

# Des bruitages au chant : la dimension sonore du spectacle dramatique au XVII<sup>e</sup> siècle

Bénédicte Louvat

Le Théâtre du Nouveau Monde : Éclairage(s)  
Number 22, automne 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041334ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041334ar>

[See table of contents](#)

## Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

## ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

## Cite this article

Louvat, B. (1997). Des bruitages au chant : la dimension sonore du spectacle dramatique au XVII<sup>e</sup> siècle. *L'Annuaire théâtral*, (22), 129–146.  
<https://doi.org/10.7202/041334ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Bénédicte Louvat  
Université Paris III–Sorbonne Nouvelle

# Des bruitages au chant : la dimension sonore du spectacle dramatique au XVII<sup>e</sup> siècle

**L**e texte de théâtre ne prend corps que dans sa mise en scène et dans sa mise en voix. La vocation scénique du texte dramatique est sa spécificité propre, et permet de le distinguer de tout autre texte littéraire. Non plus que n'importe quel autre théâtre, celui du XVII<sup>e</sup> siècle n'est un théâtre à lire : la publication des pièces est toujours postérieure à leur représentation, et la représentation elle-même fait souvent suite à une lecture semi-publique de l'œuvre par son auteur. Grimarest, auteur en 1708 d'un *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant*, la définit ainsi : « action par laquelle on prononce à voix haute un écrit, ou un ouvrage, pour en communiquer le sens & les mouvemens à ceux qui l'écoutent », et distingue la lecture simple, qui « fait connoître l'ordre d'un ouvrage, l'arrangement des pensées, & le choix des termes, & des expressions dont il est composé » et « satisfait l'esprit », de la « lecture touchante », qui doit « exprimer les mouvemens, aussi bien que le sens de l'ouvrage » (p. 74 et suiv.). « Celle-cy touche le cœur » et elle convient aux contes, aux fables, aux satires, aux comédies et aux tragédies. La lecture publique d'un ouvrage de théâtre est donc un pas vers la

déclamation de l'acteur, qui complétera l'éloquence de la voix par celle du corps. Si l'on en connaît un peu plus aujourd'hui sur la mise en scène au xvii<sup>e</sup> siècle, grâce notamment aux travaux pionniers de S. Wilma Deierkauf-Holsboer (1933), la question de la performance physique et vocale n'a pas suscité beaucoup d'études<sup>1</sup>. Les documents, il est vrai, ne sont pas légion. Toutefois, il me paraît possible, en rassemblant ce que livrent les témoignages de scénographes français ou italiens, les traités de déclamation qui paraissent à partir de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle et les textes de théâtre eux-mêmes, de proposer une reconstitution de la dimension sonore du spectacle. Qu'entend-on au théâtre ? Telle est la question à laquelle je tenterai de répondre en embrassant la totalité du paysage sonore. Il y a là un champ multiforme, où les bruitages tout autant que la musique ont leur part, dont ils agrémentent la diction récitée, « degré zéro » du son au théâtre.

### Bruissements de théâtre et bruits à couvrir

Établies dans d'anciens jeux de paume, les salles de théâtre parisiennes – celles de l'Hôtel de Bourgogne, du Marais, du Petit-Bourbon remplacée par celle du Palais-Royal – ne sont pas propices à l'écoute recueillie des alexandrins tragiques : les salles sont toutes en longueur, la scène exigüe à hauteur d'homme, et le public du parterre, formé de petites gens, valets ou servantes des nobles qui sont placés, eux, dans les loges ou sur la scène même, vient pour s'amuser et attend la farce qui clôt la représentation. La scène est éclairée par quelques misérables chandelles que l'on remplace entre les actes, et les acteurs doivent posséder une voix puissante pour que le texte parvienne jusqu'aux dernières loges. Ce que l'on entend d'abord dans les théâtres du xvii<sup>e</sup> siècle, ce sont donc des spectateurs bruyants, peu disciplinés et bagarreurs, comme en témoignent nombre de passages du *Roman comique* de Scarron : alors qu'on joue *Dom Japhet d'Arménie* – une comédie de Scarron lui-même –, un incident provoqué par Ragotin crée ainsi une véritable émeute dans la salle. L'un des spectateurs, rendu fou furieux par les cris de Ragotin qui lui demande de s'asseoir,

se voulut reculer et tomba à la renverse sur un homme qui était derrière lui et le renversa, lui et son siège, sur le malheureux Ragotin, qui fut renversé sur un autre, qui fut renversé sur un autre,

---

1. La redécouverte du champ de la rhétorique, notamment depuis la publication de *L'âge de l'éloquence* de Marc Fumaroli (1980), a donné lieu à quelques travaux sur l'éloquence reli-

qui fut aussi renversé sur un autre, et ainsi de même jusqu'où finissaient les sièges, dont une file entière fut renversée comme des quilles. Le bruit des tombants, des dames foulées, de celles qui avaient peur, des enfants qui criaient, des gens qui parlaient, de ceux qui riaient, de ceux qui se plaignaient et de ceux qui battaient des mains fit une rumeur infernale (Scarron, [1657] 1985 : 304).

