingénue dont il vient de parfaire l'initiation sexuelle en l'instruisant dans l'usage du vocabulaire obscène :

Rien n'est plus plaisant que l'ingénuité avec laquelle elle se sert déjà du peu qu'elle sait de cette langue ! elle n'imagine pas qu'on puisse parler autrement. Cette enfant est réellement séduisante ! Ce contraste de la candeur naïve avec le langage de l'effronterie ne laisse pas de faire de l'effet ; et, je ne sais pourquoi, il n'y a plus que les choses bizarres qui me plaisent¹.

Par son fonctionnement, ce type de *persona*— dans la parade comme dans le roman libertin — se rapproche plus de la marionnette ou de l'automate que de la personne vivante, anticipant les fameuses théories de Kleist et de Craig. Il faut toutefois se garder de rendre l'analogie trop littérale par un jeu où le comédien adopterait la gestuelle saccadée de la marionnette : non par refus de l'anachronisme (auquel nous avons recours par ailleurs), mais parce que ce « truc » de mise en scène s'est considérablement banalisé ces dernières années et que l'effet serait donc contaminé par une telle familiarité. C'est pour cette même raison que j'ai décidé d'aller contre la tradition attestée de faire jouer Isabelle par un homme : de nos jours, le travesti masculin renverrait à trop d'images parasites qui dénatureraient le sens qu'il pouvait avoir à l'origine.

En dépit de l'intérêt que présente la parade, une reconstitution « à l'identique » de nos jours serait techniquement difficile — en raison de l'opacité des textes et du manque de documentation — et finalement vouée à l'échec, car il est impossible de recréer les conditions dans lesquelles ces pièces étaient jouées, et qui ont à jamais disparu avec l'Ancien Régime. En revanche, il était envisageable de tenter, *mutatis mutandis*, la restitution d'une expérience théâtrale particulière sur l'ensemble de la séance, ce qui implique un travail de mise en condition du public afin de lui donner le rôle tenu par la « société » des théâtres privés du XVIII^e siècle : sans demander aux spectateurs de monter sur scène, on favorise donc au maximum leur participation à travers l'interaction, verbale et physique, qui doit les impliquer dans le spectacle en évitant toutefois soigneusement de les faire se sentir agressés ou menacés.

Cette expérience, outre le plaisir qu'elle doit procurer, invite finalement le spectateur à découvrir une alternative aux diverses « relectures » du répertoire, plus ou moins innovantes, voire iconoclastes, que proposent aujourd'hui la plupart de nos troupes. La parade, à la fois condensé et mise en abyme des traditions théâtrales de l'Ancien Régime, nous aide à réexaminer la vision commune d'un « théâtre classique » compassé dont seule l'inventivité plus ou moins débridée des metteurs en scène contemporains pourrait faire ressortir les aspects ludiques et transgressifs.

1. Pierre Ambroise François Choderlos de LACLOS, *Les Liaisons dangereuses* (1782), Lettre CX de Valmont à Merteuil.

(Ré)Inventer Léandre

Dorothee Polanz
University of Maryland - Compagnie SapassoussakasS)



Lorsque j'ai intégré la compagnie SapassoussakasS, d'abord en tant que régisseur, j'avais déjà dirigé moi-même plusieurs spectacles (entre autres une mise en scène de *l'Électre* de Giraudoux, et des créations autour du cabaret ou du conte), et joué dans diverses productions universitaires. Toutefois, on m'avait fait aborder le jeu d'une manière qu'on peut qualifier de « réaliste » ou « psychologique » qui me préparait mal au travail de développement d'une *persona* de parade. J'ai commencé par suivre la compagnie dans ses déplacements et assister aux répétitions, spectatrice privilégiée et admirative de ce genre de performance qui ne cessait de me surprendre, de me passionner et de me faire rire.

Reprendre le personnage de Léandre, néanmoins, ne m'enthousiasmait guère car c'était le seul personnage qui ne me séduisait pas vraiment : visuellement, tout d'abord, son costume ne me semblait faire référence à rien de précis ; et sur le plan du jeu, Léandre m'apparaissait comme une sorte de faire-valoir, de comique raté qui manquait d'élégance par rapport aux autres, dont je trouvais les caractéristiques beaucoup plus affirmées et maîtrisées. La comédienne qui me précédait incarnait un Léandre énergique et fonceur, qui me semblait trop « moderne ». Non seulement c'était le rôle qui me plaisait le moins, mais toutes les caractéristiques physiques qui le définissaient précédemment étaient très éloignées des miennes : plutôt grande et mince, avec une petite voix, je m'imaginai mal jouer le séducteur viril et acharné à la manière de celle que je remplaçais, une comédienne plutôt petite et trapue. A priori, il fallait oublier ce

Léandre-là, qui faisait pourtant beaucoup rire le public, et repartir de zéro.

Puisque pour construire mon propre Léandre je ne pouvais ni reprendre un modèle, ni puiser dans mon expérience de comédienne, ni même de metteur en scène, j'ai cherché une troisième voie dans le texte des parades, où je trouvais une nette résonance avec mes recherches littéraires sur la figure du petit-maître, à travers un mémoire sur l'automate dans le roman libertin, où je convoquais entre autres les personnages de Vivant-Denon, de Crébillon fils, de Meunier de Querlon, de Nerciat et surtout le beau chevalier de Faublas de Louvet. Le discours de Léandre semblait tout à fait similaire à celui du petit-maître, oscillant entre élégance raffinée et grossièreté extrême ; ce personnage pirouettant, virevoltant et séduisant l'un et l'autre sexe par son énergie androgyne pouvait a priori me servir de gabarit. Le nouveau Léandre se précisa par l'apport de références diverses, tant littéraires que visuelles : au petit-maître du roman libertin s'ajoutait Lady Oscar, femme travestie du manga japonais *Rose de Versailles* (dessiné par Riyoko Ikeda, 1972), et sa version filmée par Jacques Demy (1979).

J'ai donc choisi pour mon Léandre un costume évoquant le XVIII^e siècle sans être pour autant trop précis chronologiquement : j'ai stylisé la silhouette avec des bottes de cavalier, une chemise à jabot, un tricorne noir souligné d'un ruban doré, un fuseau noir et une ceinture. S'y sont ajoutés un fleuret, puis un rutilant gilet rouge brodé d'or. Cette relative indétermination du costume est fondamentale ; elle apporte en effet une lisibilité immédiate, le costume ne devant pas imposer une référentialité trop précise pour laisser à chacun la possibilité d'y investir ses propres références littéraires et visuelles (iconographiques, filmiques ou autres). Il fallait aussi

respecter un certain amateurisme, une improvisation propre au théâtre de société : hormis le fleuret, tous les éléments de costumes sont empruntés à une garde-robe ordinaire.

À mon sens, le jeu de Léandre devait refléter plus ostensiblement la contradiction inhérente à tout personnage de parade : tout à la fois grossier et maniéré, gentilhomme et roturier, amoureux et volage. Pour ce faire, je pensais qu'il valait mieux exploiter le fait que Léandre est joué par une femme — choix initialement motivé par le désir de préserver une spécificité de la parade, le travestissement, en accentuant l'ambiguïté sexuelle propre au petit-maître.

Une telle incarnation de Léandre permettait en outre de toucher un large public : de l'universitaire qui, en voyant et entendant Léandre, pensera à l'*Histoire de la marquise-marquis de Banneville*, publiée en 1695 par François-Timoléon de Choisy, au non-spécialiste à qui le personnage rappellera plutôt Michèle Mercier habillée en homme dans *Indomptable Angélique* (réalisé par Bernard Borderie, Cinéphonie, 1967, d'après le roman d'Anne et Serge Golon¹), sinon Catriona MacColl prêtant ses traits à l'héroïne de *Lady Oscar* (réalisé par Jacques Demy, Les Films de l'Atalante, 1983, d'après le manga *Rose de Versailles* de Riyoko Ikeda²), voire — pourquoi pas ? — la chanteuse Mylène Farmer dans ses clips vidéo à l'esthétique XVIII^e, *Libertine* et *Pourvu qu'elles soient douces* (réalisés par Laurent Boutonnat, Movie-Box, 1986³).



Catriona MacColl dans *Lady Oscar* de Jacques Demy.

1. Voir une image sur le site *Tout le ciné*, <http://www.toutleciné.com/images/star/0003/00031294-michele-mercier.html>.

2. Voir des images sur le site *Première*, <http://www.premiere.fr/Cinema/Photos/Reportages/Du-manga-au-cinema-10-adaptations-live/Lady-Oscar>.

3. Voir des images sur le site *Mylène.net*, http://www.mylene.net/mylene/c_pqsd.php.



L'Oscar de *Rose de Versailles* de Riyoko Ikeda.



Mylène Farmer dans *Libertine* (1986)

Problèmes concernant la restitution des pantomimes créées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent dans la première moitié du XVIII^e siècle

Paola Martinuzzi
(Ca' Foscari, Venise)

Le deuxième quart du XVIII^e siècle voit deux types principaux de spectacles pantomimes forains : les ballets-pantomimes, bâtis sur un agencement de scènes autour d'un thème narratif ou allégorique et les pantomimes proprement dites, dont le prototype est le *Docteur Faustus* de Charles-François Pannard, composé en 1740 sur le modèle anglais du *Necromancer, or Harlequin Doctor Faustus* de John Rich¹. Nous ne disposons pas de la totalité des livrets, mais je suis en train de les éditer, et ils paraîtront dans une étude détaillée. Il nous reste dix livrets de pantomimes publiés lors de la première représentation ou d'une reprise bien proche de la première² et six livrets manuscrits³ ;

1. Pantomime donnée au Lincoln's Inn Fields de Londres en 1724.

2. MAINBRAY, *Les Dupes ou rien n'est difficile en amour*, Paris, Vve Delormel, 1740, 23 p. ; *Id.*, *Arlequin Prothée par magie*, Paris, Gonichon, 1741, 34 p. ; *Id.*, *Arlequin et Colombine captifs ou l'Heureux Désespoir*, Paris, Gonichon, 1741, 33 p. ; *Id.*, *À Trompeur, trompeur et demi*, Paris, Gonichon, 1742, 24 p. ; *Id.*, *Le Diable boiteux*, s.l., s.n., 1743, 16 p. ; [*Id.*], *Chacun à son tour*, La Haye, 1742, 15 p. ; [*Id.*], *Le Médecin dupé ou la fuite d'Arlequin et de Colombine, dans l'Isle de Lilliput*, La Haye, Van Zanten, 1743, 14 p. ; [*Id.*], *L'Essai de la folie, ou la naissance d'Arlequin*, Liège, Everard Kints, s.d. [mais les interprètes cités dans le frontispice, « Les Petits Enfants Hollandois » sont les mêmes que ceux des pantomimes parues en 1743],

pour les ballets-pantomimes, il reste un certain nombre de résumés plus ou moins détaillés, publiés dans le *Dictionnaire des théâtres de Paris* des frères Parfaict⁴ ; nous disposons également de huit scénarios manuscrits relatifs à des ballets-pantomimes⁵ ; d'autres livrets ont été perdus, et il n'en reste que le titre.

16 p. ; Charles-Simon FAVART, *Les Vendanges de Tempé*, 1745 ; *Le Désespoir favorable*, anonyme, 1745 (les scénarios des deux dernières pièces ont été publiés par les frères Parfaict et Quentin d'Abgerbe dans le *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1757, t. VI, pp. 69-84 et t. II, pp. 285-287).

3. Charles-François PANNARD et Florimond-Claude Boizard de PONTAU, *Le Pot-pourri pantomime*, 1732, F-Pn, Ms F. Fr. 9323, ff. 73r-80v ; Charles-François PANNARD, *Valère et Colette*, [1738/39], F-Pn, Ms F. Fr. 9324, ff. 145r-150v ; *Id.*, *Le Docteur Faustus, pantomime angloise*, [1740] (F-Pn, Ms. F. Fr. 9324, ff. 138r-142v) ; COLIN Fils, *Arlequin favorisé de la Folie*, 1742 (F-Pn, Ms. F. Fr. 9313, ff. 266r-266v) ; *Id.*, *Arlequin tailleur par amour*, 1743 (*ibid.*, ff. 268r-269r) ; *Id.*, *Le Secret divulgué*, 1744 (*ibid.*, ff. 292r-295r).

4. Cf. *La Nôce Angloise*, anonyme, 1729 ; Charles-François PANNARD et Florimond-Claude Boizard de PONTAU, *Les Âges*, 1736.

5. Charles-Simon FAVART et Charles-François PANNARD, *Scenes détachées pour couper la danse dans le balet de la Foire de Bezons*, 1735, F-Pn, Ms. F. Fr.

Le premier groupe de textes, celui des ballets-pantomimes, n'offre pas une description détaillée du jeu des acteurs et omet toute notation, même partielle, des ballets qui les composent. Ils contiennent essentiellement les parties chantées et parlées qui forment un prologue ou un commentaire aux danses ; les indications relatives aux actions y sont peu nombreuses. L'intérêt de ces textes réside dans les éléments méta-théâtraux et de *poétique*, qui côtoient les croquis sociaux.

Le deuxième groupe de pièces, celui qui est constitué par les pantomimes proprement dites, est caractérisé par l'homogénéité des thèmes et des contenus dramaturgiques. Les structures et les codes expressifs mis en œuvre par les artistes forains qui travaillaient notamment dans la troupe des entrepreneurs Restier, circulent aisément d'une pièce à l'autre. On reconnaît dans les textes deux principales composantes : le jeu acquis de la *commedia dell'arte* qui travaille sur les contrastes expressifs et sur les limites du corps, et la narration pantomime, qui combine souci réaliste et poésie, dans une variation infinie d'un petit nombre de situations. Mais surtout, les livrets donnent une description en grande partie analytique de l'action jouée, selon un procédé d'écriture qui tient compte du travail effectué par les artistes ; pour un lecteur contemporain, ces livrets semblent le résultat de l'œuvre d'un metteur en scène ou d'un chorégraphe. L'écriture respecte l'ordre des actions représentées, sans analepses ni prolepses narratives ; l'usage des objets sur la scène est indiqué avec précision, ainsi que les rapports dynamiques entre les acteurs. Ces caractéristiques peuvent être bien précieuses pour des interprètes modernes.

9325, ff. 140r-146v et *Addition au Divertissement de la Foire de Bezons*, *ibid.*, ff. 147r-148v, dans Paola MARTINUZZI, « Ironie della lanterna magica. (*La Foire de Bezons*, balletto-pantomima inedito), *Ariel* (Rome, Bulzoni Editore), XXIII, n. 2, 2008. Charles-Simon FAVART et Grandvoinet de VERRIÈRE, *L'Amour et l'Innocence*, 1736, 1738, F-Pn, Ms. F. Fr. 9325, ff. 165r-170r ; Charles-Simon FAVART, *L'Ambigu de la Folie ou Le Ballet des Dindons*, 1743, F-Pn, Ms. F. Fr. 9325, ff. 413r-435r ; Charles-François PANNARD et Denis CAROLET, *La Mie Margot*, 1735, F-Pn, Ms. F. Fr. 9323, ff. 228r-229v ; *Id.*, *L'Industrie, Balet mêlé de scènes*, 1737, F-Pn, Ms. F. Fr. 9323, ff. 425r-428v ; Charles-François PANNARD, *Dom Quichotte chez la Duchesse*, 1734, F-Pn, Ms. F. Fr. 9323, ff. 211r-214r ; *Id.*, *Les Fêtes galantes. Balet en trois intermedes*, 1736, F-Pn, Ms. F. Fr. 9323, ff. 295r-306v ; Florimond-Claude Boizard de PONTAU, *L'Art et la Nature. Ballet coupé de scènes*, 1737, F-Pn, Ms. F. Fr. 9338, ff. 98r-114v.

Dans les pièces pantomimes foraines, le schéma de l'action suit un modèle connu en France depuis les canevas du Théâtre italien : l'amour entre Colombine/Isabelle et Arlequin est entravé par les décisions inébranlables du Docteur, père ou tuteur de la jeune fille ; mais Arlequin possède le don magique de transformer les êtres et les choses, ce qui le rend astucieusement victorieux sur ses oppresseurs. Les seules pièces qui se détachent de ce schéma sont la première tentative attestée d'« acte pantomime », dans le *Pot-pourri pantomime* de Pannard et Pontau (1732), une pantomime à la structure fortement chorégraphique, de Colin fils, qui confie la satire des rituels d'initiation de la franc-maçonnerie aux masques italiens (*Le Secret divulgué*¹), et la pastorale comique de Charles-Simon Favart (*Les Vendanges de Tempé*²), qui comporte, d'après le synopsis des Parfait, des séquences d'actions mimiques-chorégraphiques et, parallèlement, de blocs sonores joués par l'orchestre. Les airs connus par les spectateurs de 1745 formaient un sous-texte connu et signifiant, qui ajoutait un sens ironique au texte muet des acteurs-danseurs. (Il suffit de voir la superposition de l'air *Ha ! je n'm'en souci'guères*, avec les gestes de la protagoniste, Lisette, qui « jette son panier, et va s'asseoir sous un arbre³ »).

Si le mime a eu une longue vie en France jusqu'à nos jours, s'il a notamment créé de grandes écoles, qui ont formé des générations d'artistes, la première forme française de spectacle entièrement centrée sur le jeu muet et l'expressivité corporelle est plongée dans l'oubli. Elle pourrait pourtant constituer un objet moderne d'étude et de re-création pour les artistes contemporains qui voudraient lui redonner vie. Pour essayer de cerner des traits spécifiques de l'ancienne pantomime française, il faut remonter à la première moitié du XVIII^e siècle ; on la trouvera, parmi les genres mineurs créés dans les théâtres non officiels, aux Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, à Paris.

1. Pantomime composée en 1744, cit.

2. V. Paola MARTINUZZI, « Fantasia pastorali nella pantomima foraine. (*Les Vendanges de Tempé* di Favart) », *Ariel*, XXI, n. 2-3, 2006, pp. 45-53.

3. Scène III. Ce même procédé avait été mis en œuvre par Pannard dans la pantomime contenue dans *Le Pot-pourri pantomime* (cit.) ; mais en raison de la complication du sujet, le système n'eut pas de réponse de la part du public. L'auteur en parle en ces termes : « L'orchestre jouoit des airs tres connus, dont les refrains marqués s'apliquoient aisement aux gestes de l'acteur, qui les rendoit intelligibles par son jeu. Cette pièce, qui demandoit une grande connoissance du vaudeville, ne pouvoit plaire qu'aux plus zelés spectateurs de l'opéra comique » (f. 76r).

La période qui voit le développement de ce genre correspond aux années 1729-1745¹, même si les pièces muettes qui avaient déjà paru, dans les années 1710-1715, 1718, 1724, constituent l'anticipation du genre, en raison du rôle primaire qu'y avaient joué l'art gestuel, l'expressivité corporelle, la danse théâtrale². On ne peut pas oublier non plus la place des divertissements forains de la fin du XVII^e siècle (dont peu de livrets nous sont restés³). Quant au travail des comédiens italiens en France, la gestuelle était l'une des composantes principales de leurs spectacles à plusieurs facettes.