L'une des fonctions de la musique dramatique est alors de faire taire le public. La dénomination utilisée par les auteurs de mystères au Moyen Âge est à cet égard éloquente, puisque nombre de pièces vocales sont nommées « silette », soit étymologiquement « taisez-vous ». Cette musique fonctionnelle doit aussi couvrir le bruit qui est fait lors des changements de décor et capter l'attention des spectateurs pendant les temps morts, comme les déplacements des personnages d'un lieu scénique à un autre. Il n'en va pas différemment au XVII<sup>e</sup> siècle, et Corneille justifie la présence de la musique dans les pièces à machines par une explication du même ordre. Il écrit dans l'« Argument » d'*Andromède* que

chaque Acte aussi bien que le Prologue a sa décoration particulière, et du moins une machine volante avec un concert de Musique, que je n'ai employée qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine, ou s'attachent à quelque chose qui leur empêche de prêter attention à ce que pourraient dire les Acteurs ([1651] 1974 : 11).

Au sein des tragédies à machines représentées au Marais jusque dans les années 1670, la fonction consentie à la musique est encore celle-là. Dans *Les amours de Jupiter et de Sémélé* de Boyer, créée en 1666, un concert de chants et d'instruments accompagne chacune des descentes des dieux : la descente de Melpomène se fait au son d'instruments, celle d'Aurore est agrémentée d'un chant des deux Heures, celle de Junon d'un chant de bergers, et Vénus et Jupiter descendent l'un et l'autre en chantant. C'est

---

gieuse ou mondaine (voir Ph.-J. Salazar – 1994 ou le numéro 12 de *Littératures classiques* – 1990), mais les études théâtrales n'ont guère tiré profit de ces travaux.

dire l'influence des conditions matérielles de la représentation, prises en compte par les auteurs dans l'écriture même des œuvres<sup>2</sup>.

Cette utilisation de la musique à des fins dramaturgiques assouplit considérablement la frontière entre la musique et les bruitages. Le scénographe italien Nicola Sabbattini, auteur en 1637 de la *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, les met sur le même plan dans un chapitre consacré aux changements de scène. Ceux-ci doivent être accomplis avec prestesse, et dissimulés par un effet sonore. Le décorateur énumère alors trois artifices. Le premier consiste à feindre une querelle sur la scène, le deuxième à simuler « l'éroulement ou bris d'une quelconque poutre de gradins ». Le dernier lui semble le meilleur : une « personne de confiance »

par un coup de trompette, tambour ou autre instrument, divertira de la scène la vue des assistants ; cependant, la disparition aura lieu sans que nul ne s'en avise pourvu, toutefois, que l'on garde de laisser éventer semblable stratagème, lequel ne doit être découvert à personne, mis à part ceux qu'on y emploie.

De ces artifices le meilleur me paraît celui de la trompette, ou d'un autre instrument, car ceux de la querelle ou du bris prétendu d'un gradin comportent maints périls, comme de faire naître quelque grand tumulte qui ne s'apaise ensuite aisément, tandis qu'au contraire une fois ouï, sans plus, le coup de l'instrument, comme dit plus haut, celui-ci s'étant tu, les gens se retourneront aussitôt vers la scène, comme devant et, recouvrant leur calme, admireront avec émerveillement et plaisir l'appareil nouveau présenté à leurs yeux (Sabbattini, [1638] 1942 : chap. I, p. 71).

Or la trompette – comme le tambour – a un statut inférieur dans la hiérarchie des instruments, et est ici du côté de l'effet sonore brut : on en donne seulement un « coup ».

Mahelot, décorateur à l'Hôtel de Bourgogne pendant les années 1630, mentionne fréquemment la présence de trompettes ou de tambours pour la représentation de tragi-comédies ou de pastorales. Ces instruments sont

---

2. C'est dire aussi que, aux côtés de justifications d'ordre symbolique ou littéraire (par exemple, il est légitime que la voix des dieux soit chantée), l'introduction de pièces musicales dans un spectacle parlé s'explique en partie par des raisons d'ordre purement pratique.

souvent associés à des effets visuels et participent de ce fait à la production du spectaculaire dans certaines scènes de tragi-comédies : pour *Leucosie*, pièce perdue, écrite au plus tard en 1632, et dans laquelle Hardy introduisait des Turcs, Mahelot écrit : « Il faut des trompettes, des turbans et des dards pour les Turcs » (1920 : 73). Pour *La Moscovitte* de Canu (pièce également perdue), quelques instruments de musique sont mentionnés au milieu d'accessoires divers : « Il faut un tombeau et quatre hommes pour le porter, une croix d'armes, des trompettes, un tambour, des robes de duel, quatre carquans, des rondaches<sup>3</sup>, des fleurets, des bourguinottes<sup>4</sup>, et un flambeau pour le bucher » (p. 74). Pour la *Dorinde* d'Auvray (tragi-comédie aussi appelée *La prise de Marcilly*) : « Au milieu du theatre, il faut la forteresse de Marcilly, haute de cinq pieds, ou se livre l'assaut, au cinquieme acte, des enseignes, des tambours, des trompettes, des cercles d'artifice, quelques autres petits feux » (p. 81) et des rossignols... Ici produits par des instruments de musique, les effets sonores peuvent être de réels bruitages. C'est le cas pour *Les travaux d'Ulysse* de Durval, dans laquelle on trouve « vents, tonnerres, flammes et bruits » (p. 83). La première scène de la pièce contient en effet une tirade d'Éole pleine de didascalies implicites :