La pantomime en France se range donc d'abord dans le territoire du comique, en analogie avec ses origines antiques, analogie soulignée par les théoriciens du théâtre au XVIII^e siècle⁴ ; sa

1. L'article de référence toujours valable pour une périodisation des genres pantomimes comiques est : Henri LAGRAVE, « La pantomime à la foire au Théâtre italien et aux boulevards (1700-1789) », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n. 3-4, 1979, pp. 408-430.

2. Je me réfère aux pièces par écrits, qui forment un genre à part, où l'action mimique et chorégraphique qui se déroule sur la scène est autonome et disjointe du tissu verbal, confié à des objets métathéâtraux, les pancartes portant le texte des vaudevilles qui sont censés être chantés par les spectateurs. Je me permets de renvoyer à mon livre, *Les pièces par écrits nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, « Le Bricole », Collana del Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali dell'Università Ca' Foscari, 2007.

3. Parmi les plus intéressants, *Les Forces de l'amour et de la magie*, d'Alard, 1678, dans *Il teatro della Foire. Dieci commedie di Alard, Fuzelier, Lesage, D'Orneval, La Font, Piron*, presentate da Marcello Spaziani, con un'appendice musicale, Roma, 1965, pp. 71-91; *Circé en Postures*, Paris, s.n., 1678. Maintenant les deux pièces sont dans la version électronique, <http://www.theatrales.uqam.ca> de Barry Russell.

4. La production de traités ou d'essais comportant une réflexion sur la pantomime et sur ses origines ne se borne pas à un petit nombre de titres. Citons Andrea PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Napoli, Mutio, 1699 (avec une introduction d'Anton Giulio Bragaglia, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1961) ; John WEAVER, *The History of the Mimes and Pantomimes* (1728), dans Viola PAPETTI, *Arlecchino a Londra. La pantomima inglese 1700-1728, Studi e testi*, Napoli, Ed. Intercontinentalia, 1977 (réimp. Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, 2002) et dans Richard RALPH, *The Life and Works of John Weaver*, Londres, Dance Books Ltd, 1985 ; Luigi RICCOBONI, *Histoire du Théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et comédies imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1600 et une dissertation sur la*

fonction dans la structure du spectacle est comparable à celle que l'intermède remplissait dans les genres majeurs, puisque les pièces pantomimes étaient placées à côté des opéras-comiques, qui constituaient l'axe central des représentations au théâtre des Foires. Restituer des pantomimes foraines aujourd'hui serait donc un chapitre du travail de restitution de l'opéra comique ; cela n'empêche que ces petites pièces pourraient aujourd'hui exister de façon autonome dans un contexte différent, par exemple dans le cadre d'un théâtre-laboratoire, ou dans un théâtre pour enfants, si on considère les pantomimes à l'anglaise, ou encore on pourrait essayer de les faire revivre dans un théâtre de rue, en privilégiant l'aspect populaire.

Le genre pantomime, on le sait, a reçu une faveur si grande de la part du public du XVIII^e siècle, que la production de pantomimes a augmenté considérablement, et le jeu muet a fini par occuper d'autres territoires dramatiques, y compris celui de la tragédie, lorsqu'il a migré vers les théâtres officiels⁵.

tragédie moderne, Paris, Cailleau, 1730, 2 vol. (réimp. Torino, Bottega d'Erasmus, 1968) ; Johann Christoph STRODTMANN, *Abhandlung von den Pantomimen, Historisch und Critisch Ausgeführt*, Hamburg, C. S. Geissler, 1749 ; Gotthold Ephraim LESSING, « Abhandlung von den Pantomimen der Alten [Entwurf] », dans *Werke und Briefe*, Herausgegeben von Wilfried Barner, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1988-1989, t. 1 (*Frühe Lustspiele Werke 1743-1750*), pp. 711-721 ; Chevalier de JAUCOURT, article « Pantomime », dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, Lucques, Giuntini, 1758-1776, t. XI, pp. 659-661 ; [COCHIN], *Pantomime dramatique, ou essai sur un nouveau genre de spectacle*, à Florence, et se trouve à Paris, rue Dauphine, chez Jombert fils aîné, Libraire du Roy, pour le Génie et l'Artillerie, 1779. Renvoyons aussi au beau livre d'Angelica GOODDEN, « *Actio* » and *Persuasion*, Oxford, Clarendon Press, 1986, pour le problème de l'« éloquence corporelle » au XVIII^e siècle, dans l'optique de l'acteur.

5. On trouve déjà dans les années 1730 des pantomimes au Théâtre italien, composés par le fils de Louis Riccoboni, François. Mais c'est surtout à partir de 1746, à l'occasion de la fermeture de l'Opéra Comique, que la pantomime, bien aimée par le public, continue son chemin sur la scène du Théâtre italien, grâce en particulier à Dehesse, et de la Comédie-Française, par le travail des chorégraphes Sodi, Rivière. (Cf. les notes biographiques rédigées par les frères Parfaict dans le *Dictionnaire des théâtres de Paris, op. cit.*, et l'article sur les genres pantomimes au XVIII^e siècle de Nathalie RIZZONI, « Le Geste éloquent : la pantomime en France au XVIII^e siècle », dans Jacqueline WAEBER éd., *Musique et geste de Lully à la Révolution, Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Publications de la Société suisse

Penser à restituer des pantomimes comiques, en explorant le creuset de formes en mouvement des théâtres de la Foire, signifierait, pour des artistes contemporains, marcher dans deux directions complémentaires avant le montage du spectacle, pour ce qui concerne la matière gestuelle.

D'un côté, il s'agirait d'aborder les livrets et les scénarios de façon directe, pour en extraire des informations sur le jeu comique ; les pages écrites qui nous restent font entrevoir que l'idée de représentation des forains se ressentait nécessairement du contexte culturel.

Un exemple : le ballet-pantomime *L'Art et la Nature* de Pontau (1737¹) a pour sujet l'opposition entre naturel et artificiel, termes qui se prêtent, dans la pièce, à plusieurs interprétations et en effet les scènes passent d'une critique sociale à une espèce de déclaration de poétique, qui comporte aussi des remarques techniques. Simplicité formelle et virtuosité, grâce et dureté, absence d'école et formation rigoureuse dans la danse et dans la musique, se présentent comme inconciliables, de même que l'authenticité d'un côté et l'« anti-naturel » de l'autre², dans la vie morale et sociale, ou bien l'ancien et le moderne (qui est représenté ici par l'artifice de la mode et par la nouvelle alliance entre noblesse et bourgeoisie). Le mariage entre les deux figures allégoriques sera un prétexte pour une affirmation de poétique : si l'Art épouse la Nature, il s'enrichira, en évitant le tarissement que l'excès de technique comporte ; par ailleurs, la Nature, bien que supérieure à l'Art, agrémente sa propre insuffisance de règles formelles par les ressources de son époux, et pourra ainsi aspirer à la perfection, dans une idée de « progrès ». Le manuscrit comporte une note finale, écrite par une main différente, où les deux idées et les deux procédés artistiques se trouvent tout à fait inconciliables, ce qui fait penser à une lecture effectuée dans la première partie du XIX^e siècle³.

de Musicologie, Série II, vol. 50, Berne, Peter Lang, 2009, pp. 129-147.

1. *Op. cit.*, dans Paola MARTINUZZI, « Un matrimonio difficile : *L'Art et la Nature*, balletto-pantomima inedito », *Ariel*, XXIV, 1, 2009, à paraître.

2. Plus on avance vers 1750, plus les termes d'académisme et de naturalisme s'approfondissent, ce qui engendre la nécessité d'une « esthétique du sentiment ». (Jean EHRARD, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris-Chambéry, S.E.V.P.E.N., Imprimeries réunies, 1963, chap. V, « Nature et beauté », p. 317).

3. « *Un esprit naïf opposé à un génie dont toutes les productions sentent [t] la tournure : la façon de chanter [la musique], simple et vraie, d'une petite innocente*

*Un Prelude*⁴

MERCURE

Air [*Quand je tiens de ce jus*] d'Octobre

Ces fous annoncent la Nature ;
Ces flutes, pipeaux et hautbois
Sont les plaisirs qu'elle procure
À ceux qui viennent sous ces lois.

[...] *Marche de Bergers et de Bergeres, musique et danse tres simple. La Nature danse une musette*⁵.

[...] *L'Art arrive en dansant, avec sa suite. Musique par ricochet. Et danse par caprice.*

Air *L'amour comme Neptune*

Aujourd'huy l'Art efface
L'aimable verité ;
De Paris il agace
La curiosité [...].
Tout danseur ne vaut rien
S'il n'a pas mon soutien ;
Le naturel et la grace
Cedent le pas
Aux entrechats⁶.

Bien que les termes de ce débat soient réduits et grossièrement exprimés, on déduit la non extranéité aux réflexions contemporaines qui prenaient alors corps. Du point de vue de la restitution, les didascalies contiennent des indications significatives sur la mise en scène et la composition : par exemple, l'agencement de musique et danse « par ricochet », à l'effet théâtral, et les variations « par caprice » de la chorégraphie, confiée aux interprètes.

Même si on prend en considération les livrets des pantomimes proprement dites, on trouve des indices sur l'influence du contexte par rapport au style du jeu. Les pièces de Mainbray offrent surtout l'écriture détaillée des actions gestuelles, et elles donnent aussi des précieux renseignements sur les lieux représentés (espaces fermés ou en plein air), sur la présence d'objets et leur usage, sur les effets d'illusion pratiqués (acrobaties, métamorphoses, prestidigitation, objets animés, « poudre allumée »). Il y a aussi des indices sur la façon de bouger des acteurs. La grâce alors paraît, tout en n'effaçant pas le fond expressif fondé sur les contrastes, que les forains ont hérité des

opposé à une roulade d'un chanteur de profession ; danse de bergers et de danseurs < scenes critiques du jour ... parure ... tendresse ... > », f. 115v.

4. Le Prélude exécuté par l'orchestre accompagne une entrée dansée par les Fous, qui composent la suite de la Nature, avec les Bergers.

5. *Ibid.*, ff. 102r-v, scènes 3 et 4.

6. *Ibid.*, f. 107v, scène 7.

comédiens italiens dans l'interprétation des masques. Ainsi, dans *Les Dupes ou rien n'est difficile en amour* de Mainbray, on lit qu'Arlequin demande la main de Colombine « accostant le pere très-poliment » (scène 1) et qu'il rencontre Pierrot « luy faisant la reverence » (scène 2¹) ; dans *Le Diable boiteux*, du même auteur, « Le Docteur conduit Scaramouche jusqu'au bas de sa porte, l'assure de sa Fille, et après plusieurs politesses réciproques, se quittent » (scène 2²). Ce sont les gestes qui sont définis par ces mots, qui ressortent du contexte social en transformation.

Si on observe les dessins et gravures de Claude Gillot, composés très probablement dans les années où les descendants des comédiens italiens avaient gagné les Foires en y apportant leur répertoire et leurs savoirs, on est frappé par la grâce, la « maîtrise du corps et de ses mouvements³ », la posture chorégraphique d'Arlequin, de Scaramouche, de Pierrot. S'agit-il seulement d'un choix du peintre ? Il est difficile de le croire. Le critique Dieckmann note que la force des dessins de Gillot vient d'une « observation exacte » et il reconnaît « dans ses dessins des positions de ballet, ou, pour être exact, des positions qui ressemblent de très près à celles du ballet. Non seulement l'acrobatie, mais aussi la danse font partie du jeu de scène. [...] Le jeu des comédiens était le résultat d'une longue étude et l'expression d'un art raffiné⁴ ».

Le fait que cette pointe de *politesse* soit mise en évidence dans les livrets dont nous disposons peut nous renvoyer aussi à la réforme de l'art du comédien que Luigi Riccoboni venait d'élaborer pendant ces années⁵ et que son fils François reprendra dans peu d'années par son traité sur l'art du comédien⁶. Riccoboni le père critiquait l'usage,

répandu à son époque, de bouger artificiellement, « par compas⁷ », et prônait le naturel ; Riccoboni le fils commence son traité sur l'art du comédien par le geste, « la première chose dont il faut s'instruire » et il affirme : « J'entends par le geste, non seulement le mouvement des bras, mais encore celui de toutes les parties du corps ; car c'est de leur harmonie que dépend toute la grace de l'Acteur⁸ ».

La recherche de la bienséance dans le comique, même dans le genre bouffon, avait déjà trouvé un défenseur chez Andrea Perrucci, qui avait écrit en 1699 son volume *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*⁹. Perrucci visait à fixer des règles autant pour la représentation des œuvres tragiques que pour celle des pièces comiques, et relativement à celles-ci, dans les deux domaines de l'art prémédité et de l'improvisation ; il soulignait, à propos du jeu comique improvisé, qu'il était difficile à réaliser, qu'il supposait d'abord la maîtrise du jeu prémédité et que c'était un préjugé de son époque de penser le contraire¹⁰. Le mot « grâce » revient sous sa plume, dans les chapitres qui traitent des gestes :

Lever son chapeau doit être fait avec grâce, [...] accompagné de la révérence, mais selon l'usage du personnage qu'on représente, et du pays dont il provient. À la française, sans bouger des pieds, ou en les bougeant légèrement en arrière l'un après l'autre, on lève le chapeau le portant au cœur, et courbant un peu la tête et la taille vers la personne à qui on fait la révérence. [...] Le Guerrier, qui porte son casque, salue en courbant la tête, portant le bâton ou l'épée à ses lèvres, et comme les façons de saluer sont variées, l'acteur doit les imiter, puisque les gestes sont des mots silencieux, et que toutes les parties du corps peuvent parler par signes sans mots : la tête, les yeux, les mains, les sourcils¹¹.

1. MAINBRAY, *Les Dupes, ou rien n'est difficile en amour*, cit..

2. *Id.*, *Le Diable boiteux*, cit.

3. Herbert DIECKMANN, « Claude Gillot interprète de la commedia dell'arte », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n. 15, mars 1963, p. 216.

4. *Ibid.*, pp. 209, 216.

5. Cf. surtout Luigi RICCOBONI, *Dell'arte rappresentativa capitoli sei*, Londra, [s.n.], 1728, (réimpr. Bologna, Forni, 1979) ; *Id.*, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti (1721-1743)*, a cura di Irène Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1973 ; *Id.*, *De la reformation du théâtre. Nouvelle éd., augmentée des Moyens de rendre la comédie utile aux moeurs par M. de B****, Paris, Debure père et Le Breton, 1767.

6. François RICCOBONI, *L'Art du théâtre*, Paris, C.F. Simon fils Imprimeur et Giffart fils Libraire, 1750 (Genève, Slatkine Reprints, 1971 ; rééd. dans Sabine CHAOUCHE, *Sept traités sur le jeu du comédie et autres*

textes, De l'action oratoire à l'art dramatique, Champion, 2001).

7. *Dell'arte rappresentativa capitoli sei*, op. cit., chap. II.

8. *L'Art du théâtre*, op. cit., pp. 4-5.

9. *Op. cit.*

10. *Ibid.*, p. 160, *Parte Seconda. Proemio*. (« Il male si è, che oggi ogn'uno si stima abile per ingolfarsi nella Comica improvisa »).

11. *Ibid.*, pp. 119-120, *Regola XI. Del Gestire conveniente al Rappresentante*. (« Il levarsi il Cappello deve farsi con grazia, [...] accompagnato con la Riverenza, all'uso però del Personaggio che si rappresenta, di qual paese si sia [...]». Alla Francese, stando fermo co i piedi, o pure, ritirandoli uno dopo l'altro un poco a dietro, si cava il Cappello portandosi al petto, ed incurvandosi con la testa, e vita verso la persona a chi si fa la riverenza. [...] Il Guerriero, che porta l'elmo saluta inchinando la testa, con far segno di baciare il bastone, asta, o spada, ch'avrà in mano, e

Perrucci estime qu'il est nécessaire d'adapter le spectacle au contexte où il est inséré : « Il faut choisir le texte en fonction du goût du pays, des spectateurs, et des capacités des acteurs¹ ».

Un autre mot signale le besoin de corriger les défauts répandus chez les acteurs de son époque, celui de « modeste », qui doit s'appliquer, selon Perrucci, même aux rôles des bouffons, auxquels on « pardonne » pourtant « beaucoup de choses, comme le fait de grimacer, de grincer des dents, de plisser le front, de tordre les doigts, car tout est permis aux bouffons² ». Mais la règle de ne pas « s'écarter du vraisemblable » est valable pour tous. Ainsi, les bouffons « ne doivent pas commettre des grossièretés face au public [...]. Il ne faut pas imiter ceux qui remuent la tête quand ils jouent, roulent les yeux, les écarquillent, bougent le corps entier comme s'ils avaient été mordus par la tarentule et se tordent³ ». Selon « les maîtres du bon art », nous dit Perrucci, ce défaut peut avoir plusieurs causes : les contraintes de la mémoire, le défaut de compréhension du texte, l'ivresse, l'excès de vanité.

Le traité de Perrucci met ainsi en garde les acteurs contre les défauts de la gesticulation et de la mimique et pour faire cela il prend en considération les mouvements de la tête, des yeux, des sourcils, du nez, des lèvres, du cou, des épaules, du dos, des mains, des doigts, des bras, des pieds ; il parle de l'attitude du corps entier, de la relation du comédien au spectateur (perspective correcte pour les entrées, les sorties, les pauses⁴). Pour les règles sur l'expression, Perrucci remonte aux textes antiques : « les doctrines de la

come sono varii i costumi nel salutare così deve imitarli il Rappresentante: essendo i cenni, ed i gesti tante parole senza rumore, e tutte le parti del corpo possono parlare con cenni senza parole, come sono il capo, gli occhi, le mani, la ciglia, etc. »)

1. *Ibid.*, p. 89, *Regola IV. Della Scelta della Tragedia, Comedia, e Pastorale, e prima del Drama per Musica*. (« Deve dunque la composizione scegliersi secondo il gusto del Paese, dell'uditorio, e dell'abilità de' Rappresentanti. »)

2. *Ibid.*, p. 124, *Regola XI. Del Gestire conveniente al Rappresentante*. (« Si dispensano altresì molte cose a' buffoni, come sarà torcere il muso, o il naso, digrignar i denti, arrugar la fronte, contorcer le dita, perché essendo a' buffoni tutto lecito, gli si permettono molte cose, ch'a' personaggi gravi affatto disdicono. »)

3. *Ibid.* (« Non devono però costoro [...] appartarsi dal verisimile, né far male creanze al Popolo [...]. Insomma bisogna in tutto esser modesto, e non far come coloro [...] che recitando dimenano il capo, muovono, o stralunano gli occhi, gestiscono con tutto il corpo, e paiono morsicati dalla Tarantola tanto si dimenano, e si torcono »)

4. *Ibid.*, pp. 120-127, *Regola XI*.

rhétorique où elle traite de la prononciation par la voix et les gestes. Chez Tullio [Cicéron], Quintilien, [...] et chez d'autres auteurs maîtres de l'art oratoire⁵ ». Il apprend à pleurer, à rire, à manger sur la scène convenablement, à fuir et à montrer sa colère. Il donne des règles sur la marche, en rapport aux différents personnages, sur la façon de s'agenouiller, de mettre la main à l'épée et de tomber, les chutes étant une composante des actions périlleuses des Furies et des Démons notamment⁶. (L'élément surnaturel est bien présent dans les pantomimes foraines du XVIII^e siècle).