Tempestes qui troublez le repos de Nerée,  
 Et remuez les flots de la mer azurée,  
 Qui mettez le soleil dans un pasle cercueil,  
 Et couvrez les chevaux d'une housse de duelil :  
 Grands vents qui vous levez des conques marinières,  
 Et des exhalaisons vos plus proches matières.  
 Osez-vous bien gronder encore devant moy ?  
 Et ne sçavez-vous pas que je suis vostre Roy ?  
 Vous, dis-je, qui dans l'air agitez les nuages,  
 Furieux tourbillons, impetueux orages,  
 Qui vous a fait sortir, ô sujets sans raison,  
 Du ventre où l'Ithaquois vous tenait en prison ?

Le traité de Sabbattini fournit de précieux renseignements sur les techniques utilisées pour réaliser ces bruitages<sup>5</sup>. Le chapitre 51 du second livre s'intitule d'ailleurs « Le vent, comment le simuler » :

3. Sortes de boucliers.

4. Casques.

5. Sabbattini, comme Mahelot, écrit dans les années 1630. Rappelons ici que le théâtre qu'évoque le scénographe italien est un théâtre à vocation spectaculaire, beaucoup plus

Pour simuler le vent il faudra faire de cette manière ci. On prendra des planchettes de noyer, ou d'autre bois dur, longues d'un pied et demi et larges d'un pouce, ou un peu plus, mais qui soient souples comme les règles qu'on fait pour le dessin ; puis, au bout de chacune on fera un trou et on ajustera une ficelle ou cordelette de même longueur. Ensuite, on les donnera aux hommes qui devront faire ce semblant, une à chacun, et, quand sera venu le moment d'en user, ayant en main le bout de la cordelette, ces hommes feront tourner les dites règles avec prestesse aussi longtemps qu'on voudra que semble durer le vent, car ainsi on aura fait tout ce qu'il fallait ([1638] 1942 : 162).

Le chapitre 53 explique comment donner l'illusion du tonnerre :

Cette opération est des plus faciles, n'étant, pour cela, besoin d'autre chose que d'un canal fait de planches ordinaires, lequel devra être si long que l'on voudra que dure le tonnerre. Ayant fait, donc, ce canal, on le posera au-dessus du ciel en sorte qu'il soit stable, ménageant en son dedans quelques degrés d'un demi pied de hauteur selon que sera dit en la démonstration ci-dessous. Lorsqu'on voudra faire qu'il tonne, un homme, posté à cet effet, prendra deux ou trois boulets de fer ou de pierre, de trente livres chacun environ, et il les laissera aller au dedans du dit canal, un après l'autre, selon son jugement, ayant eu soin que le dit canal n'ait été placé équidistant de l'horizon mais un peu incliné. Plus long sera le canal, plus le son rendu sera semblable au bruit naturel du tonnerre<sup>6</sup> (p. 164).

---

fastueux que le théâtre français de la même époque, et qui ressemble davantage au théâtre des années 1670 ou à l'opéra de la fin du siècle, qui mêle effets de machinerie, musique et bruits à un texte qui n'en est que le support. Sans doute le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne recourait-il à des techniques de bruitage beaucoup plus grossières. Il semble pourtant que les explications de Sabbattini puissent valoir pour des pièces plus tardives, telles que le *Dom Juan* de Molière. La dernière scène comporte en effet la didascalie suivante : « Le tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur Don Juan ; la terre s'ouvre et l'abîme ; et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé » ([1682] 1971 : vol. 2, p. 85).

6. Sabbattini est de ceux qui font du théâtre le règne de l'artifice, mais même en cela il reste fidèle au principe fondateur de la création artistique à l'époque classique, puisque l'art est bien pour lui une imitation de la nature : l'artifice produit des sons « semblables aux bruits naturels », et, pour feindre le vent, on agite les planchettes « aussi longtemps qu'on voudra que semble durer le vent ». Les tempêtes ou tremblements de terre d'opéra seront légitimés

À la lecture des notices de Mahelot, beaucoup moins précises sur la question de la réalisation technique, il apparaît que le décorateur place fréquemment musique et bruitages sur le même plan : d'un côté, pour la tragi-comédie essentiellement, les tambours et trompettes sont associés à d'autres effets sonores, tels les feux d'artifices ou les coups de tonnerre ; de l'autre, la « bande-son » des pastorales et de certaines tragi-comédies à composante pastorale associe chant des rossignols et musique instrumentale. Pour *La Filis de Scire* de Pichou, « comédie pastorale » représentée en 1631, Sabbattini écrit : « Il faut, le jour venant, faire jouer les rossignols » (Mahelot, 1920 : 84). Au moment où la pièce commence, le jour se lève, et l'un des personnages dit :

Enfin le jour commence à dissiper les ombres,  
Et rendre la couleur à ces rivages sombres,  
Le Zephire a desja resveillé les oyseaux  
Qui s'estoient endormis au doux bruit de ces eaux,  
Pour venir adorer la lumiere naissante,  
Et faire en la voyant leur musique innocente.