William Hogarth, dans son célèbre traité sur les lignes expressives, *l'Analyse de la beauté, écrite dans l'intention de fixer les idées fluctuantes sur le goût*, affirme que la ligne serpentine caractérise, avec sa variété infinie, les danses hautes, tandis que les danses théâtrales ayant pour protagonistes les paysans, les marins, les jardiniers, « s'élancent dans des formes angulaires, dont l'une notamment représente deux W⁷ ». Et tout en comparant le style interprétatif italien et le style français dans les danses théâtrales, il esquisse un portrait de la gestuelle caractérisant les masques italiens.

Les postures d'Arlequin sont ingénieusement composées de petits mouvements rapides de la tête, des mains, des pieds, qui se dégagent du corps par des lignes droites, ou bien s'y enroulent autour dans de petits cercles.

Scaramouche est gravement absurde, selon son caractère, quand il allonge ses mouvements ennuyeux dans des longueurs aux lignes non naturelles⁸ : il paraît que les deux types aient été inventés en pensant à une opposition directe des mouvements.

Les mouvements et les postures de Clown [Pierrot] consistent essentiellement en des lignes perpendiculaires et parallèles, ainsi que sa figure⁹.

Ces observations viennent de l'œil perçant du peintre qui avait été à Paris en 1743, justement dans les années où les forains développaient la pantomime sur des sujets italiens et des structures anglaises. N'oublions pas que les gravures

5. *Ibid.*, p. 127.

6. *Ibid.*, pp. 127-136, *Regola XII. D'alcune azioni Apparenti nel Rappresentare*.

7. William HOGARTH, *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste* (1743), tr. it. anonyme, *L'analisi della bellezza. Scritta col disegno di fissar l'Idee vaghe del Gusto* (1761), éd. par Miklos N. Varga, Milano, Abscondita, 2001, pp. 134-138.

8. Cf. les dessins de Claude Gillot.

9. W. HOGARTH, *Op. cit.*, pp. 135-136.

féroce­ment satiriques de Hogarth puisaient sou­vent à la pantomime les formes de leurs allé­gories, où le masque servait à *démasquer* les tricheries, les injustices et les crimes de la société¹. Aux acteurs d'aujourd'hui de réfléchir sur ces rapproche­ments nés au cœur du XVIII^e siècle.

Le jeu comique des pantomimes foraines s'opposait-il donc aux maniérismes, aux modes du temps, et en même temps aux formes figées académiques ? On est autorisé à le croire, du moment que le répertoire des théâtres des Foires avait une intention foncièrement parodique et que les sources de ce théâtre puisaient, comme on le sait, dans les genres farcesques, aussi bien que dans l'art archaïque des sauteurs et danseurs de corde ; il faut ajouter l'apport fondamental, créateur et mobile dans son essence, de la *commedia dell'arte*, qui émigra significativement vers la Foire dans la période 1697-1716, lors de la fermeture du Théâtre italien. On reviendra bientôt sur cette composante.

Cette position polémique n'est pas du tout en contraste avec la forte présence d'un élément chorégraphique, représenté autant par les danses théâtrales que par la structure fortement chorégraphique d'un grand nombre de scènes pantomimes. Les études de Mark Franko sur la danse baroque ont souligné, d'ailleurs, la charge contestataire des ballets burlesques, même au XVII^e siècle². Les artistes forains étaient pour la plupart non seulement d'excellents sauteurs et danseurs de corde, mais aussi des maîtres de ballet et des chorégraphes, qui travaillaient ou qui travailleraient également dans les théâtres officiels (il suffit de nommer Marie Sallé et son frère³, Jean-Georges Noverre⁴, Boudet fils⁵, Mlle Rabon⁶).

1. Cf. en particulier *Masquerades and operas; Burlington Gate*, 1724; *Southwark's Fair*, 1733 ; *Credulity, Superstition, and Fanaticism; The Election Campaign (Punch candidate for Guzzletown)*, 1757.

2. Mark FRANKO, *Dance as text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge-New York, Cambridge U.P., 1993.

3. *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles : Marie Sallé, danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, Atelier-rencontre et recherche, Nantes, 19-20 juin 2007, n. 3, 2008.

4. Émile CAMPARDON, *Les Spectacles de la Foire. Théâtres, Acteurs, Sauteurs et Danseurs de corde, Monstres, Géants, Nains, Animaux curieux ou savants, Marionnettes, Automates, Figures de cire et jeux mécaniques des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal depuis 1595 jusqu'à 1791. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 vol.

Les interprètes des pantomimes foraines devraient donc être des danseurs, ou du moins avoir une préparation en danse et une sensibilité pour cet art, et être guidés dans leur travail par un chorégraphe qui côtoie le metteur en scène.

Quant aux musiques qui accompagnaient les pantomimes et en particulier les parties dansées, elles sont reconstituables seulement en partie, lorsque les airs des vaudevilles sont marqués et qu'ils sont conservés ; dans d'autres cas, par exemple lorsque Pannard note : « air anglais⁷ », il faudrait puiser dans d'autres contextes, contigus, mais différents⁸.

Cette phase de travail « philologique » comporterait donc une lecture attentive des textes : de leurs contenus narratifs et poétiques, des indices de mise en scène contenus dans les pièces elles-mêmes. Le metteur en scène serait conscient des enjeux du contexte culturel originaire et il pourrait étudier avec les acteurs les sources iconographiques dont on dispose, mais en se posant devant les images avec un doute objectif : elles sont assujetties toujours, comme l'on sait, à la réélaboration et souvent à une idéalisation de la part du peintre, et ne constituent pas tout court une photographie du passé. Le chorégraphe trouverait dans les pièces des références au répertoire de la belle danse (musette⁹, entrée de Bergers et Bergères¹⁰, matelotte¹¹, contredanse¹²) et aux danses théâtrales expliquées par Gregorio Lambranzi (dont les protagonistes sont la Folie¹³, un meunier¹⁴, une meunière¹⁵, des paysans¹, des cordonniers², des

(Genève, Slatkine Reprints, 1970 ; puis sur le site <http://foires.net>, de Barry Russell), t. II, pp. 182-183.

5. *Ibid.*, t. I, p. 173.

6. *Ibid.*, t. II, p. 291.

7. Cf. *Valère et Colette*, *op. cit.*. Mais ce procédé pourrait être appliqué même aux autres « pantomimes anglaises » de Pannard, Mainbray, ou Colin fils.

8. Des notations musicales, relatives aux pantomimes anglaises de Thurmond, inspirées des pièces foraines émigrées en France et inspiratrices des pantomimes à l'anglaise de la Foire, sont citées par Roger FISKE, dans *English Theatre Music in the 18th Century*, Oxford, Oxford University Press, 1973, chap. 2, « Pantomime, 1700-1728 ».

9. Dans PONTAU, *L'Art et la Nature*, *op. cit.* ; FAVART, *Les Vendanges de Tempé*, *op. cit.*

10. Dans les deux pièces citées à la note ci-dessus.

11. Dans COLIN fils, *Arlequin tailleur par amour*, *op. cit.*

12. Dans PANNARD, *Valère et Colette*, *op. cit.*

13. Dans PONTAU, *L'Art et la Nature*, *op. cit.* ; FAVART, *L'Ambigu de la Folie ou Le Ballet des Dindons*, *op. cit.*

14. Dans PANNARD, *Le Docteur Faustus*, *op. cit.* ; MAINBRAY, *A Trompeur trompeur et demi*, *op. cit.*

15. Dans PANNARD, *Le Docteur Faustus*, *op. cit.*

des jardiniers³, des démons / diables / génies / présences infernales⁴, des faucheurs⁵, des sauteurs qui marchent sur les mains ou qui sont déguisés en ours⁶, en chien⁷). Il y a des emprunts au répertoire de ballet novateur, comme la contredanse nommée *La Découpure*, dans *L'Industrie* de Pannard et Carolet, danse que le livret attribue à Marie Sallé⁸. Mais il y a aussi des parodies explicites des ballets représentés à l'Académie Royale de Musique : ainsi, *Les Indes galantes* sont l'objet des savoureux commentaires du Savoyard portant la lanterne magique dans les *Scenes détachées pour couper la danse dans le balet de la Foire de Bezons* de Pannard et Favart⁹ ; ce dernier, dans *L'Ambigu de la Folie ou Le Ballet des Dindons*¹⁰, quelques années après, fait une parodie serrée et ponctuelle des *Indes*, et reprend encore la scène célèbre de l'entrée des *Fleurs*, où Borée traverse la plaine fleurie, pour peindre la poursuite amoureuse du Petit Berger dans *Les Vendanges de Tempé*¹¹.

La deuxième exploration consisterait dans une création confiée en premier lieu aux acteurs eux-mêmes. Les artistes devraient savoir et pouvoir travailler sur des éléments expressifs atemporels, travail qui leur permettrait d'être les *coauteurs* du texte de la représentation, selon une praxis

1. Dans MAINBRAY, *Arlequin Prothée par magie*, *op. cit.*

2. Dans *Id.*, *Le Diable boiteux*, *op. cit.*

3. Dans *Id.*, *Arlequin et Colombine captifs ou l'heureux désespoir*, *op. cit.* Arlequin devient le jardinier du Corsaire, instruit par Pierrot dans ce métier.

4. Dans PANNARD, *Le Docteur Faustus*, *op. cit.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. Dans *Id.*, *Valère et Colette*, *op. cit.*

8. Dans PANNARD et Denis CAROLET, *L'Industrie, Balet mêlé de scènes*, *op. cit.*

9. *Op. cit.* ; il est utile de lire même l'*Addition au Divertissement de la Foire de Bezons*, *op. cit.* : « Oh, remarquez bien icy une decoration superbe à deux etages, voyez en haut des esclaves qui chantent et jouent des instrumens, regardez en bas un parterre admirable de grosses fleurs environnées de fleurettes. Voila que ces fleurs-là veulent danser. Voicy qu'un Vent terrible arrive tout en sautant et les renverse l'une apres l'autre, voyez qu'un autre petit Vent coulis prend sa place et les releve par la douceur de son haleine. Remarquez qu'il fait la cour à la Rose plus qu'aux autres. C'est une piece curieuse faite en France, perfectionnée en Angleterre. » À la fin de ce passage, il y a une référence exacte à l'extraordinaire interprète Marie Sallé qui avait interprété la Rose à l'Académie Royale.

10. Parodie en quatre entrées et un Prologue, 1743, F-Pn, Ms. F. Fr. 9325, ff. 413r-435r.

11. *Op. cit.*, scène VI.

habituelle à la Foire, où la collaboration entre les artistes était fondamentale. Il faudrait qu'ils aient déjà travaillé sur l'expressivité corporelle, et qu'au moins certains d'entre eux connaissent des éléments des disciplines acrobatiques, et en particulier qu'ils soient aptes à pratiquer l'improvisation et à se dépouiller des clichés d'école. Ils s'approcheraient ainsi des fondements et non pas des maniérismes tardifs de la *commedia dell'arte*, qui était une source fertile de la pantomime foraine, autant au niveau dramaturgique que pour les *savoirs* des acteurs.

Cette démarche comporterait une approche fondamentale du masque. Même si au XVIII^e siècle Arlequin est le seul personnage qui garde encore toujours son masque en France, il est indispensable que tous les acteurs *passent* par la connaissance du masque pour pouvoir arriver au jeu pantomime originel, dont les protagonistes, dans un grand nombre de pièces, sont Arlequin, Colombine, Isabelle, le Docteur, Pierrot, Mezzetin, Scaramouche. Constant Mic, en 1927, signalait déjà le rôle du masque dans le jeu de la *commedia dell'arte* :

Pour les comédiens italiens, l'art mimique ne se bornait pas au seul visage, mais il embrassait toute une série de gestes et de postures, et c'est en raison de cela qu'ils jouaient volontiers avec un masque. [...] Le masque intensifie de façon naturelle la force expressive du corps par la loi de substitution des organes et des fonctions [...]. Mais le masque n'a pas qu'une valeur éducative : le spectateur qui regarde un acteur masqué sur la scène fixe son attention sur le corps, dont il suit avec intensité la mimique. La mimique du corps est par essence théâtrale — elle est perçue par toute la salle et, grâce à son caractère sculptural, elle demeure expressive, sous n'importe quel angle d'observation — tandis que la mimique du visage est a-théâtrale, accessible seulement à partir des places les plus proches, les plus chères, et en fonction d'un seul point de vue, particulièrement avantage¹².

Au XX^e siècle, l'expérience la plus significative de « reconstruction » du théâtre des masques a été la mise en scène d'*Arlecchino servitore di due padroni* par Giorgio Strehler. La compagnie du Piccolo Teatro de Milan, formée aussi par les élèves de l'école, à cette occasion, n'a pas seulement fait « revivre les *lazzi* historiques,

12. Constant MIC, *La Commedia dell'Arte, ou le théâtre des comédiens italiens des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Schiffrin, Aux éditions de la Pléiade, 1927 (dans Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982, pp. 218-219).

dérivés d'un *savoir* d'acteur, en les insérant dans le cadre d'une mise en scène d'auteur non mobile¹ », mais elle a surtout « redécouvert » le masque, « non seulement dans la gestuelle qui l'accompagne, mais dans la compréhension profonde de l'usage de l'objet ». Les protagonistes de cette redécouverte ont été le sculpteur Amleto Sartori et Jacques Lecoq ; Sartori fabriqua des masques en cuir, renouant avec une tradition ancienne et oubliée ; Lecoq, dans ses cours de masque au Piccolo, « appliqua à ces masques la tradition du mime abstrait, qu'il avait appris d'Étienne Decroux » et il récupéra en même temps « la mémoire historique des *lazzi*² », qu'il avait apprise de Carlo Ludovici, l'Arlequin de la célèbre compagnie dialectale vénitienne de Cesco Baseggio et « qu'il avait lui-même reçues d'un vieil Arlequin³ ». Cette expérience, qui avait fusionné les itinéraires de l'expressivité française et italienne, est au cœur de l'École internationale du théâtre que Jacques Lecoq crée à son retour à Paris, en 1956. Il est fascinant de lire ce qu'il pense à propos de celle qui est toujours restée une matière d'étude dans son École.

La *commedia dell'arte* et ses masques ont été introduits dans ma pédagogie dès le début de l'École. Malheureusement, au fil du temps, l'apparition de clichés, une manière dite « à l'italienne » de jouer a commencé à se répandre. De jeunes comédiens ont fait des stages de *commedia dell'arte* un peu partout et le jeu s'est appauvri. [...] J'ai donc été amené à retourner le phénomène pour en découvrir le dessous, à savoir la *comédie humaine*. La *commedia dell'arte* est un art d'enfance. On passe très rapidement d'une situation à une autre, d'un état à un autre. [...] En cela, la *commedia* constitue un territoire très cruel, mais surtout un fabuleux territoire de jeu. [...] Le moteur, ce n'est pas *quoi* jouer, c'est *comment* il faut le jouer. Quelles sont les forces en jeu⁴ ?

Une question émerge, dans notre lecture de Lecoq, par rapport à l'interprétation des pantomimes foraines. Il affirme que « lorsque les élèves ne sont pas assez forts pour atteindre le niveau de jeu exigé, ils essaient, en vain, de compenser par le cri. Pour cette raison, la *commedia dell'arte* est difficilement abordable par

des acteurs trop jeunes⁵ ». Nous savons, d'après les sources documentaires, que Nicolini Grimaldi⁶, et après lui Sebastiani⁷, et dans d'autres pays d'Europe des troupes d'enfants acteurs et danseurs de corde se répandaient, au cours du XVIII^e siècle⁸. Comment jouaient-ils ? On peut imaginer un très haut niveau technique, et la grâce des interprètes ; mais Lecoq nous fait réfléchir sur le fond même tragique du comique, de tous temps. C'est là une question en suspens.

Dans la spécificité des scénarios de pantomimes, on trouve bien des références à un effort spécial du corps et à son agilité, d'un côté, et les marques de la dynamique expressive par opposés, de l'autre. Il suffit d'ouvrir le livret du *Diable boiteux* de Mainbray, pour lire qu'Arlequin traverse comme par magie les tableaux, les miroirs et les buffets de la maison du Docteur, ou qu'il « se jette au travers des volets de la boutique de

5. *Ibid.*, p. 125.

6. Nicolini Grimaldi (dit *Jambe de fer*, le grand-père du célèbre clown anglais Joe Grimaldi), sauteur de corde aux Foires parisiennes, dans la Grande Troupe Étrangère de Restier, devint le maître des Enfants Hollandois, compagnie formée d'adolescents, qui représenta notamment les pantomimes foraines de Mainbray même hors de France ; en Allemagne, elle suscita l'intérêt de Gotthold Ephraim Lessing (cf. des lettres datées 1747, 1772 dans *Werke und Briefe*, *op. cit.*, *Frühe Schriften Werke 1751-1753*, p. 684 et *Briefe von und an Lessing 1770-1776*, p. 439. On peut lire l'article de Gabriella-Nora TAR, « Lessing und die Mode des Kindestheaters im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts », *Studia Universitatis Babeş-Bolyai-Philologia*, n. 1, 2007, pp. 37-42.

7. Originaire de Strasbourg, il dirigea une compagnie d'enfants à Berne entre 1764 et 1767.

8. Nous avons une gravure concernant la troupe de Nicolini Grimaldi, dans le frontispice du traité de Johann Christoph STRODTMANN, *Abhandlung von den Pantomimen, Historisch und Critisch Ausgeführt*, *op. cit.*, où on voit quatre masques italiens interprétés par des adolescents. Les *topoi* des pantomimes anglaises de Mainbray et sans doute les textes eux-mêmes reviennent, vingt ans après, dans les pièces de Sebastiani par exemple, dont les spectacles sont mis en scène par des acteurs enfants, à Berne. Cf. les gravures de Johann Essaias Nilson, conservées à la Bibliothèque de l'Opéra : « *Colombine se sauve du moulin par les ruses d'Arlequin*. Produit par les Enfants du Sr Sebastiani », et dans la collection de Giacomo Oreglia consacrée à la *Commedia dell'Arte : L'Amour triomphant par les intrigues d'Harlequin*, in *Commedia dell'Arte. Kring Harlekin och hans följe Giacomo Oreglia samling* (éd. par Gösta Lilja, Harriet Wærn, Eva Åhlund) Liljevachs konsthall, 23 feb.-1 april 1973, Liljevachs katalog n. 308, Stockholm, P.A. Norstedt & Söner, 1973, table n. 71.