Pour la représentation de *Criseide et Arimant* de Mairet, il faut « faire jouer des rossignols et des cordes aussy » (p. 91). Le troisième acte de la pièce a pour cadre une forêt, et le berger Arimant, qui est à la poursuite de Criseide, commente ainsi ce qu'il entend :

O vous petits oiseaux qui tousjours amoureux,  
Vivez en liberté, que vous estes heureux,  
Vous dressez vostre vol la part où bon vous semble,  
Vous chantez vos amours & vous veillez ensemble ;  
Tantost vous vous jouëz dessus les arbrisseaux,  
Tantost dedans les bois, tantost sur les ruisseaux ;  
Las, petits animaux innocens & fidelles,  
Que n'ay-je comme vous du plumage & des aïles,  
Que n'ay-je comme vous le cœur en liberté...

D'après Lancaster, qui a procuré une édition critique du texte de Mahelot en 1920, c'est Mahelot lui-même qui se chargeait de la réalisation des

---

par le même principe esthétique, même si le « faire semblant » de l'opéra s'affranchit plus nettement du son naturel et s'affirme clairement comme artifice.



bruitages, et notamment du chant des rossignols<sup>7</sup> : « pendant la représentation des pièces, Mahelot avait encore des choses à faire. Il s'occupait des sons spéciaux, des lumières, des machines. Il faisait du bruit quand un berger tombait d'un rocher, il faisait chanter les rossignols, peut-être représentait-il les coqs et les chiens » (p. 39).

Alors que, dans les années 1630, il est fréquent d'utiliser des effets de bruitage ou des concerts d'instruments pour surdéterminer une scène, pour doubler la diction du texte d'un spectacle à entendre, le théâtre régulier qui se met en place à partir des années 1640, et qui a pour fer de lance les genres hérités de l'Antiquité que sont la tragédie et la comédie est un théâtre du verbe, qui supprime bruitages et musique. Ils ne disparaissent pourtant pas tout à fait, trouvant refuge dans les marges du théâtre régulier, en particulier dans les pièces à machines qui fleurissent à partir des années 1650. L'*Andromède* de Corneille fait voir et entendre l'enlèvement du personnage éponyme<sup>8</sup> par les Vents, et la descente des dieux, en particulier de Jupiter ou de Junon, s'accompagne presque toujours de bruits de tonnerre<sup>9</sup> – et de concerts.

La dimension sonore du spectacle dramatique peut ainsi s'appréhender comme une série de dégradés qui conduit des bruitages à la musique, avec des paliers intermédiaires tel le recours aux trompettes, tambours et autres instruments utilisés pour « faire du bruit ». La relation entre bruits et musique est parfois plus complexe, comme dans le cas de la musique fonctionnelle, chargée d'assourdir les bruits indésirables – bruits de la salle ou bruits des machines – qui nuisent à la représentation et menacent de

7. En l'absence de documents sur les techniques utilisées par les bruiteurs au XVII<sup>e</sup> siècle, on peut penser que le décorateur utilisait des appeaux pour simuler le chant des oiseaux.

8. La fin de l'acte II comporte la didascalie suivante : « Les deux Vents qui étaient [aux côtés d'Éole] suspendus en l'air, s'envolent, l'un à gauche, l'autre à droite : deux autres remontent avec lui dans le Ciel sur le même nuage qui les vient d'apporter : deux autres qui étaient à sa main gauche sur les ailes du Théâtre, s'avancent au milieu de l'air, où ayant fait un tour ainsi que deux tourbillons, ils passent au côté droit du Théâtre, d'où les deux derniers fondent sur Andromède, et l'ayant saisie chacun par un bras, l'enlèvent de l'autre côté jusque dans les nues » (Corneille, [1651] 1974 : 66).

9. Dans *Les amours de Jupiter et de Sémélé* de Boyer, la descente de Junon à la scène 4 de l'acte II est préparée par un orage, évoqué par les personnages (« Mais quoy l'air s'obscurcit & l'orage s'approche » ; « Quel changement soudain excite la tempeste »), avant la didascalie explicite : « JUNON paroist dans un Ciel orageux » (Gilbert, Boyer, Donneau de Visé, Delmas, 1985 : 40-41).

faire vaciller l'illusion théâtrale si nécessaire à l'adhésion du spectateur, car ce que l'on vient entendre au théâtre, surtout à partir des années 1640, c'est un texte porté par des voix.