1. Ces affirmations sont de Roberto Cuppone, metteur en scène, acteur de la *commedia dell'arte*, que j'ai interviewé à Venise, avril 2008.

2. Roberto Cuppone.

3. Jacques LECOQ, *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 19.

4. *Ibid.*, pp. 118-121.

M^e Blaise¹ », et pendant une *scène de nuit* (topos de la *commedia dell'arte*), l'escalade à la maison d'Isabelle par une échelle comporte la réussite d'Arlequin mais en même temps la dégringolade de Scaramouche. Ces rapides passages caractérisent aussi les états émotifs : on voit Arlequin passer en un instant de la « tendresse » au « désespoir affreux », et Isabelle, dans une rapide succession, de la colère noire à la surprise naïve, à la confiance et à la tendresse.

Dans le même texte, l'auteur insère une note qui par son style et sa logique très concrets et élémentaires, paraît s'adresser à un public enfantin : « Arlequin n'a subi la vengeance du Docteur que pour lui faire connoître qu'il tient du Diablotin, de se remettre les membres qu'on lui a coupés. » (Scène 17.) Les cruautés dont Arlequin est victime serviraient à faire émerger son pouvoir magique, son immortalité.

Les livrets de pantomimes dont nous disposons n'explicitent pas toujours le développement de l'action et parfois ils indiquent le contenu d'un message verbal, non traduisible par des gestes. En effet, la pantomime ne peut pas être le

correspondant du langage verbal, elle a une grammaire à elle (que Charles Aubert en 1901, dans un esprit qui ressent du positivisme, avait essayé de tracer, en adressant la deuxième partie de son traité aux auteurs de pantomimes²). Comme le mime, elle ne peut pas exprimer l'« absence, celle du passé, du futur, du lointain ou de l'abstrait que seuls précisément les mots peuvent dire. En ce sens, le mime ne connaît pas la diachronie de la narration linguistique et ne peut donc prétendre à se substituer à elle³ ».

Les livrets de la première moitié du XVIII^e siècle offrent donc aux acteurs des *vides* à remplir par leur créativité, autant pour ce qui concerne le texte gestuel que pour le texte verbal. On pourrait ainsi ouvrir un autre volet de cette réflexion sur ce dernier aspect — celui de l'improvisation textuelle verbale, en nous appuyant sur les exemples-conseils que Perrucci nous donne dans la deuxième partie de son traité.

1. Ces effets spectaculaires seront transmis par les acteurs de la troupe de Nicolini Grimaldi aux générations suivantes ; à son tour, le petit-fils Joe Grimaldi enseignera cette technique aux acteurs-élèves de sa troupe, comme on peut voir dans des gravures anglaises du début du XIX^e siècle. (Cf. Raymond MANDER, Joe MITCHENSON, *Pantomime. A Story in Pictures*, London, Peter Davies, 1973, tables 32, 82). Ce procédé *oral* de transmission de maître à élève comporte une conservation et en même temps une continuelle recréation.

2. Charles AUBERT, *L'Art mimique, suivi d'un traité de la pantomime et du ballet*, Paris, E. Meuriot, 1901 ; cf. en particulier, les chap. III « De l'interprétation des éléments du discours » (*Du pronom, Du verbe, Du participe, De l'article, Du substantif, De l'adjectif, De l'adverbe, De la préposition, De la conjonction, De l'interjection*) ; chap. IV « Des difficultés » ; chap. VI « De la traduction ».

3. Michel BERNARD, *L'expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Chiron/La Recherche en danse, 1986, p. 297.

Restituer les danses du Manuscrit « Ferrère »

Guillaume JABLONKA
(Compagnie *Divertimenty*)

Au cours de recherches sur le ballet *Les Petits Riens* de J.-G. Noverre et W.A. Mozart, pour le compte de Marie-Geneviève Massé et la compagnie *L'Éventail*, je me suis intéressé à la période d'apparition du ballet pantomime et du ballet en action. Après avoir consulté le *Trattato Teorico-Prattico di Ballo* de G. Magri publié en 1779, j'ai découvert à son sujet *The Grotesque Dancer on the Eighteenth Century Stage: Gennaro Magri and his World* recueil d'études édité sous la direction de R. Harris-Warrick et B. A. Brown¹ ; et quelle ne fut pas ma surprise de découvrir l'existence d'un manuscrit datant de 1782 avec de la notation Feuillet et contenant des ballets pantomimes, donc une trace de chorégraphie tardive de danses de théâtre !

J'ai alors assidûment lu les articles de Carol Marsh et Moira Goff, détaillant les informations fournies par ce manuscrit qui fait office de perle rare, car non seulement il note les danses représentées en scène en 1782, mais en plus il consigne des ballets entiers. C'est une véritable nouveauté : la majorité des sources chorégraphiques anciennes pour la scène sont des danses uniques, isolées, sans possibilité de reconstituer un divertissement entier. De plus, les traces chorégraphiques des danses représentées sur les scènes européennes entre 1750 et 1800 sont extrêmement rares. Il existe bien quelques indications sur certaines partitions de musique, mais cela reste très incomplet.

1. HARRIS-WARRICK (Rebecca) et BROWN (Bruce Alan) *The Grotesque Dancer on the Eighteenth Century Stage: Gennaro Magri and his World*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005.

Quelques temps après cette découverte j'en faisais part à Wilfride Piollet qui me mit en contact avec Alan Jones : il travaillait déjà, entre autres, à la restitution de ces danses depuis près de vingt ans et a ainsi pu m'initier à la lecture peu aisée du manuscrit dit « Ferrère », précieuse aide qui s'est traduite par la transmission en studio de propositions d'interprétation.

Le manuscrit dit « Ferrère » se trouve à la Bibliothèque Musée de l'Opéra de Paris sous la côte Rés. 68. Sur la première page, on peut lire : « *Partition et Chorographie, Ornée des figures et habillements des Balets donnée Par Auguste, frederick, Joseph, ferrere. A Valenciennes en 1782.* » Concernant l'étude du contexte historique et chorégraphique, je vous invite à consulter l'ouvrage cité plus haut ; je me concentrerai sur les danses en elles-mêmes.

Lors de la démonstration du 29 mai 2008 au CMBV, nous avons montré² :

- Ouverture instrumentale (Le Peintre amoureux de son modèle³) ;
- « Pas de 4 hommes et 2 femmes » (*La Réjouissance villageoise*) ;
- Scènes pantomimes (Le Peintre amoureux de son modèle) ;
- Deuxième pas de deux (*Les Galants Villageois*) ;
- Entrée du premier soldat (*La Réjouissance villageoise*) ;

2. Un montage d'extraits de danses du manuscrit est visible en ligne : www.divertimenty.org.

3. Je modernise l'orthographe et la mise en forme des titres et des indications portées sur le manuscrit.

— Pas seul de la femme (*Les Galants Villageois*);

— Pas seul de l'homme (Le Peintre amoureux de son modèle);

— « Plusieurs villageois arrivent en dansant » (*La Réjouissance villageoise*).

Ces danses sont extraites de trois pièces différentes :

— *Le Peintre amoureux de son modèle*, « ballet pantomime avec sa musique » ;

— *La Réjouissance villageoise ou le Sabotier*, « ballet pantomime » ;

— *Les Galants Villageois*, « ballet demi-caractère ».

Mais le manuscrit contient encore

1. un autre ballet pantomime, *Les Bûcherons et les Sabotiers*, « dansé à la Comédie Italienne à Paris en 1751. Par Maranesi » ;

2. trois divertissements de comédies à vaudevilles ou pastorale :

— Agrément[s'] de danse des Trois Cousines² ;

— Agréments de L'Embarras des Richesses³ ;

— Agrément⁴ de danse de Mirtil et Licoris⁵ ;

3. une entrée isolée, « Entrée d'Esclave turc dans *crispin brulle* [*sic*⁶] ».

Quant à la pagination, on remarque assez rapidement, arrivé à la page 43, quelques incohérences lorsqu'on essaie de faire correspondre les parties de notation musicale et les parties de notation chorégraphique. L'étude plus précise des concordances musique/chorégraphie montre que la page actuelle 42 est suivie de la page actuelle 45. Probablement les pages 43 et 44 ont été extraites du recueil et mal replacées (peut-être à cause de la négligence de Simon Leborne, conservateur de la bibliothèque de l'Opéra, si l'on en croit les accusations de son successeur Charles Nutter⁷), ce qui fait qu'elles ont été reliées là où

elles ne devraient pas être, et donc numérotées après coup dans le désordre. Et comme les pages numérotées 43 et 44 ne peuvent logiquement s'inscrire dans l'enchaînement des pages du manuscrit qu'après la page numérotée 50, mais qu'en même temps elles ne peuvent suivre directement cette même page⁸, alors je déduis qu'un nombre incertain d'autres pages manquent en continuation de la page 50 et je propose de nommer A1 et A2 les pages 43 et 44, n'étant pas en mesure de les relier directement à la pagination du manuscrit. On aurait donc l'ordre suivant :

42, 45, 46, 47, 48, 49, 50 [...] A1 (p. 43), A2 (p. 44).

Le choix des danses présentées s'est fait selon un critère tout à fait pragmatique : la lisibilité du manuscrit et la facilité d'accès à la restitution. Il s'agit bien d'un manuscrit, dont l'aspect reste brouillon, et non pas d'un imprimé. Ensuite parmi les éléments lisibles il faut saisir les éléments qui font sens et que l'on peut transcrire en mouvements. Bien souvent nous travaillons avec un texte à trous non pas que le contenu manque mais parce qu'il reste pour l'instant incompréhensible, malgré les apports des sources contemporaines⁹ ; alors nous faisons appel à notre imaginaire de danseur pour faire le lien. Tel un puzzle nous essayons de rassembler les bouts éparés en tâchant de trouver un lien logique, une cohérence corporelle ou une citation d'une autre partie du manuscrit. Dans un deuxième temps nous tâchons d'y trouver une interprétation artistique grâce au bagage de chaque danseur : qu'est-ce que cela nous évoque ? Qu'est-ce que cela nous rappelle ? Que pourrait-on y voir stylistiquement ?

Car il est bien difficile encore de se représenter le style de cette danse : en aucun cas nous ne côtoyons de la Belle Danse, même si le système Feuillet est encore présent : ce sont d'autres pas et

1. Jusqu'à plus ample informé, je suppose qu'« Agrément » est l'équivalent de « divertissement » ou « intermède » et que par conséquent dans une œuvre il peut y avoir plusieurs « agréments » ; ce qui est le cas pour *Les Trois Cousines*.

2. Comédie créée en 1700.

3. Comédie créée en 1725.

4. Au singulier parce qu'il ne s'agit que du divertissement final : Voir ci-dessous, note 8.

5. Pastorale créée en 1777.

6. C'est-à-dire « *Crispin brûlé* » ? Entrée vraisemblablement insérée dans *Le Naufrage, ou La Pompe funèbre de Crispin* (*The Grotesque Dancer on the Eighteenth Century Stage*, op.cit., p. 195).

7. GRESSEL (Valérie), *Charles Nutter : Des scènes parisiennes à la Bibliothèque de l'Opéra*, Hildesheim/Zürich/New York, G. Olms, 2002, p. 128, 2^e

citation et note 182. Le manuscrit F-Po Rés. 68 porte le numéro 14 du catalogue Leborne de 1867.

8. La gavotte de la page 50, dont la notation musicale figure sous le titre « Agréments de danse de *Mirtil et Licoris* », appartient bien à l'œuvre de Desormery, mais le « ballet final et pas de deux » de la page numérotée 43 n'y figure pas. Toutefois, cela n'exclut pas que ce divertissement de *Mirtil et Licoris* n'ait été remanié et que de nouveaux numéros n'y aient été insérés. À ce jour on ne peut conclure que les pages numérotées 43 et 44 appartiennent ou non à l'agrément de *Mirtil et Licoris*.

9. Principalement *Le Trattato Teorico Pratico di Ballo* de Magri et les « Explications » en introduction au *Répertoire des bals* de De La Cuisse.

d'autres dynamiques (Exemples 1 et 2 ; voir les exemples en fin d'article).

La pantomime montre bien qu'il s'agit d'un répertoire comique et parodique à rattacher au grotesque : le traité de Magri devient alors une référence, mais les correspondances directes entre les deux restent à établir fermement.

Nous avons proposé une interprétation d'un texte en tâchant d'être fidèle autant que faire se peut, mais il faut rester prudent et dire que nous faisons ce que nous pouvons en l'état de nos connaissances.

Concernant le processus, je décidais en amont des séances les quelques danses à travailler : parmi ce que j'estimais lisible, je choisisais des danses qui attiraient mon attention par leur nature (choix objectif de catégorisation : solo, contredanse ou pantomime) et leur taille (choix par élimination de ce qui paraît compliqué : les danses des agréments sont souvent longues et multiplient de fait les possibles écueils). Dans ce qui a été retenu, reste ensuite l'intuition : face à l'inconnu c'est plus elle qui guide.

Ensuite en fonction de quel(s) danseur(s) est(sont) présent(s) le jour où l'on travaille, car il s'agit bien de bénévolat avec toutes les limites que cela impose, je choisis une danse précise et nous essayons de transcrire les mots et signes en mouvements, d'abord par courtes séquences, puis par phrases, puis par danse entière avec de nombreux arrêts, questionnements, propositions, relectures du traité de Magri, fantaisies, recouplements... jusqu'à filmer une proposition qui serait retravaillée et potentiellement modifiée la fois suivante.

Le support de la musique est bien sûr essentiel : les danses sont d'abord déchiffrées le plus simplement à un tempo arbitraire par notre violoniste, puis retravaillées en collaboration avec les contraintes que posent chaque discipline. Retrouver l'enchaînement des phrases, avec quelle répétition, à quel moment et quelle reprise, n'est pas non plus aisé. Dans le Pas de Huit « Plusieurs villageois arrivent en dansant » nous disposons de trois phrases musicales : A qui fait 4 mesures, B et C qui font 8 mesures ; nous savons d'après la notation chorégraphique que la danse fonctionne par phrasés de 8 mesures et qu'il nous faut 8 fois 8 mesures de danse. La notation musicale donne AABAACA assez clairement mais il manque toujours 3 fois 8 mesures. Carol Marsh dans son article proposait AABAAC repris en entier, ce qui va très bien en théorie, mais la pratique nous donnait une sensation bizarre d'inadéquation dans la deuxième moitié de la danse. Notre violoniste, Céline Martel, trouvait que finir sur une phrase C

ne convenait pas musicalement, elle sentait plus une forme en rondeau et après plusieurs tentatives nous avons tous acquiescé à l'écoute de la forme AABAACAABCAA.

D'autre part, certaines indications musicales paraissent incongrues à l'interprétation de la danse (un *sforzando* se trouve dans la partition « *Tempo di minuetto* » de la pantomime du *Peintre amoureux de son modèle* à un endroit inhabituel musicalement et sans correspondance apparente dans la notation chorégraphique). Les harmonies tournent très souvent autour des premier et cinquième degrés et les mélodies sont parfois très pauvres (voir le solo de la femme dans *Le Peintre amoureux de son modèle*, p. 7, section en mineur). Les parties de second violon, quand elles sont différentes de celle du premier violon, s'en tiennent très souvent à un intervalle de tierce inférieure¹.

De la même manière que certaines pièces n'ont pas encore été abordées de manière approfondie, il y a des genres non abordés : les danses de sabotier avec les frappes de pied notées ou bien les danses sérieuses des agréments. Il était déjà bon de se concentrer sur des danses relativement semblables dans le genre et accessibles, car nous n'étions pas trop nombreux pour proposer des interprétations spontanées aux questions que posent le manuscrit et sa notation ; et notamment face aux signes inconnus jusqu'alors : nous avons fait des propositions et gardé la plus probable, sans être toujours absolument convaincus, étant donné qu'aucun traité pour l'instant ne nous donne la signification de ces signes (Exemples 3 à 6).

Pour la notation des bras en système Feuillet on trouve ponctuellement des signes de sens tout à fait habituel (se donner ou se lâcher la main), des ports de bras individuels et aussi les bras « à l'allemande² » (Exemples 7 et 8). Mais ces indications ne sont pas du tout systématiques et restent rares face à la quantité de pas à lire.

Quelles conclusions pouvons-nous alors tirer de ce travail sur le manuscrit « Ferrère » ? Il ressort d'abord des pas seuls ou à deux une très forte impression de virtuosité démonstrative. On bat énormément les pas, la vélocité du bas de

1. Merci à Céline Martel pour son travail de collaboration et ses conseils musicaux.

2. D'après la notation des contredanses de De La Cuisse, cette position de bras signifie que le cavalier tient sa dame « embrassée à l'allemande », voir « La Thérèse », 3^e volume, 14^e cahier, 73^e feuille du *Répertoire des bals*, 1762-65.

jambe est souvent nécessaire et on répète très volontiers plusieurs fois le même pas. On sautille beaucoup et la dynamique est plus rebondissante qu'installée sur demi-pointe. Ce n'est pas l'aplomb et la maîtrise de l'ouverture de jambe, la noblesse et le moelleux de la « belle danse » qui comptent, mais l'esbroufe et le brillant, la batterie à répétition et la vitesse d'enchaînement des pas¹. Le pied doit être réactif et s'articuler, il n'y a pas de place pour la chaussure à talon et le pied plat s'impose de lui-même. Les bras doivent alors aider cette exécution et se faire souples et légers, tout en étant vifs et réactifs. Il est rarement du temps disponible pour garder une opposition : notre choix est alors de s'en tenir à une fluidité des bras en passant par les oppositions mais en ne s'y arrêtant jamais ou bien en les tenant bas en première ou en seconde. Assez spontanément le style global de ces danses nous rapprocherait plutôt des ballets d'Auguste Bournonville.

Pour la pantomime nombre de gestes sont notés, mais les faire ne suffit pas à remplir le temps de la musique. Il faut retrouver l'intention et l'humeur derrière ces indications tout en considérant qu'il s'agit plus d'un canevas à suivre où l'interprète joue un rôle majeur dans la réussite de la pièce. Vu le répertoire de ces danses et leur style grotesque ou demi-caractère, rien ne nous ramène à J.-G. Noverre et à sa pantomime sérieuse. Comme nous ne disposons d'aucune trace chorégraphique de ses ballets, aucune comparaison n'est possible ; le seul argument à opposer à ses idées² reste que Ferrère essaie de noter les danses et pantomimes de son répertoire en partie en système Feuillet, en partie en mots et dessins : le résultat est mitigé mais non pas nul ou impossible.