## Voix de théâtre : de la diction au chant

Nous sommes très mal renseignés sur les pratiques de diction au XVII<sup>e</sup> siècle et, en dépit de recherches récentes comme celle d'Eugène Green (1990), qui ont pour fin la reconstitution des éléments matériels de la déclamation à l'époque baroque, les documents font cruellement défaut. Ces recherches elles-mêmes sont délicates, attendu qu'on ne dispose pas, pour la voix, de témoignages équivalents aux documents iconographiques si précieux pour les études de scénographie. Outre cette première difficulté, qui tient au fond à la spécificité de l'objet, l'omniprésence du modèle musical dans les traités de déclamation brouille encore la définition de la diction théâtrale au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>.

Le *Traité du récitatif* [...] de Grimarest a le mérite de s'éloigner un tant soit peu de ce modèle et tente de donner à la déclamation théâtrale un statut autonome. L'auteur établit trois « degrés » dans la récitation du texte : le premier est constitué par la lecture publique et se caractérise par une animation minimale ; le second est celui de la déclamation, non uniquement théâtrale, puisqu'elle « est le récit ampoulé, que l'on fait d'un discours oratoire, pour satisfaire l'esprit, & pour toucher le cœur des spectateurs. D'où il s'ensuit qu'un Sermon, une Oraison, une Tragédie, une Comédie peuvent être l'objet de cette Partie de la Rhétorique » (Grimarest, 1708 : 120) ; le troisième est celui du chant, et particulièrement du « récitatif » au sens où nous l'entendons habituellement, c'est-à-dire le chant non mesuré opposé à l'air. S'il ne donne pas de règles très précises pour la déclamation, le chapitre consacré à la déclamation théâtrale fournit quelques indications intéressantes, notamment sur la nature du texte et le sentiment qui l'anime qui doivent décider de la prononciation et de la couleur de la voix. « Les Exordes, Expositions, & les autres parties d'une Piece [...] destituées de passions, ou de figures » (p. 135) nécessitent clarté, netteté et noblesse. « Il n'en est pas de même des passions qui veulent des accens différens :

---

10. La déclamation tragique et le récitatif musical sont presque toujours définis l'un par rapport à l'autre : quand la déclamation est « une espèce de chant » (abbé Batteux, 1746), « le chant est une espèce de déclamation » (Bacilly, 1668).

l'Amour, par exemple, peut avoir trois diverses situations », soit la douceur, qui demande une voix « flatteuse et tendre », la joie (« voix gaie ») et la douleur, qui doit être exprimée par des « tons pressans & plaintifs » (p. 135-136). La déclamation doit également s'adapter au genre dramatique et, à l'intérieur des genres, au caractère des personnages : les rois et les héros ne déclameront pas comme les bourgeois, et encore moins comme les paysans et les valets de la comédie. Et « c'est cette différence [entre les caractères], qui est plus étendue dans le comique, que dans le sérieux, qui me feroit dire qu'il est plus difficile de déclamer, ou réciter une Comédie, qu'une Tragédie » (p. 178). L'hésitation entre les verbes « déclamer » et « réciter » dit à elle seule que la comédie n'obéit pas exactement aux mêmes règles de diction que la tragédie. C'est que la comédie doit être dite avec « naturel », comme Molière l'affirme dans *L'impromptu de Versailles*, où il oppose la déclamation ampoulée des tragédiens de l'Hôtel de Bourgogne à la diction « naturelle » qu'il demande à ses acteurs. Dans la première scène de la pièce, Molière évoque le projet abandonné d'une comédie des comédiens : « [...] il y aurait eu un poète, que j'aurais représenté moi-même, qui serait venu pour offrir une pièce à une troupe de comédiens nouvellement arrivés de la campagne. » La fiction permet à Molière de glisser une critique de la déclamation telle que la pratiquent les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, parmi lesquels Montfleury, Mlle de Beauchâteau et Beauchâteau, Hauteroche, Villiers, imités par le poète mais parodiés en réalité par Molière lui-même. Cherchant un acteur pour faire le roi dans sa pièce, et déçu de ce que le comédien qu'on lui présente soit « un jeune homme bien fait », quand il faut, dit-il, « un roi qui soit gros et gras comme quatre, [...] un roi d'une vaste circonférence, et qui puisse remplir un trône de la belle manière », le poète demande à « l'entendre un peu réciter une douzaine de vers ».

Là-dessus le comédien aurait récité, par exemple, quelques vers du roi de Nicomède :

Te le dirais-je, Araspe ? il m'a trop bien servi ;  
 Augmentant mon pouvoir...

le plus naturellement qu'il lui aurait été possible. Et le poète :  
 Comment ? vous appelez cela réciter ? C'est se railler ! il faut dire  
 les choses avec emphase ; Écoutez-moi.

*Imitant Montfleury, excellent acteur de l'Hôtel de Bourgogne.*  
 Te le dirai-je, Araspe ?... etc.

Voyez-vous cette posture ? Remarquez bien cela. Là, appuyer comme il faut le dernier vers. Voilà ce qui attire l'approbation et fait faire le brouhaha.

— Mais, Monsieur, aurait répondu le comédien, il me semble qu'un roi qui s'entretient tout seul avec son capitaine des gardes parle un peu plus humainement, et ne prend guère ce ton de démoniaque (Molière, [1663] 1985 : 242-243).