Les contredanses générales qui finissent les pièces ou les danses de groupe intermédiaires obéissent souvent aux figures des danses sociales, mais ne comportent pas de couplet et de refrain chorégraphique ; ces figures défilent les unes après les autres avec une très forte orientation

1. Je souhaite rapprocher par analogie ces impressions des remarques de J.-M. Guilcher au sujet de l'introduction de la contredanse dans le bal français : « La figure dans la contredanse est tout autre chose que dans la danse grave française. Elle relève d'une conception plus dynamique que décorative. Elle procède de l'esprit du jeu plutôt que de celui de l'architecture ou du tableau. Elle est relations et parcours plutôt qu'organisation statique de l'espace. » *La Contredanse*, Bruxelles/[Pantin], Éd. Complexe/Centre National de la Danse, 2003, p. 48.

2. NOVERRE (Jean-Georges), *Lettres sur la danse*, rééd. Paris, Ramsay, 1978, Lettre XIII, pp. 287-304. L'édition de Lyon, 1760, est disponible sur <http://gallica.bnf.fr>.

vers le public : ces danses sont destinées à être vues. La seule grosse inconnue est : sur quel pied danse-t-on ? Presque toujours en couple ces danses comportent parfois des pas mais jamais le pied sur lequel on se tient : doit-on respecter la symétrie dans le couple ? entre les couples ? Il paraît difficile de croire que pour des danseurs cela n'importait pas, donc pour nous le choix était arbitraire au départ mais fonction d'une certaine logique dans le déroulé. Par exemple dans « Plusieurs villageois... », danse à huit, tout le monde entre en scène de la même coulisse pour prendre une figure en cercle, donc le réflexe logique nous mène à penser que nous sommes tous du même pied, du moins tous les hommes du même et toutes les femmes du même. Or la figure circulaire se transforme plus tard et d'un seul coup en une figure de symétrie axiale où les couples sont alors de pied opposé de chaque côté de l'axe ; en effet ils tournent en même temps sur eux-mêmes de manière symétrique et se déplacent en avant tel que représenté sur le manuscrit : un « *chassé en tournant* » tourne difficilement en dehors et on ne pourrait tourner dans des sens différents avec le même pied de départ. Il ne reste plus alors qu'à faire commencer la danse à chacun en fonction du pied libre nécessaire pour le chassé en tournant ; nous aurions pu aussi tous partir du même pied et changer au dernier moment pour certain, mais nous avons préféré éviter cette solution et nous tenir à plus d'académisme.

Le travail de Catherine Turocy sur ce manuscrit l'a conduite à présenter sa reconstitution d'extraits de la scène pantomime du *Peintre Amoureux de son Modèle*³. Elle m'a transmis une captation vidéo de ce travail que nous pouvons mettre en regard du nôtre. Et l'on se rend compte alors combien l'interprétation de chaque danseur et la direction de chaque chorégraphe moderne peut mener à des choses différentes, sans pour autant trahir le texte.

On distingue deux niveaux de disparités. Le premier se situe dans la lecture même du texte chorégraphique : le manque de clarté et les incertitudes quant à la signification de certains codes amènent, par conjecture, à des lectures différentes. Lorsqu'on lit « le même » d'une durée de deux mesures, doit-on entendre deux fois le même pas qu'à la dernière mesure ou bien le même pas que les deux dernières mesures ? Ensuite vient l'interprétation même du texte, la ligne de fond sous-jacente : le peintre est-il un nigaud pris au

3. Voir ses « Notes on working with Ferrère and Magri », à la suite du présent article.

piège ou un calculateur malchanceux ? Et alors le modèle est-elle une jeune fille naïve et timide ou une femme avide d'obtenir ce qu'elle désire ?

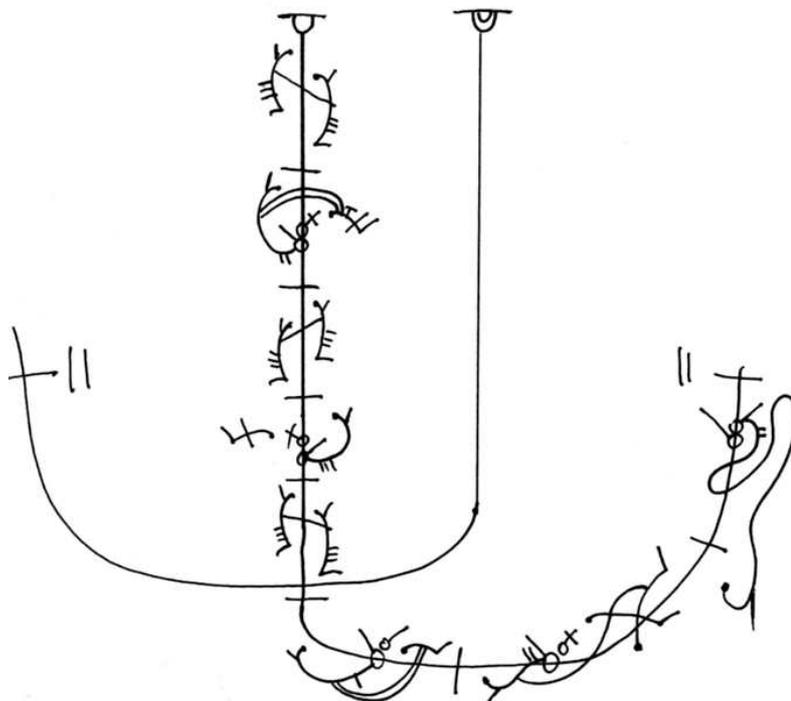
C'est justement toute la matière vivante qui n'est pas directement dans le texte que nous devons remettre dans cette danse et qui dépend de chacun ; d'ailleurs la version de Ferrère, en tant qu'acteur vivant de sa danse, est sûrement différente des versions d'origine créées trente à quatre-vingts ans plus tôt. La danse est un langage vivant comme un autre. Par exemple, on sait qu'à l'occasion des reprises d'une œuvre les divertissements connaissaient des changements ou des refontes. Dès lors, en aucun cas les danses des « agréments » ne peuvent être considérées comme copie conforme d'origine : elles sont le témoignage des pas exécutés en 1782 dans un divertissement soit remanié, soit composé sur nouveaux frais, tel qu'on pouvait en avoir l'habitude au XVIII^e siècle (l'air dénommé « Tambourin sérieux » dans l'agrément de *L'Embarras des richesses*, dont la création eut lieu en 1725, est une composition de J.-P. Rameau dans *Castor et Pollux*, créé en 1737¹) ; les pas qui ont été dansés figuraient peut-être déjà dans les versions antérieures, mais leur

recombinaison et l'introduction de pas nouveaux et de dynamiques nouvelles par rapport à ce que nous connaissons jusqu'à présent à travers les chorégraphies conservées en écriture Feuillet, en font des danses différentes. D'autre part la pièce « Les Bûcherons et les Sabottiers » a, d'après Ferrère, été dansée en 1751 à Paris par Maranesi ; or en 1782 on peut imaginer que les choses ont un peu bougé, et surtout Ferrère l'a-t-il apprise directement avec Maranesi ? Peut-être l'avait-il noté à l'époque et alors ce serait une recopie, mais rien n'est moins sûr.

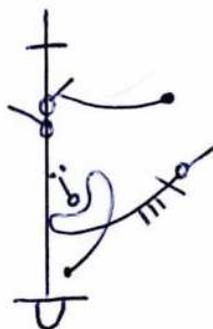
Ce manuscrit représente une source très riche d'informations sur la pantomime et en général la danse dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Il reste encore beaucoup à chercher, mais sûrement beaucoup de trésors à trouver sur le répertoire de l'Opéra Comique, sur le lien danse/pantomime, et surtout sur la transition du divertissement « baroque » au ballet classique. Nous sommes déjà très proches de *La Fille mal gardée* de Dauberval mais si peu éloignés du *Bourgeois gentilhomme* !

1. *The Grotesque Dancer on the Eighteenth Century Stage*, op.cit., table 7.1, p. 190.

Annexe Exemples



Exemple 1 : *Les Galants Villageois*, pas de deux, p. 15 dernier carré
Structure répétitive de deux mesures avec cabrioles et fin de phrase
avec élan pour assemblé battu devant derrière et retombé devant

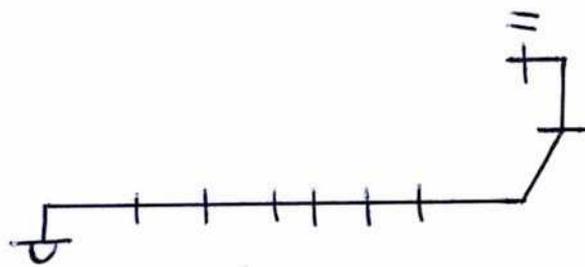


Exemple 2 : cabriole finie en position ouverte ?
P. 8, solo de l'homme, n° 3



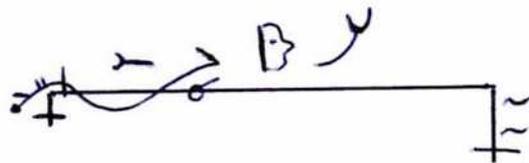
Exemple 3

Signe anguleux rajouté à une position, peut-être un genou plié ou retiré (p. A1 notée 43 et p. 15)



Exemple 4

La double barre en fin de phrase musicale, probablement un rappel de notation musicale, ici après 8 mesures du menuet (p.4)



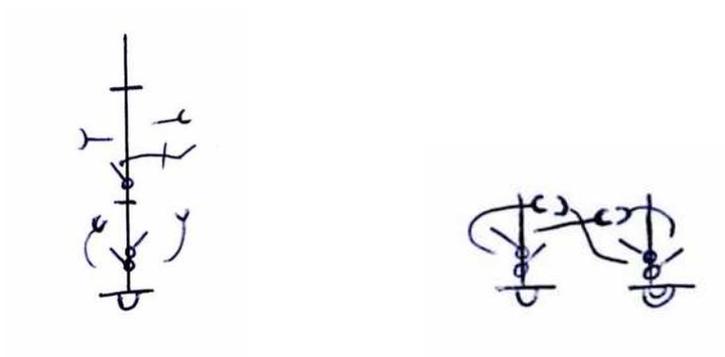
Exemple 5

Un visage orienté dans l'espace : « Il voit sa femme dans les coulisses. » (p. 5)



Exemple 6

Carré représentant le cadre du tableau, tenu par une main : « Elle cache le portrait derrière son dos. » (p. 4)



Exemples 7 et 8

Port de bras individuel (*Les Galants Villageois*, p. 16)
et bras « à l'allemande » (« Balet final et pas de deux », p. A1 notée 43)

Notes on working with Ferrère and Magri

Catherine TUROCY
Artistic Director/Choreographer
The New York Baroque Dance Company
(founded in 1976)

Chronology of my studies and work with the Ferrère Manuscript :

I first studied the Ferrère manuscript in 1987 while living in Paris for 8 months on a research grant. I knew of the manuscript and was determined to find it. After searching all the 18th century files I was surprised to find it misplaced under 19th century dance. At that time I copied the first 8 pages of the manuscript by hand and obtained a Xerox copy of the entire work.

In the 1988-89 performance season I focused my artistic efforts on the Ferrère manuscript, the Gennaro Magri treatise, dances from Jean Jacques Rousseau's *Le Devin du Village* and social dances from Mozart's life.

With company member, Thomas Baird, we danced through all the verbal explanations of steps from Magri's treatise. We tried various interpretations ; I made notes and began to form a table of contents for the book. I then began the process of reconstructing the short excerpt from Ferrère (*Le peintre amoureux de son modèle*) which is in the video. When I could, I drew parallels with Magri's step descriptions.

Later that season I choreographed dances for *Le Devin du Village*, using the late 18th century dance vocabulary from Magri and Ferrère. In addition, I commissioned dance researcher/reconstructor Elizabeth Aldrich to teach 5 social dances from the late 18th century to our company. We performed these social dances as a pre-concert entertainment to our production of *Le Devin du*

Village presented at Florence Gould Hall in New York City in 1989.

Since this time I have choreographed over 12 dances in the late 18th century style, most of these being commissioned by the Mozart Festival in Washington, D.C. at the Kennedy Center. The DVDs I have sent to you for the conference show my first work in the Ferrère manuscript from 1989 and presented at the New York Public Library in New York City. This is a live taping of a lecture/performance with my dance company. The second DVD is from 2006 and is an unedited video of dances from Mozart's opera, *Idomeneo* where I am employing the dance vocabulary and style from the late 18th century. It is my own choreography. I am in the process of editing the tape and completing my workbooks for this choreography which I hope to sell to both historical and non-historical dance companies. I think it is important for the work being done in the historical dance field to have a greater impact on the dance field in general.

The Process :

When examining a dance treatise it is necessary to understand the background and context of the work. Hence, in 1988-89 I created a context for my study of interpretation of late 18th century dance style by addressing three primary sources simultaneously :

1. The Ferrère manuscript and his dances from 1752-1781.

2. Gennaro Magri's *Trattato teorico-prattico di ballo*, published in 1779.

3. The opera music and libretto of Rousseau's *Le Devin du Village* first performed in 1752.

In addition to the above, I began to study social dances of the late 18th century with researcher/reconstructor Dr. Elizabeth Aldrich. My relationship to the project with Dr. Aldrich was as a dancer and not a reconstructor. My purpose was to learn the social dances of the 1790's from someone who had done a thorough study on the late 18th and early 19th century social dance manuals.

I began my work that year by going through the Magri treatise. Thomas Baird and I would alternate reading the dance step description out loud as the other tried to faithfully execute the directions. Both of us have a classical ballet background in Cecchetti technique and found some similarities between the two such as the use of the sprung relevé and the demi-contretemps. When arms were suggested, we tried the motion of the arms. In addition, we studied dance iconography from the late 18th century looking at attitudes of the body and arm placement. We began to build a vocabulary of movement which I used as a basis for my choreography for Rousseau's *Le Devin du Village*.

In dancing the step sequences of Magri I found that the plié existed as a quick lift off for all the jumps. I also began to appreciate the use of the flat foot. This same kind of flat footed step was used in Dr. Aldrich's interpretation of the minuet step according to the period social dance manuals. Comparing all this to Ferrère's notation, I began to look closely at symbols to see if I could interpret some steps as being on the flat foot. I was also more careful of where I used plié. At times it seemed more fluid to land from a jump onto the balls of my feet rather than employing a deep plié.

Soon the dance style emerged as a lighter use of body weight with a strong emphasis on quick light jumps and changes of the feet. The dance sequences quickly skimmed across the floor. The rising of the body on the downbeat was not as prevalent as in the earlier part of the century. In my work with Dr. Aldrich I discovered that landing on a sprung foot with heels barely touching the floor was common for the social dance style and I began to use this technique more widely in dances from the Ferrère manuscript. (Even the iconography of the period suggested a lighter body and style of dancing.)

Considering pantomime dance and music, I found the pantomime in *Le Devin du Village* to be very much in the style of the Ferrère pantomime from *Le peintre amoureux de son modèle* with regard to gestures and musical phrases. In studying Ferrère's danced pantomimes I was able to look at the steps and see which steps were used over and over again as connecting phrases and which steps were considered to be "special." I was also able to determine the balance between the more danced sections and the sections which clearly told a story through gesture only. I used this information in regulating the pantomime and the dance sections in my choreography for Rousseau's opera.

By the end of my experiments exploring the late 18th century dance style, I determined that the early dances of the century were more rooted to the ground with their use of plié and accent on the downbeat using an upward motion of the body. By the end of the century the dancer seemed to be jumping more often within the musical phrase. The landing of the jump was still on the downbeat as before, but because there were so many jumping steps at such a quick speed it felt as if the body was lighter and off the floor more than on the floor. The carriage of the arms as described in earlier dance manuals did not work as well with this later style of dancing. In fact, the whole body co-ordination felt quite different because of all the jumping sequences.

Magri talks often of the attitudes of the body (like Noverre) and I employed the attitudes of the body as seen in iconography of the time. They worked rather nicely with the cadences and with elongated musical lines.

In addition, I discovered that the social dances I studied with Dr. Aldrich often ended their phrases with a tombé over, coupé under, assemblé. This same step sequence is often used in Ferrère's choreography at the musical cadence.

In conclusion, I would like to say a word on my own choreography of *The Invisible Dances*, a dance suite from Mozart's opera, *Idomeneo*. The name of the dance suite is my own creation and reflects the fact that this dance music is often cut from the modern productions of this opera.

This chaconne, musically, is more like a contredanse rondeau with couplets. The music for the couplets becomes more "balletic" and less "ballroom" as the chaconne develops. The dance reflects the musical form. The solo for the male dancer toward the end of the work is referred to in Genarro Magri's treatise and I employed the steps he described for this section.

Opéras de salon ? La restitution des cantates françaises du début du XVIII^e siècle

Sylvain CORNIC
(Université Lyon-III)

La cantate française est un genre musical et poétique encore assez énigmatique, dont la restitution pose des problèmes spécifiques¹. Née au début du XVIII^e siècle, dans des cercles aristocratiques et italophiles, de la naturalisation de la *cantata* italienne, elle contraste avec la norme stylistique lulliste dont la tragédie en musique était l'expression déjà classique². Composée à partir d'un poème assez court et fondée sur un argument mythologique (plus rarement biblique³), elle illustre des thèmes galants, pastoraux, héroïques ou moraux. Divisée en une suite d'airs et de récitatifs⁴,

1. Je remercie Bertrand Porot et Jean-Noël Laurenti pour leurs nombreuses remarques.

2. Lully mort en 1687, ses successeurs immédiats (Pascal Collasse, Marin Marais, Henry Desmarest) se coulèrent dans la forme qu'il avait mise au point avec le dramaturge Philippe Quinault et restèrent fidèles au style français dont il avait fixé les canons esthétiques (Marc-Antoine Charpentier et André Campra, tout en reprenant la morphologie de la tragédie en musique, font une plus large place à l'influence italienne).

3. Voir notamment les *Cantates françaises tirées de l'Écriture* (1708-1711) d'Élisabeth Jacquet de La Guerre.

4. « Le récitatif est un chant imitant, par sa liberté rythmique, la souplesse de la déclamation parlée au théâtre. Dans l'esprit français de cette époque, l'interprète, par la clarté de son discours et la vérité de son expression, doit se rapprocher le plus possible du théâtre. » (Jean SAINT-ARROMAN, *L'interprétation de la*

elle est à l'origine chantée par une voix seule, sur une basse continue, à laquelle vient bientôt s'adjoindre l'accompagnement de divers instruments mélodiques (la « symphonie », dans la terminologie de l'époque). À l'origine, la cantate se veut un genre savant et élitiste, expression du goût italianisant de certains musiciens comme Jean-Baptiste Morin, Nicolas Bernier et Jean-Baptiste Stuck (dit Batistin) ; bientôt, les compositeurs les plus en vue (Michel-Richard Delalande, André Campra, Louis-Nicolas Clérambault, Michel Pignolet de Montéclair, Jean-Philippe Rameau, François Collin de Blamont...) s'y intéressent à leur tour et la portent à son apogée⁵. Bien que la cantate, dès sa naissance, ait pris des distances très nettes avec l'air sérieux et l'opéra lulliste, spectacle typiquement français et « populaire », face auquel elle se proposait comme une alternative, dont elle se présentait comme le désaveu, elle s'en est progressivement rapprochée au point de cultiver avec lui des

musique française, 1661-1789, tome I : *Dictionnaire d'interprétation (Initiation)*, Paris, Honoré Champion, 1988, article « Récitatif », p. 307.)