Entendons-nous sur le sens de la critique : Molière ne se moque pas de la déclamation tragique à proprement parler ; il tourne en dérision un type de déclamation déviant parce qu'inadapté à la nature du texte et à l'émotion qui le guide. Il va de soi que Molière, qui jouait lui-même des tragédies, est conscient de la spécificité de la déclamation tragique, qui demande plus de majesté et d'emphase que la diction comique, et que, d'autre part, le « naturel » qu'il prône pour la diction comique repose lui aussi sur des conventions, sur une stylisation de la diction parlée.

À lire cette scène de *L'impromptu de Versailles*, à lire aussi les anecdotes rapportées dans les traités de déclamation, il semble que le poète dramatique fut, au xvii<sup>e</sup> siècle, sinon metteur en scène, du moins maître de diction. Grimarest écrit par exemple :

Ainsi je recommande à un Acteur de se laisser conduire par l'Auteur d'une Piece, s'il est encore vivant, & à sa disposition : Celui-cy en sçaura tousjours plus que l'autre sur le choix d'un rolle, & sur la maniere de l'exécuter. M. de Corneille, quoiqu'il eût conservé son accent Normand, dirigeoit seulement les Acteurs qui representoient ses Pieces : Et M. Racine, qui étoit l'homme qui recitoit le mieux, mettoit les siens dans toute la délicatesse de l'action (1708 : 130).

L'abbé Du Bos, auteur en 1733 des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, parle de Racine dans les mêmes termes, disant de lui qu'il était « aussi grand déclamateur que grand poète ». Il raconte ainsi comment Racine demanda à la Champmeslé qui interprétait le rôle de Monime dans *Mithridate*, de

baisser la voix en prononçant les vers suivants, et cela encore plus que le sens ne semble le demander.

Si le sort ne m'eût donnée à vous,  
 Mon bonheur dépendait de l'avoir pour époux.  
 Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage,  
 Nous nous aimions.

Afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave au-dessus de celui sur lequel elle avait dit ces paroles : *Nous nous aimions*, pour prononcer, *Seigneur, vous changez de visage* [*Mithridate*, acte III, scène 5] (Du Bos, 1733 : 144-145).

Ces modifications de hauteur, particulièrement frappantes, n'étaient sans doute pas fréquentes, et la Champmeslé constitue dans l'histoire des comédiens un cas particulier. C'est, dit-on, en allant l'écouter à l'Hôtel de Bourgogne, que Lully trouva la formule du récitatif, calqué sur le modèle de la diction dramatique et moins chanté que l'air.

S'il ressort de l'exemple cité par l'abbé Du Bos que la déclamation tragique a parfois – et il importe de dire que ces moments sont exceptionnels – une qualité musicale, puisqu'elle peut emprunter à la musique l'une de ses particularités, à savoir le changement de hauteur, il semble que certaines formes dramatiques furent, de manière systématique, l'objet d'une déclamation lyrique. Les stances notamment sont dites « chantées » par plusieurs théoriciens du théâtre : pour l'abbé d'Aubignac, « les Stances sont considérées [...] comme des vers Lyriques, c'est à dire, propres à chanter avec des instruments de musique, et qui pour cet effet ont leur nombre limité, leur repos semblable, et leurs inégalités mesurées » (Aubignac, [1657] 1927 : 263). Cela ne signifie pas que les stances étaient effectivement chantées, mais qu'elles imposaient une diction précise, qui rompait avec le flux régulier de l'alexandrin, norme « naturelle » de la déclamation théâtrale. Très présentes pendant le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, les stances disparaissent d'ailleurs dans les années 1660 parce qu'elles sont senties comme artificielles.

Face au modèle dominant de la tragédie classique émerge pourtant, dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, un théâtre qui utilise les ressources du chant et de la musique – et également de la danse et de la machinerie de scène. La musique n'avait pas tout à fait délaissé la scène, puisqu'elle agrémentait les entractes et se faisait entendre parfois à l'intérieur même des pièces, sous la forme de chansons (chansons à boire, chansons de tonalité amoureuse dans certaines tragi-comédies ou pastorales). Mais elle

fait désormais partie intégrante de deux genres dramatiques modernes, la comédie-ballet, créée en 1661, et la tragédie à machines<sup>11</sup>, dont Corneille livre le prototype avec *Andromède* en 1650. La formule de la comédie-ballet repose sur une alternance entre les régimes parlé et chanté, le déroulement de l'intrigue de la comédie étant interrompu par des intermèdes musicaux. La tragédie à machines, au moins jusque dans les années 1670, intègre les passages musicaux et les machines à l'action elle-même<sup>12</sup>. Du point de vue de la réalisation, il s'ensuit que la comédie-ballet fait davantage appel à des professionnels de la musique et de la danse, auxquels sont confiés l'exécution des intermèdes<sup>13</sup>, alors que la tragédie à machines, à l'instar des comédies qui intègrent sporadiquement des moments musicaux, doit s'appuyer sur les ressources des seuls comédiens, ou donner à des chanteurs professionnels un emploi de comédien – ou encore dissimuler les musiciens derrière la scène. Il y eut, de toute évidence, des comédiens-chanteurs ou ayant des dispositions au chant. C'est le cas d'une comédienne de l'Hôtel de Bourgogne qui interprétait les rôles de servante, et notamment la servante Catin dans le *Baron de la Crasse* de Poisson, représenté en 1661. La première des trois pièces liminaires écrites par le comédien Villiers pour l'édition originale est dédiée à Catin, qui chante plusieurs chansons dans *Le Zig Zag*<sup>14</sup>, la comédie insérée dans *Le Baron de la Crasse*. Le comédien loue le talent de la jeune femme, et surtout ses talents de chanteuse :