5. David Tunley a recensé plus d'une centaine de compositeurs auteurs de plus de quatre cents cantates en France entre 1703 et 1789 (*The Eighteenth-Century French Cantata*, Oxford, Clarendon Press, 1997 [première édition : Dennis Dobson, Londres, 1974]). La grande époque de la cantate s'étend jusque vers 1730.

relations de plus en plus ambiguës, qui amènent à se demander si elle n'est pas devenue, dans une certaine mesure, un genre musico-scénique. C'est cette ambiguïté des rapports entre cantate et opéra qu'a choisi d'explorer l'ensemble *Le Concert de Philomèle*¹.

Le répertoire de la cantate française est encore faiblement connu et reconnu. Sans espérer le rejouer avec une utopique « authenticité », *Le Concert de Philomèle* essaie d'en défendre la valeur en l'interprétant — dans le double sens performatif et exégétique du mot — à partir de partitions originales (souvent les seules disponibles, les éditions savantes modernes étant encore rares²), sur instruments anciens (ou inspirés de la facture ancienne) et dans un style

1. Isabelle Gorsse, soprano ; Caroline Gerber et Hélène Fouchères, violons ; Annabelle Hes, violoncelle ; Guy Deluz, contrebasse (la présence de cet instrument, qui surprendra peut-être dans un ensemble voué à la cantate française au début du XVIII^e siècle, est justifiée par la mise à son répertoire de deux œuvres de Louis-Nicolas Clérambault, *Léandre et Héro* et *La Muse de l'Opéra*, dans lesquelles il est expressément exigé par le compositeur) ; l'auteur de ces lignes réalise quant à lui la basse chiffrée au clavecin. *Philomèle* est une référence à la jeune princesse athénienne métamorphosée en rossignol par les dieux pour échapper à l'amour criminel de son beau-frère Térée et dont le chant, immortalisé par une fable de La Fontaine (III, XV, « Philomèle et Progné »), symbolise la beauté qui peut naître des épreuves transcendées : cette figure mythologique est non seulement attachée à la naissance même de la cantate française (plusieurs œuvres lui ont été consacrées par Jean-Baptiste Morin, Joseph-Hector Fiocco et Jean-Baptiste Stuck à partir d'une ode de Jean-Baptiste Rousseau), mais renvoie aussi à l'univers de l'opéra car elle a donné lieu, dès 1705, à une tragédie en musique de Louis de La Coste sur un livret de Pierre-Charles Roy.

2. Comme exemple d'édition scientifique de cantates, voir Jérôme DORIVAL, *Sébastien de Brossard, Les cantates*, édition critique, Centre de Musique Baroque de Versailles, 1997. Il faut souligner la contribution des éditions Fuzeau (Courlay) à la présentation de fac-similés de cantates aux éditions Fuzeau (Courlay), dans la collection « La Musique française classique de 1650 à 1800 », présentés par Bertrand Porot : *Jean-Baptiste Stuck, dit Batistin, Cantates françaises*, Livre I, 1999 (« Préface », biographie et catalogue de l'œuvre, 1999), *Michel Pignolet de Montéclair, Cantates françaises*, Livre I, 2005 (« Les poèmes des cantates de Montéclair »), *André Campra, Cantates françaises*, Livre II, 2005 (« Le deuxième livre de cantates d'André Campra »). L'idéal est évidemment de travailler sur des partitions d'époque annotées par les interprètes lors des répétitions du XVIII^e siècle : elles peuvent fournir des indications précieuses sur les « agréments », les respirations et les césures, des précisions de *tempo* ou de caractère.

d'interprétation conforme aux usages de leur temps, dans la mesure où les connaissances musicologiques, littéraires et historiques permettent de les retrouver ; cela concerne notamment la prononciation³.

Après avoir montré en quoi la recherche musicologique et littéraire renforce la pertinence d'une démarche de type « archéologique » pour rejouer les cantates françaises, on exposera les procédés particuliers par lesquels *Le Concert de Philomèle* s'attache à communiquer ce savoir au public contemporain de la manière la plus simple possible, pour lui rendre de telles œuvres accessibles et plaisantes.

La recherche en musicologie et en histoire de la musique est un fondement indispensable à une bonne compréhension de la cantate française⁴. Celle-ci doit être analysée à la lumière des problématiques marquant le passage du règne de Louis XIV au Siècle des Lumières : la Querelle des Anciens et des Modernes et la guerre esthétique entre la musique française et la musique italienne (on connaît, dans le domaine de la musique instrumentale, l'interrogation prêtée à

3. Les traités de référence en la matière, pour l'époque concernée, restent la seconde édition de *L'Art de bien chanter* de Bénigne de Bacilly (Paris, 1679 [première édition : 1668]) — bien que cet ouvrage porte sur l'interprétation de l'air de cour et non sur le récitatif lulliste — et le *Traité du récitatif* de Jean-Léonor de Grimarest (Paris, Jacques Le Fevre et Pierre Ribou, 1707). *Le Concert de Philomèle* s'appuie aussi, naturellement, sur les travaux de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles (*La Prononciation du français dans la poésie, le chant et la déclamation, Annales de l'ACRAS*, n° 2, mai 2007, et la reproduction de *L'Art de prononcer parfaitement la langue française* de Jean Hindret, 1696).

4. Outre David Tunley, déjà cité, on mentionnera Jérôme DORIVAL, *La cantate française au XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1999 ainsi que Bertrand POROT, *Jean-Baptiste Stuck et la réunion des goûts au seuil du XVIII^e siècle en France*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, et « Prosodie et déclamation dans le récitatif de la cantate au début du XVIII^e siècle : le premier livre de Jean-Baptiste Stuck », *Revue d'analyse musicale*, n° 42, avril 2002. Il faut lire aussi les pages consacrées aux cantates par Catherine Cessac dans son *Nicolas Clérambault* (Fayard, 1998) et son *Élisabeth Jacquet de La Guerre, une femme compositeur sous le règne de Louis XIV* (Actes Sud, 1995).

Fontenelle, « Sonate, que me veux-tu¹ ? »). Avec la cantate, la musique savante s'émancipe de bien de ses rôles traditionnels profanes ou religieux (même s'ils demeurent, cela va de soi). L'époque est à l'invention de nouveaux lieux d'interprétation musicale, distincts de Versailles. À côté des églises et de l'Académie Royale de Musique (qui souffre alors d'une relative désaffection du public à l'égard de la tragédie en musique²), l'art musical se renouvelle dans des milieux proches de la Cour, mais qui prennent une certaine distance avec elle : les « Nuits de Sceaux » distraient ainsi les insomnies de la duchesse du Maine³. Les salons retrouvent leur ancien rayonnement (qui avait faibli, après la période de gloire de M^{me} de Rambouillet, en raison de la concentration de la vie intellectuelle et artistique autour du roi) et accueillent volontiers les musiques nouvelles en général et la cantate en particulier. Le Concert spirituel, fondé en 1725 par le musicien du roi Anne Danican Philidor, marque l'avènement du concert public payant et d'un nouveau type d'auditoire, élargi à la bourgeoisie aisée, celui des amateurs de musique avertis et éclairés⁴. Bientôt la Cour elle-même s'ouvre aux séductions de la cantate, François Collin de Blamont et André-Cardinal Destouches assumant la charge des « Concerts de la Reine », remis à l'honneur pour Marie Leszcynska qui apprécie énormément la musique.

Par ailleurs, toute restitution de cantate doit être fondée sur une solide connaissance de la problématique des genres. La cantate est en effet considérée, au début du XVIII^e siècle, comme un genre *littéraire* autant qu'une forme musicale. De

ce point de vue, sa paternité est attribuée au poète Jean-Baptiste Rousseau (1671-1741), dont les vers pour la musique ont été publiés dans des recueils poétiques indépendants, sans la partition⁵, à l'exemple des livrets d'opéra imprimés par la maison Ballard⁶. Rousseau définit la cantate, en référence au genre pratiqué par Pindare et Horace, comme une « ode en musique ». Sa conception néo-antiquisante donne lieu à une controverse avec Antoine Houdar de La Motte que l'on pourrait appeler la « querelle de l'ode » et qui s'inscrit dans la Querelle des Anciens et des Modernes. Il est important de souligner que la cantate, dans cette perspective, relève de la *poésie lyrique* et non du *théâtre* et c'est ici que se noue sa problématique particulière : avec l'emprunt de thèmes et de procédés musicaux à la tragédie en musique, elle se rapproche de l'opéra dont elle cherchait à se distinguer si fort, à l'origine, dans son tropisme italianisant. Cette tendance à la dramatisation s'accroît d'ailleurs dans la première moitié du XVIII^e siècle sous l'influence d'Houdar de La Motte et de Campra. On prendra comme exemple de cantate « dramatique » *Léandre et Héro*, extraite du Livre II^e de *Cantates françaises, mêlées de Simphonies* de Louis-Nicolas Clérambault (Paris, 1713⁷). La construction de cette œuvre, dont les paroles ont été inspirée à la poétesse et chanteuse Marie de Louvencourt (1680-1712) par la mythologie grecque, paraît calquée sur la structure d'une tragédie en musique lulliste. Léandre, séparé de Héro par le détroit des Dardanelles, décide de traverser la mer à la nage pour rejoindre la femme qu'il aime sur la rive européenne. Mais une tempête le surprend et il se noie. Découvrant son corps rejeté par les flots, son amante se précipite du haut d'une tour pour le rejoindre dans la mort. Voici le poème mis en musique par Clérambault, avec l'indication de son découpage en airs et récitatifs :

1. Citée par Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* (article « Sonate », Paris, 1768).

2. Voir Jérôme de LA GORCE, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV, histoire d'un théâtre*, Paris, Éditions Desjonquères, « La mesure des choses », 1992, pp. 81 et suivantes.

3. La petite-fille du Grand Condé, mariée au duc du Maine (fils légitimé de Louis XIV), organisa en son château de Sceaux des fêtes théâtrales, poétiques et musicales qui connurent leur apogée du printemps 1714 à l'été 1715 (les « Grandes Nuits de Sceaux ») et dont le coût fit scandale. La quasi-totalité des musiques composées pour ces fêtes a malheureusement disparu, à l'exception de deux grandes cantates de Nicolas Bernier (*Apollon ou le dieu du jour* et *L'Aurore*), publiées dans le cinquième de ses sept livres de cantates sous le titre *Les Nuits de Sceaux, concerts de chambre ou cantates françaises* (Paris, 1715).

4. Le « Concert français » constitue de 1728 à 1733 la programmation profane et indépendante du Concert spirituel : la cantate y est particulièrement représentée.

5. Voir *Les Œuvres choisies du Sr Rousseau contenant ses odes, odes sacrées de l'édition de Soleure, et cantates*, Rotterdam, Fritsch et Bohm, 1716 (les cantates se trouvent à la fin du tome I).

6. *Recueil général des opéras*, seize tomes publiés de 1703 à 1745 par Christophe puis son fils Jean-Baptiste-Christophe Ballard.

7. Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), tout en menant une carrière d'organiste à Paris et à la Maison royale de Saint-Cyr, publia cinq livres de cantates entre 1710 et 1726, diverses cantates isolées (*Le Bouclier de Minerve* en 1714, *Abraham* en 1715, *Le Soleil vainqueur des nuages* en 1721, *Les Francs-Maçons* en 1743) et une pastorale allégorique en trois entrées, *Le Triomphe d'Iris* (1706).

[RITOURNELLE, *lentement et tendrement*]
[RÉCITATIF]

Loin de la jeune Héro
Le fidèle Léandre
Formoit d'inutiles désirs,
Cher objet, disoit-il, de mes ardents soupirs,
À quel bonheur sans vous puis-je jamais prétendre ?
Quoi ? vainement vous partagez mes feux ?
La mer inhumaine et barbare,
Oppose un fier obstacle au plus doux de mes vœux ;
Peux-tu souffrir, Amour, qu'elle sépare
Deux cœurs que tu veux rendre heureux ?

AIR *gai, et gracieux*

Non, c'est trop soutenir les tourments de l'absence,
N'écoutons plus que mon amour :
Et toi Vénus, j'implore ta puissance ;
Trahirois-tu mon espérance
Sur les flots dont tu tiens le jour ?

RÉCITATIF

À ces mots, du rivage il s'élançe sans crainte,
Le silence et la nuit lui prêtent leur secours,
Et l'amoureuse ardeur dont son âme est atteinte
Lui cache le péril qui menace ses jours.

AIR, *fort tendre*

Dieu des mers, suspendez l'inconstance de l'onde,
Calmez les vents impétueux,
L'Amour expose à vos flots dangereux
Le plus fidèle amant du monde.
Volez, volez tendres Zéphyr,
Conduisez cet amant fidèle
Où mille fois touchés de sa peine cruelle,
Vous avez porté ses soupirs.

RÉCITATIF

Cependant sur les flots cet amant généreux
Trouvoit un facile passage,
Le Ciel sembloit favoriser ses vœux,
Il aperçoit déjà le fortuné rivage
Quand tout à coup Borée en sortant d'esclavage,
Change un calme si doux en un orage affreux.

TEMPESTE, *viste et fort*

Tous les vents déchaînés se déclarent la guerre,
La foudre éclate dans les cieus,
Et la mer irritée, au dessus du tonnerre
Porte ses flots audacieux.
Dans ce péril pressant Léandre qui se trouble,
Ne sauroit échapper au trépas qui le suit,
L'obscurité qui se redouble
Dérobe à ses regards le flambeau de la nuit.

RÉCITATIF

C'en est fait, il périt. Cette affreuse nouvelle
De la sensible Héro perce le triste cœur,
Elle succombe à son malheur ;
Et dans les mêmes flots cette amante fidèle
Finit sa vie et sa douleur.
Mais, Neptune touché d'une flamme si belle,
Reçoit ces deux amants au rang des immortels :
Et réparant du sort l'injustice cruelle,

Unit leurs tendres cœurs par des nœuds éternels.

AIR, *gracieusement, et piqué*

Amour, tyran des tendres cœurs,
Arrache ton bandeau, connois ton injustice
Et ne laisse plus au caprice
À décider de tes faveurs.
Tu répands tes biens et tes peines
Dans un funeste aveuglement,
Toujours sur le plus tendre amant
Tombent tes rigueurs inhumaines.

Cette cantate a tout d'un opéra en réduction. Son plan est celui d'une tragédie en musique dans les règles : exposition, coup de théâtre tragique puis dénouement miraculeux, Neptune ressuscitant les amants pour les élever au rang des dieux. La proximité avec l'univers de l'opéra est très sensible dès la « Ritournelle » qui fait office d'ouverture et, comme beaucoup de préludes lullistes, installe le climat — en l'occurrence de gravité tendre — dans lequel les paroles vont prendre tout leur sens ; le déroulement implacablement régulier de la basse continue n'est pas sans évoquer la marche du destin inéluctable au devant duquel s'avance le malheureux Léandre. Dès le récitatif initial, l'emploi du discours direct estompe la narratrice au profit du personnage principal, qui semble prendre directement la parole dans l'air suivant, chanté à la première personne comme un air d'opéra. Il n'est pas jusqu'aux divertissements de la tragédie en musique qui ne se devinent derrière l'invocation propitiatoire au « Dieu des mers » ou dans l'air conclusif, qui semble confié au coryphée de quelque chœur imaginaire. La danse est également très présente, depuis le rythme de gavotte de l'air « Non, c'est trop soutenir les tourments de l'absence » jusqu'à la gigue finale qui confère à la morale détachée de l'air « Amour, tyran des tendres cœurs » le caractère d'un air à danser comme on en trouve tant dans les divertissements conclusifs d'opéra. Certes, il ne faut pas perdre de vue la différence fondamentale qui distingue le discours poétique, dont relève la cantate, du genre dramatique auquel appartient l'opéra : la cantate *raconte*, alors que l'opéra *représente*. Néanmoins, les précisions de la narratrice peuvent être lues comme autant de didascalies (« La foudre éclate dans les cieus ») et la puissance d'évocation de la musique de Clérambault aide notre imagination à créer la mise en scène, tout particulièrement dans l'épisode central de la « Tempeste » où les vers évoquent des effets de scène bien connus des spectateurs de l'Académie Royale de Musique.

On aura noté, dans cette cantate, l'importance du récitatif, auquel 29 des 58 vers (soit exactement

la moitié) sont dévolus. Le récitatif était déjà un élément important de la cantate italienne (par exemple chez Alessandro Scarlatti). Mais à côté de cette source ultramontaine revendiquée, la cantate française a fait place aussi au récitatif hérité de l'opéra lulliste (on sait que l'invention du récitatif français est l'innovation majeure de la tragédie en musique, qui pour le reste reprend des éléments déjà parfaitement maîtrisés du ballet de cour, de la tragédie à machines et de la comédie-ballet¹). La place que le récitatif s'arroge dans les cantates renforce la parenté de ces dernières avec l'opéra. Les compositeurs portent quelquefois sous les notes des indications de mouvement qui témoignent de leur volonté de varier le débit de la déclamation à l'intérieur même d'un récitatif. On prendra l'exemple de la *Didon* de François Collin de Blamont², extraite de son Livre premier des *Cantates françaises à voix seule, avec symphonie et sans symphonie* (Paris, 1723). Il s'agit, comme l'œuvre précédente, d'une tragédie en musique déguisée en cantate, qui suit une progression dramatique tout à fait comparable à celle de *Léandre et Héro*. L'auteur des vers a traité le mythe bien connu : après la chute de Troie, le prince Énée est jeté par une tempête sur un rivage d'Afrique ; recueilli par Didon, reine de Carthage, qui en tombe passionnément amoureuse, il l'abandonne après une brève idylle : marchant « sur les traces d'Alcide », plus sensible à l'appel du « dieu de la Thrace » (Mars) qu'à celui de son propre frère l'Amour, il prend sur l'ordre de Jupiter la direction de l'Italie, où son descendant Romulus fondera la ville que l'on sait. L'air final de la cantate est précédé d'un saisissant récitatif qui résume le tragique de la situation :

Didon voit partir son Amant,
L'on entend de ses cris retentir le rivage ;
Elle demande aux Dieux de soulever l'orage :
« Volez, fiers Aquilons, en ce fatal instant,
Et ramenez un inconstant »,

1. Voir Laura NAUDEIX, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 254 et suivantes, et notre thèse : *Philippe Quinault ou la naissance de l'opéra français* (Université Paris-IV, 2007), à paraître aux Presses Universitaires de Paris-Sorbonne (coll. « Lettres françaises ») sous le titre : *L'Enchanteur désenchanté, Quinault et la naissance de l'opéra français*.

2. François Collin de Blamont (1690-1760) a fait toute sa carrière à la Cour, où il a cumulé les plus hautes fonctions musicales (surintendant de la musique et maître de la musique de la Chambre du Roi). Avec Jean-Joseph Mouret et Nicolas Bernier, il a également été l'un des principaux contributeurs, pour la musique, des « Nuits de Sceaux » de la duchesse du Maine.

Disoit cette reine éperdue ;
Mais le Vaisseau qui s'éloigne du port
Dans le désespoir qui la tue
Ne luy fait plus souhaiter que la mort.

Le récitatif débute sur un accord de ré mineur assené par la basse continue seule, avant que ne s'élève la voix de la narratrice. L'indication de mesure, le signe C, est typique du récitatif à l'italienne et les fusées du violon et les triples croches rebattues *staccato* en rythme pointé à la basse suggèrent un tempo assez animé comme de juste dans ce « récit accompagné » très dramatique.. Sans changer de mesure, Collin de Blamont introduit une rupture du débit très expressive au beau milieu de l'exclamation de Didon rapportée en style direct, en notant « Lentement » entre les deux vers du distique :

Volez, fiers Aquilons, en ce fatal instant,
(Lentement)
Et ramenez un inconstant.

Après l'incise narrative « Disoit cette reine éperdue », le compositeur isole et valorise la dernière section du récitatif, la plus pathétique, en passant au signe de mesure « C barré » (suggérant dans le contexte une battue à deux temps lents) et en indiquant l'adjectif expressif « Mesuré », qui « signifie qu'il faut respecter les valeurs de notes et de silences³ » : ce respect met automatiquement l'accent sur le verbe « tue », acmé de la phrase qui, pourtant simple monosyllabe, dure à lui seul les trois quarts d'une mesure, avec son -e « muet » soigneusement articulé à la finale. Selon Jean Saint-Arroman et d'après les traités des XVII^e et XVIII^e siècles, « Le jeu mesuré est l'opposé du jeu libre et du récitatif ». Sans exiger un *tempo* strict, il suggère que l'on passe du simple récit événementiel, cursif et factuel, à un ordre du discours plus méditatif, plus intérieur, traduisant la contemplation de la fatalité tragique. Les indications fournies par la partition originale s'avèrent donc extrêmement précieuses pour reconstituer cet effet dramatique de décélération souhaité par le compositeur. Avant le premier livre de cantates de Campra (1708), les récitatifs composés par les créateurs du genre (Morin, Bernier) étaient très italianisants et autorisaient probablement une déclamation différente de celle qui prévalait alors sur la scène de l'Académie Royale de Musique, c'est-à-dire une déclamation *parlando* et plus mobile ; puis Campra et Clérambault intègrent dans leurs cantates la déclamation à la française, celle de l'opéra, tout en

3. *Op. cit.*, article « Mesuré », p. 218.

gardant comme possibilité spéciale l'écriture des débuts. La *Didon* de Collin de Blamont en offre un magnifique exemple.

Histoire de la musique, problématique des genres, déclamation du récitatif : tous ces points doivent être étudiés dans une démarche de restitution des cantates. Mais comme on a souligné le processus de dramatisation de ce genre et sa proximité paradoxale avec l'univers de la scène lyrique, une autre question se pose inévitablement : l'interprétation d'une cantate impose-t-elle le recours à une gestuelle théâtrale comparable à celle en usage à l'Opéra ? Si l'on en croit l'abbé Joseph de La Porte, qui écrit dans son *École de Littérature*¹ que la musique des cantates « paraît plus convenir aux concerts de chambre qu'à nos spectacles » et s'exécute « sans gestes, sans attitudes, et presque sans mouvement », la réponse semble être non ; mais ce témoignage de 1764 est bien tardif et l'on peut en outre se demander ce que signifie l'adverbe « presque ». Le *Traité du récitatif* de Grimarest, qui offre l'intérêt d'être contemporain de l'essor de la cantate, n'élucide pas non plus vraiment la question. Dans le chapitre VIII, intitulé « Du chant », l'auteur écrit :

C'est un avantage pour celui qui chante, dans des endroits où l'on ne peut mettre le geste en usage, de pouvoir s'en épargner le mélange avec la voix, car c'est le plus difficile à ménager dans l'action du chant ; parce que les mouvements en sont opposés à la mesure de la Musique ; & il faut un grand goût pour les faire durer avec grace pendant l'intervalle de cette mesure ; de manière que le Spectateur n'aperçoive point de contraste, ou une contenance immobile tres-desagréable².

Comment interpréter la formule « dans des endroits où l'on ne peut mettre le geste en usage » ? Si l'on suppose que le terme « endroit » désigne un lieu physique (ou même, dans un sens large, une circonstance) et pas un passage d'une œuvre, on déduira que Grimarest oppose la scène de l'Académie Royale de Musique à des lieux où le chant est un loisir privé, ce qui engloberait le répertoire de la cantate. La gestuelle, présentée par Grimarest comme une contrainte pour la déclamation musicale, serait donc un mal nécessaire, à circonscrire dans des espaces de représentation théâtrale officielle accueillant

beaucoup de public. À vrai dire, ni les textes, ni le matériel musical du XVIII^e siècle ne fournissent d'indication bien précise sur cette question. *Le Concert de Philomèle* — c'est une position d'attente susceptible d'évoluer — part de l'hypothèse que la cantate, née dans les salons en réaction contre l'opéra, adopte une esthétique intime, peu théâtrale, qui exclut la rhétorique des gestes (au même titre que les costumes, les décors, les machines ou les danseurs). Ce raisonnement peut s'étendre aux cantates jouées au Concert spirituel, institution publique plus ouverte mais créée pour offrir une *alternative* au théâtre durant le Carême et les grandes fêtes religieuses. Certes, il faut rester prudent dans le cas d'œuvres de circonstances ou faisant appel à des effectifs vocaux et instrumentaux exceptionnels : il y avait peut-être une gestuelle associée aux « divertissements » musicaux des Grandes Nuits de Sceaux, ou bien dans les cantates représentées — ce qui reste très exceptionnel — sur la scène de l'Académie Royale de Musique (on songe au *Soleil vainqueur des nuages* de Clérambault, peut-être aussi à sa *Muse de l'opéra*³). La gestuelle est à coup sûr l'un des aspects de la cantate qui reste le plus mystérieux et où sa restitution appelle le plus de précautions.

À partir des savoirs acquis par la recherche littéraire et musicale, comment passer à la recreation artistique effective des cantates ? Il y a un dilemme déontologique à l'égard du public, majoritairement peu familier de ce genre musico-littéraire. Naturellement, les connaissances nécessaires peuvent être diffusées par le moyen d'un programme, comme cela se fait de plus en plus à l'opéra, où de véritables *livres-programmes* sont proposés aux spectateurs avides de savoir⁴. *Le Concert de Philomèle* ne s'interdit pas ce recours, mais refuse de se défausser entièrement sur un paratexte plus ou moins érudit, adjuvant extrinsèque au spectacle. Son *interprétation* — toujours au double sens d'exécution et de traduction — vise à opérer elle-même un travail d'élucidation. Elle est donc fondée sur une pédagogie tirant précisément parti du caractère un peu hybride de la cantate française et de son

1. Joseph de LA PORTE, *École de littérature, tirée de nos meilleurs écrivains*, Paris, Babuty fils, 1764.

2. Jean-Léonor de GRIMAREST, *Traité du récitatif*, Paris, Jacques Le Fevre et Pierre Ribou, 1707, pp. 224-225. Rééd. par S. CHAUCHE, *Sept traités sur le jeu du comédie et autres textes, De l'action oratoire à l'art dramatique*, Champion, 2001, p. 365.

3. Voir *infra*, p. 275, n. 4.

4. Ainsi le volume de 290 pages vendu avant les représentations de *Cadmus et Hermione*, en janvier 2008 à l'Opéra-Comique, comprend-il des articles de fond qui ont fait l'objet d'une publication indépendante aux éditions Mardaga, dans la collection « Regards sur la musique » du Centre de Musique Baroque de Versailles.

penchant à jouer les « opéras de salon » : il s'agit ainsi de partir de ce que le public connaît (l'opéra français dit « baroque », remis à l'honneur par les théâtres et diffusé par des supports d'enregistrement comme le CD ou le DVD¹), pour le conduire vers ce qu'il connaît moins (la cantate). C'est un processus dialectique, dans lequel l'inévitable travail de contextualisation historique n'intercale aucune distance infranchissable pour l'auditeur-spectateur et n'interdit pas de ressentir toute émotion, c'est-à-dire tout plaisir. C'est dans ce jeu de miroirs que va intervenir une part de libre création de la part des interprètes.

La mise en œuvre de cette progression pédagogique repose très simplement sur le choix et l'ordre de présentation des œuvres, qui sont en eux-mêmes porteurs de sens. Le concert fait d'abord se succéder *Léandre et Héro* et *Didon*, dont les analogies de structure et l'inspiration mythologique commune permettent de fixer dans l'esprit du public les codes de la cantate française et de lui faire comprendre qu'il s'agit d'un véritable genre, que l'on qualifierait de stéréotypé si le mot n'avait pas de connotation péjorative. D'une œuvre à l'autre, l'auditeur va retrouver des thèmes, des formes et des effets qui se font écho et lui deviennent par là-même assez vite familiers : prélude instrumental en guise d'ouverture, enchaînement subtil d'airs et de récitatifs, de discours indirect et de discours direct, tempête, air final sur un rythme de gigue délivrant une sorte de petit apologue distancié, voire légèrement amusé, comme dans une fable.

Ces repères étant solidement installés, le IV^e concert (extrait des *Pièces de clavecin en concert*, 1741) de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) est alors joué en interlude instrumental. Destiné d'un point de vue très pratique à ménager la voix de la chanteuse, celui-ci n'a pourtant rien de gratuit ni d'ornemental : inséré à cette place dans le programme, dont il constitue le pivot avant le retour au genre de la cantate, il a aussi pour fonction de souligner la thématique théâtrale qui sert de fil conducteur au concert ; par là-même, il éclaire la dimension dramatique des cantates.

1. Depuis 1987 et la recréation d'*Atys*, huit tragédies en musique de Lully sur onze ont été remises à la scène : *Alceste*, *Persée*, *Phaéton*, *Roland*, *Armide*, les deux premiers mois de l'année 2008 étant d'un faste rare sous ce rapport avec *Cadmus et Hermione*, en janvier, à l'Opéra-Comique, sous la direction musicale de Vincent Dumestre, dans une mise en scène de Benjamin Lazar et une chorégraphie de Gudrun Skamletz ; et *Thésée*, en février, au Théâtre des Champs-Élysées, sous la direction d'Emmanuelle Haïm et dans une mise en scène de Jean-Louis Martinoty avec une chorégraphie de François Raffinot.

Compositeur d'opéras ayant déjà fait parler de lui au moment où il donne ces *Pièces*, Rameau revient à la musique de chambre, mais il est loin de s'éloigner du théâtre comme le suggèrent les titres des trois pièces de cette petite suite : *La Pantomime*, *L'Indiscrette* et *La Rameau*. Le mot « pantomime » fait référence à une scène mimée, à l'opéra ou au théâtre de la foire. *L'Indiscrette* pourrait être un personnage de comédie : en français classique, ce mot signifie l'étourdie, l'écervelée, celle qui fait tout à contretemps. Quant à *La Rameau*, c'est très vraisemblablement un autoportrait de Jean-Philippe Rameau lui-même², compositeur qui n'est plus seulement, à cette époque, le théoricien savant du *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) et de la *Génération harmonique* (1737), mais s'est bâti une nouvelle réputation en tant qu'auteur lyrique, après avoir fait de la cantate un terrain d'expérimentation de ses idées sur la « caractérisation » et une préparation avouée à la composition d'opéras³.

À ce stade du concert, l'auditeur dispose d'un certain nombre de clefs nécessaires pour aborder la troisième cantate interprétée, *La Muse de l'Opéra ou les Caractères lyriques*, cantate à voix seule et symphonie de Clérambault. Cette œuvre tient une place particulière dans la production du compositeur, qui ne l'a pas intégrée dans ses *Livres* de cantates mais l'a publiée indépendamment en 1716 ; il n'est pas exclu qu'elle ait été représentée à l'Académie Royale de Musique⁴.

2. Il pourrait s'agir aussi d'une évocation musicale de sa femme, qui était chanteuse.

3. C'est ce qu'il explique dans la lettre de 1727 au librettiste Antoine Houdar de La Motte, où il appuie son programme esthétique sur l'exemple de deux de ses cantates, *L'Enlèvement d'Orithie* et *Thétis* : à l'instar du langage, écrit-il en substance, la musique possède ses propres moyens d'expression — au premier chef l'harmonie — pour caractériser une situation, un sentiment, voire une idée. En 1741, Rameau a déjà fait représenter *Hippolyte et Aricie* (1733), *Les Indes galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737), *Les Fêtes d'Hébé* et la première version de *Dardanus* (1739).

4. Ce qui fut de manière certaine le cas d'une autre œuvre de Clérambault éditée à part, *Le Soleil vainqueur des nuages*, « Cantate allégorique, sur le rétablissement de la santé du Roy » créée à la Cour en septembre 1721 pour le jeune Louis XV puis jouée à l'Académie Royale de Musique comme « divertissement » (avec décor, adjonction de chœurs et de ballets) le 12 octobre suivant. *La Muse de l'Opéra* fut-elle aussi jouée sur scène ? Le caractère inhabituel de son accompagnement instrumental (qui prend des proportions orchestrales avec deux parties de violons, flûte allemande, hautbois, bassons, trompette soliste et timbales, basses de violon, basse de viole et contrebasse, sans oublier la basse

L'Opéra, sous une forme allégorique, vient y faire étalage des séductions qui lui valent son succès depuis Lully : divertissements champêtres et cynégétiques, tempêtes, chants d'oiseaux, scène de sommeil, apparitions infernales et autres scènes de genre. Le sous-titre de la cantate, *Les Caractères lyriques* pourrait se traduire par « les particularités caractéristiques de l'opéra » et invite à l'écouter comme un pastiche de la tragédie lyrique. Entre émulation et parodie, la cantate se fait ici « opéra de chambre ». L'auditeur ne manque pas de repérer quantité d'éléments déjà remarqués dans les deux cantates de Clérambault et de Collin de Blamont, jusqu'à la gigue finale (encore une) proposant la morale de l'œuvre et livrant *a posteriori* la clef de son interprétation, où la poétique aristotélicienne de l'imitation est subordonnée à un épicurisme mondain typique de la fin du règne de Louis XIV et du début de la Régence¹ :

Ce n'est qu'une belle chimère
 Qui satisfait ici vos vœux ;
 Eh ! n'êtes-vous pas trop heureux
 Qu'on vous séduise pour vous plaire ?
 Dans ce qui flatte vos désirs
 Croyez tout ce qu'on fait paroître :
 On voit s'envoler les plaisirs
 Lorsque l'on cherche à les connoître.

Cette distance souriante a fait passer l'auditeur d'une appréhension au premier degré de la cantate avec *Léandre et Héro* et *Didon*, pièces sérieuses et même ambitieuses derrière une apparente économie de moyens, à une approche allégorique et plus intellectualisée où le genre, se contemplant lui-même en miroir, se félicite autant qu'il s'amuse de ses artifices. Il peut maintenant atteindre l'ultime étape de la progression : désormais familiarisé avec la cantate, il est armé pour jouer avec le genre et l'aborder sous un angle radicalement parodique.

continue), la présence d'un « Prélude ajouté » dont le rythme pointé évoque une ouverture à la française ainsi que l'indication « À la porte de l'Académie Royale de Musique » comme lieu de vente confortent cette hypothèse. Catherine Cessac émet d'ailleurs l'hypothèse « que la partition que nous possédons soit réduite, à l'imitation des éditions des opéras de cette époque » (*Louis-Nicolas Clérambault, op. cit.*, p. 193).

1. Les vers de *La Muse de l'Opéra* sont dus à François-Augustin Paradis de Moncrif, auteur de cantates et de plusieurs livrets de ballet, qui les publie dans le volume III de ses *Œuvres* (Paris, Brunet, 1751, p. 313). Sur l'épicurisme du théâtre lyrique contemporain, voir Jean-Noël LAURENTI, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*, Droz, « Travaux du Grand Siècle », 2002.

Le concert se clôt ainsi sur des extraits de *Platée* de Rameau, en particulier l'*Air pour des fous gais et des fous tristes* (instrumental), et l'air de la Folie : « Aux langueurs d'Apollon Daphné se refusa² ». *Platée* est un « ballet bouffon » créé en 1745 à Versailles, à l'occasion du premier mariage du Dauphin, fils de Louis XV. Pour guérir son épouse Junon de sa jalousie malade, Jupiter fait semblant d'aimer Platée, une nymphe ridicule qui croupit dans des marais infestés de grenouilles. Un faux mariage est organisé, auquel se convie la Folie en personne, accompagnée de fous gais et de fous tristes : leur ballet forme précisément l'une de ces pantomimes évoquées par le *IV^e Concert*³. On peut se demander si la future Dauphine apprécia le rapprochement déplaisant qui pouvait être fait avec la « naïade ridicule [...] / Sur ses comiques traits aveuglement crédule », suivant le portrait que Cithéron en dresse à Mercure⁴ : ce qui est certain, c'est que la Folie de Rameau, personnage dont il est possible que le compositeur lui-même ait souhaité l'intervention⁵, est d'humeur parodique et même satirique. Conformément à sa nature, elle renverse la hiérarchie de l'opéra lulliste, qui mettait la musique au service des vers, et illustre la légende tragique de Daphné, métamorphosée en laurier pour échapper aux ardeurs d'Apollon, au moyen d'une « ariette » en ré majeur aussi réjouissante qu'incongrue vu le thème. Ce contresens entièrement assumé permet une véritable parodie des airs d'opéras italiens, introduits dans l'opéra français dès le début du XVIII^e siècle par l'intermédiaire... de la cantate⁶. Cette « Folie », qui reprend les codes du théâtre lyrique avec un humour — paradoxalement —

2. Acte II, scène v.

3. Voici la didascalie : « *Différents quadrilles des suivants de Momus et de la Folie ; les uns d'un caractère gai, habillés en poupons ; les autres d'un caractère sérieux, vêtus en philosophes grecs, entrent en dansant. La Folie, en touchant de sa lyre, anime leurs danses qui sont de leurs différents caractères.* »

4. Acte I, scène II.

5. Le livret de *Platée* a été écrit par Adrien-Joseph Le Valois d'Orville d'après une comédie de Jacques Autreau, *Platée ou Junon jalouse* : or la Folie n'apparaît pas dans cette source. On sait que Rameau a racheté à Autreau les droits sur son œuvre, probablement pour y apporter des modifications en toute liberté (il était d'ailleurs réputé très exigeant avec ses librettistes) : de sorte que l'idée qu'il soit l'introduit du personnage de la Folie, figure bien connue dans le théâtre de la Foire et l'opéra-ballet, est sans invraisemblance.