Catin m'amour, vous valez trop,  
Et vous faites trop de merveilles,  
Il faut accourir au galop  
Pour en remplir ses yeux ainsi que ses oreilles,  
Toutes vos petites Chansons  
Que vous chantez sur divers tons,

11. Sur l'histoire de ces genres, voir *Molière et ses comédies-ballets* (Mazouer, 1993) et *Mythe et mythologie dans le théâtre français (1650-1675)* (Delmas, 1985).

12. Sur ces questions, voir le numéro 21 de *Littératures classiques* (1994) dont le sujet est « Théâtre et musique au XVII<sup>e</sup> siècle », et notamment mon article « Le théâtre musical au XVII<sup>e</sup> siècle : élaboration d'un genre nouveau ? » (Louvat, 1994 : 249-264).

13. Pour la représentation des comédies-ballets à la cour, Molière et Lully font d'ailleurs appel aux meilleurs musiciens du royaume, notamment à mesdemoiselles Hilaire et de La Barre, considérées à l'époque comme d'exceptionnelles soprani.

14. À la scène 9 du *Zig Zag*, elle éconduit Crispin en lui répondant par des vers de chansons (cinq airs différents en totalité) qui « étourdissent » le pauvre valet.

Charment toute vostre assistance :  
 Et pour vous dire ingenuëment  
 Quel est pour vous mon sentiment,  
 Vous seriez ma Catin, si j'estois Roy de France.

Molière lui-même chante dans plusieurs de ses pièces, dans des pièces qui ne comportent parfois qu'une brève chanson. Il chante ainsi sous les traits de Mascarille dans *Les Précieuses ridicules*, où il précise cependant : « La brutalité de la saison a furieusement outragé la délicatesse de ma voix » (scène 9). Dans *Le misanthrope*, Alceste, critiquant le goût du siècle en matière de poésie, dit préférer « une vieille chanson », qu'il interprète séance tenante :

Si le roi m'avait donné  
 Paris, sa grande ville... (acte I, scène 2).

De même Sganarelle pousse-t-il la chansonnette dans *Le médecin malgré lui* : à la scène 5 du premier acte, il « entre sur le théâtre en chantant et tenant une bouteille » et, après avoir chanté seulement « La la la », il interprète un air à boire :

Qu'ils sont doux,  
 Bouteille jolie,  
 Qu'ils sont doux,  
 Vos petits glouglous !... (acte I, scène 5).

Enfin, alors que les maîtres de musique et de danse tentent de lui apprendre les rudiments de l'art à la mode, Monsieur Jourdain interprète un air burlesque :

Je croyais Janneton  
 Aussi douce que belle... (acte I, scène 2).

Le registre sérieux présente davantage de difficultés techniques pour un chanteur non professionnel. Malgré cela, certains comédiens durent être à même d'exécuter des pièces vocales sérieuses placées dans des scènes de pastorale ou les tragi-comédies. Les témoignages concernant l'interprétation sont très rares, et c'est la raison pour laquelle je cite dans son intégralité un passage des *Entretiens galants* (publiés en 1681) consacré à

l'exécution, par Armande et La Grange, de l'« opéra impromptu » du *Malade imaginaire*, qui n'est précisément pas un intermède mais qui est au contraire intégré à l'action elle-même :

Cette belle scène du *Malade imaginaire* que Célinde vient de nous citer, poursuit Bérélie, n'a-t-elle pas toujours eu sur le théâtre de Guénégaud un agrément qu'elle n'aurait jamais sur celui de l'Opéra ? La Molière et La Grange, qui la chantent, n'ont pas cependant la voix du monde la plus belle. Je doute même qu'ils entendent finement la musique, et, quoiqu'ils chantent par les règles, ce n'est point par leur chant qu'ils s'attirent une si générale approbation. Mais ils savent toucher le cœur, ils peignent les passions. La peinture qu'ils en font est si vraisemblable, et leur jeu se cache si bien dans la nature, que l'on ne pense pas à distinguer la vérité de la seule apparence. En un mot, ils entendent admirablement bien le théâtre, et leurs rôles ne réussissent jamais bien, lorsqu'ils ne les jouent pas eux-mêmes. Tous ceux qui ont quelque goût pour le théâtre, repartit Philémon, seront bien persuadés de ce que vous en dites. Mais l'actrice et l'acteur dont vous parlez ne doivent pas leurs plus grands succès à la manière délicate dont ils récitent. Leur extérieur a déjà quelque chose qui impose. Leur maintien a quelque chose de touchant...