6. Le mot « ariette » est directement issu d'*aria* : il ne cherche pas à dissimuler son origine ultramontaine (c'est bien un air développé à l'imitation de l'*aria da capo*), qu'il partage avec la cantate.

plein de science exégétique (vieux paradoxe érasmien), est un peu la sœur jumelle de la « Muse de l'Opéra » de Clérambault¹ : Catherine Kintzler a montré que *Platée*, « comédie lyrique », non seulement subvertit systématiquement les grandes règles empruntées au théâtre régulier par la « tragédie lyrique » (nécessité, vraisemblance et propriété) et rend ainsi un hommage ambigu à son illustre référent, mais pourrait bien être aussi la parodie d'un opéra précis de Quinault et Lully, *Isis* (1677²).

Dans *La Muse de l'Opéra*, Clérambault transpose la problématique cornélienne de *L'illusion comique*, si bien que le titre donné à son œuvre aurait pu être *L'illusion musicale* : ce n'est pas tant l'opéra qu'elle célèbre que les *prestiges*³ de la musique, capable à elle seule, par exemple par de brusques changements de mode et de tonalité⁴, de suppléer aux changements de décor à vue et aux machines qui font par nature défaut dans une cantate. La Muse peut donc proclamer fièrement, au début de l'œuvre :

Mortels, pour contenter vos désirs curieux
Cessez de parcourir tous les climats du monde,
Par le puissant effort de l'art qui nous seconde,
Ici tout l'univers se découvre à vos yeux.

Clérambault-Alcandre pastichait ; Rameau, lui, parodie, dont la Folie musicienne, qui transforme « une image funèbre » en « allégresse par [s]es chants » ou bien, à l'inverse, « attriste l'allégresse même » par ses « sons plaintifs et dolents », assure le triomphe du discours musical sur le discours verbal. Mais dans les deux cas, c'est bien le

pouvoir de la musique qui porté aux nues. Ce panégyrique, ainsi que la continuité qu'il établit entre les deux personnages allégoriques de la Muse de l'Opéra et de la Folie, *Le Concert de Philomèle* cherche à les mettre en évidence grâce à un enchaînement musical approprié et à un jeu de scène symbolique : la chanteuse reste immobile sur scène à la fin de *La Muse de l'Opéra*, garde une pose déclamatoire et figée durant l'exécution de l'*Air pour des fous gais et des fous tristes* (en contraste avec le caractère débridé de sa musique) et ne reprend vie qu'au début du récitatif de la Folie où elle s'empare de l'un des violons des instrumentistes, pour figurer le vol de la lyre d'Apollon évoqué par les vers de Le Valois d'Orville :

C'est moi, c'est la Folie
Qui vient de dérober la lyre d'Apollon...

Dans un entretien récemment publié par le mensuel *Diapason*⁵, le luthiste et chef d'orchestre Vincent Dumestre, interrogé sur son rapport à la notion de « restitution » dans le cas de la tragédie en musique, déclare que « l'authenticité est un mirage utile : nous ne l'atteignons jamais, mais elle nous oblige à déployer des trésors d'invention et à remettre perpétuellement en cause notre façon de faire ». L'ensemble *Le Concert de Philomèle* s'efforce à sa modeste mesure de relever ce défi. Sa seule ambition est de justifier le remerciement d'une spectatrice venue dire aux musiciens, à l'issue d'un concert : « Vous m'avez rendu ces œuvres accessibles. »

1. Elle pastiche d'ailleurs l'air français peu après, dans la même scène, avec « Aimables jeux, suivez mes pas », dont la lenteur surchargée d'ornements très recherchés est là aussi en contradiction avec le sens des paroles (« Plaisirs badins »), mais dans le sens inverse.

2. « *Platée* : la comédie, vérité de la tragédie », dans Rameau : *Platée, L'Avant-Scène Opéra*, n° 189, mars-avril 1999, pp. 44-49.

3. Au sens latin du mot *praestigia*, fantasmagories, illusions : ce sont les pouvoirs hallucinatoires prêtés par Corneille au théâtre dans sa comédie de 1635.

4. Ainsi de l'ut majeur de l'air « Au son des trompettes bruyantes » au fa majeur de la tempête qui enchaîne *attacca* (« Mais quel bruit interrompt ces doux amusements ? ») : enchaînement de tonalités caractéristique d'une topique musicale lulliste bien installée.

5. « Heureux qui comme lullystes... », *Diapason* n° 555, février 2008, pp. 36-38.

Les problèmes liés aux vaudevilles dans la remise en scène d'une parodie d'opéra aujourd'hui

Loïc CHAHINE
Le Carnaval du Parnasse
(Nantes)

Depuis sa création, la compagnie de théâtre amateur *Le Carnaval du Parnasse*, que j'ai créée et que je dirige, a travaillé sur deux parodies d'opéra : *Pyrame et Thisbé*, une parodie anonyme, en 2007-2008, et *La Jalousie avec sujet*, montage de trois parodies d'*Isis* de Lully et Quinault (*Les Amours de Jupiter et d'Io* de Jacques Charpentier, et *La Jalousie avec sujet* et *Le Trompeur trompé ou à fourbe, fourbe et demi* de Fuzelier) en 2008-2009. Ces parodies contiennent toutes des vaudevilles qui représentent une part importante du travail préalable à la remise sur scène.

Rappelons en premier lieu qu'on appelle vaudeville, et ce dès le XVIII^e siècle, un air bien connu sur lequel on met de nouvelles paroles. À partir même de cette définition, deux premiers problèmes se posent : d'une part, les airs connus au XVIII^e siècle ne le sont plus aujourd'hui, d'autre part les paroles peuvent ne pas s'insérer facilement sur la musique. Nous cheminerons à travers les difficultés qui se présentent aux metteurs en scène, musiciens et acteurs qui se lanceraient dans la recréation d'un spectacle de type opéra-comique.

Retrouver les airs :

En premier lieu, les titres des airs brouillent les pistes. En effet, un même vaudeville est généralement connu sous plusieurs titres. Ainsi, les titres « Le Prévôt des marchands », « L'Échelle du temple », « Les Rochellois », « Tout cela m'est indifférent » et « Voulez-vous savoir qui des deux » renvoient tous à la même mélodie, associée

à la même métrique. Par ailleurs, connaître le titre d'un air n'implique pas qu'on en ait la partition. Si le recoupement des « faux titres » permet de retrouver un grand nombre de partitions, tel n'est pas toujours le cas.

Les partitions se trouvent dans quelques sources majeures :

— *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, Paris, Briasson, 1731 et 1738 ;

— *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant les pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent*, Paris, Ganeau, 1724, Pissot, 1728, Gandouin, 1731-1737 ;

— Le recueil factice que constitue le *Théâtre de M. Favart*, Paris, Duchesne, 1763-1772 ;

— *Le Chansonnier français ou recueil de chansons, ariettes, vaudevilles et autres couplets choisis*, Paris, 1760-1762.

D'autres chansonniers pourraient aussi nous apporter d'autres partitions, mais leur consultation est moins aisée¹ — les ouvrages mentionnés ci-dessus ayant tous donné lieu à une réimpression chez Slatkine.

1. Mentionnons cependant l'ouvrage de Lebas *Le Festin joyeux ou la Cuisine en musique, en vers libres*, Paris, Lesclapart, 1737, qui donne souvent des titres d'airs différents de ceux auxquels nous sommes le plus souvent confrontés.

Mettre les paroles :

Une fois les airs recueillis se pose le problème de l'adéquation entre texte et musique. Il n'est pas rare que le parolier ait ajouté ou supprimé une syllabe à un vers, voire omis ou répété un vers entier. Nous donnerons deux exemples.

Dans *Pyrame et Thisbé*, parodie de Riccoboni et Romagnesi (1726), les auteurs emploient l'air

« Ouiche, ouiche », qui provient de la comédie de Dominique et Le Grand *Le Bois de Boulogne* (1723). Voici, mises côte à côte, la version originale et la version parodique ; nous notons à droite des couplets le nombre de syllabes anatoniques (c'est-à-dire sans tenir compte d'un éventuel *-e* final discriminant un vers « masculin » ou « féminin ») :

<i>Le Bois de Boulogne</i>		<i>Pyrame et Thisbé</i>	
		ZORAÏDE	
L'autre jour sous un vert feuillage	{ 8	Vos attraits, votre naissance	{ 7
Tircis un nid rencontra ;	{ 7	Vont me ravir ce cœur-là.	{ 7
		THISBÉ	
L'oiseau, dit-il, n'est pas en âge,	{ 8	Croyez que toute sa puissance	{ 8
Attendons, il grandira.	{ 7	Jamais ne m'éblouira.	{ 7
		ZORAÏDE	
Ah, ah, ah !	3	Ah, ah, ah !	3
Ouiche, ouiche,	3	Ouiche, ouiche,	3
C'est bien de cette façon-là,	8	Quelle fille refusera	8
Qu'on les déniche,	4	Un amant riche ?	4
Ouiche, ouiche,	3	Ouiche, ouiche,	3
Eh, oui-da !	3	Eh, oui-da !	3

Nous avons marqué par des accolades des groupes de deux vers chantés sur la même musique :



On remarque que, dans *Pyrame et Thisbé*, le premier vers compte sept syllabes au lieu de huit. Il faut donc adapter soit le texte (en ajoutant un

mot d'une seule syllabe), soit la musique — solution que nous avons adoptée en liant les deux croches de la première mesure :



De tels problèmes sont récurrents, et la solution n'est pas toujours aussi aisée à trouver.

Il arrive, plus rarement, que ce soit un vers entier qui manque. Ainsi, dans *La Jalousie avec*

sujet, parodie d'*Isis* (1732), Fuzelier emploie l'air « *Ho, ho, ho, le mauvais trio !* », issu de la comédie de La Croix *L'Amant Protée* (1728) :

L'Amant Protée

Avec l'hymen, pour peu que l'amour chante
C'est une musique touchante :
Ho, ho, ho, le charmant duo !

Mais pour en troubler l'harmonie
S'il vient quelque godelureau
Qui veuille y chanter sa partie,
Ho, ho, ho, le mauvais trio ! (*bis*)

La Jalousie avec sujet

LA GUERRE
Vous, Fièvre chaude, avec la Fièvre lente,
Redoublez votre rage ardente
Ho, ho, ho, l'excellent duo !

CHŒUR
Ho, ho, ho, l'excellent duo !

LA GUERRE
Mais que nos transports recommencent :

Je vois les Parques qui s'avancent.
Ho, ho, ho, le joli trio !

CHŒUR
Ho, ho, ho, le joli trio !

A-vec l'hy-men, pour peu que l'a-mour chan-te C'est u - ne mu-si-que tou-
chante : Ho, ho, ho, le char-mant du-o ! Mais pour en
troubler l'har mo - ni - e S'il vient quelque go-delureau Qui veuille y chanter sa par-
ti - e, Ho, ho, ho, le mau-vais tri-o ! Ho, -o !

Jean-Joseph MOURET, *L'Amant Protée*, version originale

La comparaison des deux versions est éloquente : Fuzelier a introduit une reprise d'un seul vers à la fin de la première partie (dans

l'original, les trois vers sont repris) et a omis un vers dans la seconde. En fait, il est aisé de s'apercevoir qu'il a rendu le couplet plus

symétrique : deux vers et un de refrain pour chacune des deux parties, suivis d'une reprise du vers de refrain par le chœur. Le vers manquant est à l'évidence le deuxième de la deuxième partie, le vers masculin. Cependant, dans notre adaptation musicale, nous avons conservé la musique du deuxième vers, en ajoutant une note de cadence

pour la féminine, et supprimé les mesures correspondant au troisième vers. Nous avons fait ce choix pour conserver l'enchaînement entre les deux vers du couplet, tandis que le dernier vers du couplet ne s'enchaîne pas réellement avec celui du refrain.

The image shows a musical score for a parody of an opera. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a bass line. The first system is labeled 'LA FURIE' and contains the lyrics: 'Vous, Fièvre Chaude, a-vec la Fièvre Len-te, Re-dou-blez vo-tre rage ar-den-te !'. The second system is labeled 'CHŒUR la 2e fois' and contains the lyrics: 'Ho, ho, ho, L'ex-cel-lent du-o! Mais, que nos'. The third system continues the lyrics: 'trans-ports re-com-men-cent: Je vois les Par-ques qui s'a-van-cent, Ho,'. The fourth system is also labeled 'CHŒUR la 2e fois' and contains the lyrics: 'ho, ho, Le jo-li tri-o! Ho -o!'. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and bar lines. There are also some numerical markings below the bass lines, possibly indicating fingerings or measure numbers.

Jean-Joseph MOURET, *L'Amant Protée*, version parodique

Accompagner la mélodie :

Les sources que nous avons citées plus haut et qui nous donnent la musique des vaudevilles sont partielles : elles ne nous donnent que la mélodie, la partie chantée, que ce soit le dessus ou, dans le cas d'airs plus spécifiques, la basse. Ainsi, il arrivait qu'on chante, dans les pièces foraines ou italiennes, une cantate dans le corps de la pièce : seul le dessus est donné, même pour les récitatifs. Il y a quelques vaudevilles chantés à plusieurs voix dont le *Théâtre de la Foire* et les *Parodies du*

Nouveau Théâtre Italien nous livrent une version polyphonique.

Pour tous les autres vaudevilles, il faut soit retrouver des accompagnements, soit en composer de nouveaux. On peut ainsi retrouver sans trop de difficultés certaines musiques originales : de nombreux vaudevilles sont en effet issus d'opéras, mais aussi de comédies. En effet, un grand nombre de pièces jouées à la Comédie-Italienne, à la Comédie-Française et à l'Opéra-Comique étaient « ornées » de divertissements chantés et dansés, dont les « vaudevilles » de fin étaient des chansons

à plusieurs couplets souvent très appréciées du public. Le compositeur attitré du Nouveau Théâtre-Italien, Jean-Joseph Mouret, a fait imprimer six gros volumes de format in-4° oblong sous les titres de *Premier, Deuxième, Troisième, Quatrième, Cinquième, Sixième recueil[s] des Divertissements du Nouveau Théâtre Italien, augmenté[s] de toutes les symphonies, accompagnements, airs de violons, de flûtes, de hautbois, de musette, airs italiens, et de plusieurs divertissements qui n'ont jamais paru*. Les vaudevilles que nous avons pris pour exemple dans cet exposé sont issus de ce recueil. En ce qui concerne l'Opéra-Comique et la Comédie-Française, un important travail de recherche doit encore être mené pour déterminer ce qui est conservé intégralement (accompagnements compris) et ce qui ne l'est qu'en partie (uniquement les mélodies en fins de volumes imprimés d'œuvres complètes, par exemple, pour le cas de Dancourt). Signalons néanmoins que de nombreux divertissements ont été imprimés en petits volumes, et parfois réunis en recueil factices¹. Plus tardivement, Corrette a fait imprimer un *Recueil des Divertissements de l'Opéra-Comique contenant les ariettes avec symphonie, airs de violons et flûtes et tous les vaudevilles qui ont été chantés en 1733 sur le théâtre de la Foire Saint-Laurent*, puis l'année suivante un *Deuxième recueil de l'Opéra-Comique... de la Foire Saint-Germain en 1734*².

Toutes ces partitions nous donnent du moins une idée du style qu'il faudrait adopter quand on compose les accompagnements de vaudevilles non originaux (par exemple de chansons populaires), qui représentent une part très importante du répertoire.

Réunir le matériel et l'adapter :

Une fois tous les vaudevilles trouvés et prêts à être chantés et joués, le travail n'est pas encore terminé : il faut tenir compte de la tessiture des

chanteurs-acteurs et transposer les vaudevilles, tout en tenant compte de l'environnement tonal et des possibilités des instruments choisis (on n'écrit pas de la même manière pour violon et pour flûte, pour basse de viole et pour violoncelle, par exemple).

Il faut aussi, très souvent, ajouter une introduction à l'air, qui n'en possède pas. Dans nos travaux de recreation, nous avons jusqu'ici utilisés quatre procédés d'introduction :

— un simple accord pour donner le ton au chanteur ;

— la première partie jouée aux instruments avant d'être chantée ;

— la seconde partie quand elle n'est pas reprise jouée avant d'être chantée ;

— une introduction composée à partir d'une phrase de l'air.

— Il nous est aussi arrivé, à titre plus exceptionnel, d'écrire une brève conclusion instrumentale reprenant la dernière phrase musicale chantée.

Le public actuel n'est familier ni des vaudevilles, ni du type de théâtre qu'ils impliquent. Pour notre part, nous faisons précéder les créations de notre compagnie *Le Carnaval du Parnasse* par une brève introduction théorique dans laquelle nous invitons également le public à reprendre les refrains des vaudevilles. Par ailleurs, nous voudrions insister sur le caractère théâtral de ce type de spectacles. L'une des parties essentielles du travail, et c'est celle sur laquelle nous avons eu l'occasion d'insister dans l'atelier réalisé à Nantes, est de ne pas perdre de vue le jeu scénique et l'intonation sémantique du texte au détriment de la justesse vocale et du beau chant. L'une des difficultés centrales, aussi bien pour les acteurs-chanteurs que pour les musiciens, est l'enchaînement entre les parties parlées et les parties chantées, et le rythme qu'il faut y mettre pour que le spectacle puisse avancer.

1. Nous avons pu consulter un tel recueil à la Bibliothèque de l'Arsenal sous la cote M. 736.

2. Nous remercions chaleureusement Bertrand Porot de nous avoir signalé l'existence de ces volumes.

Imprimé par Seven
Z.A des Havelines, 115 Rue de Curembourg, 45400 Fleury les Aubrais (tél. : 02.38.70.90.50)
Juillet 2010
Dépôt légal : juillet 2010
ISSN 1956-8673

**ASSOCIATION POUR UN CENTRE DE RECHERCHE
SUR LES ARTS DU SPECTACLE AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES**

BUREAU

Président : Jean-Noël LAURENTI

Secrétaire : Laura NAUDEIX

Trésorière : Marie-Thérèse MOUREY

Virginie GARANDEAU, Rebecca HARRIS-WARRICK

**CONSEIL D'ADMINISTRATION
(outre les membres du bureau)**

Irène GINGER, Françoise MEIGNANT,
Marie-Thérèse MOUREY, Bertrand POROT, Françoise RUBELLIN

CONSEIL SCIENTIFIQUE

Marie-Françoise CHRISTOUT, Georgie DUROSOIR, Rebecca HARRIS-WARRICK,
Jérôme DE LA GORCE, Jean-Noël LAURENTI, Nathalie LECOMTE, Yves Charles MORIN,
François MOUREAU, Buford NORMAN

10, rue Meslée, F-45170 VILLEREAU (FRANCE)

Tél. : 02.38.91.81.70

<http://acras17-18.org>
spectacles17e18e@gmail.com

Directeur de la publication : Jean-Noël LAURENTI

Prix : 23 €