L'auteur s'attache alors à Armande et loue la manière dont, par sa gestuelle, elle « entre dans le ridicule de ses personnages ». Il ajoute :

Mais enfin, avec tous ces avantages, elle ne plairait pas tant si sa voix était moins touchante. Elle en est si bien persuadée elle-même, que l'on voit bien qu'elle prend autant de divers tons qu'elle a de rôles différents ; et, quoique la comédie soit un spectacle, j'ai toujours cru qu'au théâtre, comme ailleurs, les gens délicats préfèrent souvent le plaisir d'entendre à celui de voir<sup>15</sup>.

Armande et La Grange ne sont pas des chanteurs professionnels, cela va de soi, et concernant la musique vocale on ne peut pas, alors, ne pas

---

15. Cité dans l'édition du *Registre* de La Grange procurée par la Comédie-Française en 1876, p. XIII et XIV.



évoquer le modèle – ou le contre-modèle – de l'opéra. Or cette scène perdrait de son « agrément » à l'Opéra, parce que sa réussite tient précisément à ce manque de professionnalisme, comblé par d'autres qualités, des qualités d'acteur celles-là : s'ils n'« entendent [peut-être pas] finement la musique », les deux interprètes « entendent admirablement bien le théâtre », et leur chant émeut davantage que celui d'un professionnel parce qu'« ils savent toucher le cœur » et qu'« ils peignent les passions ». L'acteur possède la sensibilité, et c'est la sensibilité du spectateur qu'il atteint, même si, d'un point de vue technique, il est moins performant que le chanteur professionnel. Surtout, les personnages de ce dialogue glissent insensiblement du chant à la voix, et à la qualité de la voix parlée de l'acteur, dont l'ambitus étendu lui permet de représenter au mieux les différents personnages.

L'échange aboutit à la redéfinition d'un modèle dramatique : opposé au genre nouveau de l'opéra, s'adressant pourtant à l'oreille plus qu'à l'œil, le théâtre est, en dernière instance, le « spectacle de la voix ». Mais si le sens de l'ouïe doit être privilégié au théâtre, c'est un son très particulier qui remporte tous les suffrages, celui de la voix humaine, et de la voix parlée, qui touche davantage que les bruits et la musique, fût-elle vocale. Des bruitages au chant... à la voix parlée... Étrange parcours, qui reflète cependant l'évolution du goût à l'époque classique : face au modèle triomphant de l'opéra, il importe plus que jamais de désigner la particularité du théâtre en se plaçant sur le même terrain que les promoteurs de l'opéra, soit celui du son.

## Bibliographie

- AUBIGNAC, abbé d' ([1657] 1927), *La pratique du théâtre*, rééd. de P. Martino, Paris, Champion.
- BACILLY, Bénigne de (1668), *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* Paris, s. é.
- BATTEUX, abbé Charles (1746), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand.
- CORNEILLE ([1651] 1974), *Andromède*, éd. Ch. Delmas, Paris, Société des textes français modernes (STFM).
- DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma (1933), *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, Paris, Librairie E. Droz.
- DELMAS, Christian (1985), *Mythe et mythologie dans le théâtre français (1650-1675)*, Genève, Droz.
- DU BOS, abbé (1733), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, s. l., s. é., vol. III.
- FUMAROLI, Marc (1980), *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz.
- GILBERT, Gabriel, Claude BOYER, Jean DONNEAU DE VISÉ et Christian DELMAS (1985), *Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV (1657-1672)*, éd. Christian DELMAS, réimpr. en fac-similé, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail.
- GREEN, Eugène (1990), « Le "lieu" de la déclamation en France au XVII<sup>e</sup> siècle », *Littératures classiques*, n° 12, p. 275-291.
- GRIMAREST (1708), *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant*, Paris, J. Le Fevre et P. Ribou.
- LITTÉRATURES CLASSIQUES (1990), « La voix au XVII<sup>e</sup> siècle », n° 12.
- LITTÉRATURES CLASSIQUES (1994), « Théâtre et musique au XVII<sup>e</sup> siècle », n° 21.
- LOUVAT, Bénédicte (1994), « Le théâtre musical au XVII<sup>e</sup> siècle : élaboration d'un genre nouveau ? », *Littératures classiques*, n° 21, p. 249-264.
- MAHELOT (1920), *Le mémoire de Mabelot et d'autres décorateurs de Mabelot, l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. par H.-C. Lancaster, Paris, Champion.
- MAZOUER, Charles (1993), *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Klincksieck.
- MOLIÈRE ([1663] 1985), *L'impromptu de Versailles*, éd. de J. Serroy, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)

- MOLIÈRE ([1682] 1971), *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- SABBATTINI, Nicola ([1638] 1942), *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre (Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri)*, trad. M. et R. Canavaglia et L. Jouvét, Neuchâtel, Ides et calendes, livre II. [Livre I = 1637.]
- SALAZAR, Ph.-J. (1994), *Les théories de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion.
- SCARRON ([1657] 1985), *Le roman comique*, éd. de J. Serroy, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)