



Duel ou duo ? Les voix de la dispute

De l'intérêt de confronter théâtre chanté et théâtre parlé pour interroger les possibilités actuelles de jeu théâtral

Sarah NANCY
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

La situation est la même dans chacune des scènes présentées¹ : un personnage jaloux et en colère s'en prend à celui ou celle qui ne l'aime pas. Dans l'extrait de *Persée*, tragédie en musique de Quinault et Lully donnée pour la première fois en 1682 et très régulièrement reprise ensuite, c'est Phinée, frère du roi d'Éthiopie Céphée, qui reproche à Andromède, qui lui est promise, d'être sensible au héros². Dans *Omphale*, de Houdar de la Motte et Destouches, qui connaît un grand succès dès sa création en 1701, c'est la magicienne Argine qui demande des comptes à Hercule/Alcide qu'elle a tenté de séduire mais qui aime la reine Omphale³.

Dans les deux cas, celui qui aime ailleurs préférerait sans doute ne pas être là, mais le jaloux est venu le solliciter⁴ et ils se trouvent bien forcés de parler. L'un se pose en accusateur, formule des griefs, l'autre se justifie ou se dérobe comme il peut. Nous sommes donc face à une dispute, pas au sens de « débat, dissension », mais au sens de « querelle »⁵ que le mot prend dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, ici une querelle d'amour à sens unique. Il ne s'agit pas de se convaincre, de se comprendre, pas non plus de s'apprendre de nouvelles informations, mais de combattre et de décharger ses émotions – d'où, dans les paroles des personnages, reproches, insultes, invectives. Parler

¹ Voir la captation en ligne, [Duel ou duo ? les voix de la dispute](#) [consulté le 15 octobre 2014].

² P. Quinault et J.-B. Lully, *Persée*, 1682, I, iv.

³ A. Houdar de la Motte et A. C. Destouches, *Omphale*, 1701, II, iv. Pour les deux œuvres, les citations sont données d'après le *Recueil général des opera représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement*, Paris, C. Ballard, 1703.

⁴ Dans *Persée*, la dispute commence avant qu'elle ne nous parvienne : Mérope, dans la scène qui précède, voit le couple s'avancer pour assister à la fête, l'exposition instrumentale du thème pouvant d'ailleurs être entendue comme la rumeur encore indistincte de leur échange. On peut vraisemblablement supposer que c'est Phinée qui est allé trouver Andromède. Dans *Omphale*, Argine s'invite à la fête en l'honneur d'Hercule pour la perturber.

⁵ Le *Trésor de la langue française* renvoie à Molière, *L'Amour médecin* (1665), pour ce sens de « querelle » et au dictionnaire de Richelet (1680) pour l'emploi pronominal de « se disputer » dans ce même sens de « se quereller ». *Trésor de la Langue Française*, 16 vol., Paris, CNRS Éditions, 1971-1994, article « Dispute ».

sert à blesser, à mettre à distance. Et si Phinée et Argine, tout en agressant leur interlocuteur, lui demandent aussi de l'amour, cela ne fait que confirmer l'absence de fonction médiatrice et constructrice du langage ; le but est d'atteindre l'autre avec son désir et sa haine.

L'échange verbal tient donc du duel, et cela à cause de la passion qui bouscule le langage, le privant de cohérence, mais aussi de morale – à l'exception d'une morale toute privée, celle de l'amour – et donc, faut-il le préciser, de visée politique. Aucune des fonctions du *logos*, tel que le définit Aristote (« exprimer l'utile et le nuisible et par suite aussi le juste et l'injuste », valeurs dont « la possession commune [...] fait la famille et la cité »⁶), n'est ici remplie. On est dans cette zone de l'expression humaine qui ne fait pas la spécificité de l'humain⁷ : la zone de la *phônè*.

*

La dispute serait donc du côté de la voix, ou *phônè*. Si l'on peut convoquer ce partage aristotélicien entre le *logos* et, à ses marges, la *phônè*, c'est qu'il est structurant pour les réflexions sur le langage tout au long du XVII^e siècle. Celles-ci, qu'elles soient d'ordre rhétorique, scientifique ou moral, semblent toujours avoir pour principe organisateur plus ou moins explicite, les situations où, sous l'effet de la passion, le langage ne remplit pas sa fonction rationnelle, morale, sociale. Ainsi, le *Traité de la voix et des chants* du Père Mersenne (1636), pourtant encore empreint d'une pensée de l'harmonie qui célèbre les infinies nuances de la voix comme autant de preuves de son pouvoir fédérateur, accorde quand même une place à l'effet aliénant de la passion sur la parole :

Nous expérimentons la liberté, que nous avons de parler ou de nous taire à tous moments, quand même la passion nous fait parler ; si ce n'est qu'elle soit si forte qu'elle nous oste l'usage de la raison⁸.

Présenté par l'ami et correspondant de Descartes comme un cas limite lié au haut degré de passion, cet effet de dépossession devient un motif récurrent dans les réflexions médico-philosophiques de Cureau de la Chambre, et notamment dans les cinq volumes de ses *Caractères des passions* (1640-1662), où il s'applique à cartographier et à comprendre les empreintes laissées par celles-ci sur le corps. Cureau souligne par exemple le défaut de fonctionnalité de la plupart des comportements dictés par les passions :

Combien de pas perdus, de postures ridicules & de paroles inutiles dans les Passions ? [...] l'aveuglement & le trouble où elle est, luy fait employer des moyens qui ne servent de rien à obtenir ce qu'elle désire⁹.

C'est dans cette préoccupation pour la limite entre stabilité et instabilité, maîtrise et dépossession, rentabilité et inutilité, d'où émerge une définition en quelque sorte négative de la voix, qu'il faut resituer la dispute comme situation de parole. Chercher les voix de la dispute, c'est donc d'abord constater que la dispute est une voix, c'est-à-dire qu'elle est structurellement du côté de la *phônè*. Et si elle échappe à l'aberration de la parole pour soi

⁶ *Politique*, trad. J. Aubonnet, Paris, Gallimard, 1993, I, II, xi, p. 10.

⁷ « Sans doute les sons de la voix expriment-ils la douleur et le plaisir ; aussi la trouve-t-on chez les animaux en général », *ibid*.

⁸ Marin Mersenne, *Traitez de la voix et des chants*, livre premier, proposition VIII, dans *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, S. Cramoisy, 1636 ; édition en fac-similé de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque des Arts et Métiers et annoté par l'auteur, Paris, CNRS Éditions, 1986, vol. 2, p. 10.

⁹ Marin Cureau de la Chambre, *Les Caractères des passions*, Antoine Michel, Amsterdam, 1658, p. 12-13.

seul – comble du manquement à la fonction sociale du langage selon Cureau de la Chambre¹⁰ – ce n'est que pour montrer un dysfonctionnement de l'adresse, comme on l'a vu. La dispute, en ce sens, c'est voix contre voix, c'est-à-dire échec de l'échange, défaut d'articulation d'un discours à l'autre.

*

Au théâtre, comment le faire entendre ? Les réflexions des théoriciens contemporains sur les moyens de représenter la passion¹¹ consonnent avec cette définition en creux de la voix. Les prescriptions, en effet, sont le plus souvent des prescriptions négatives. Au niveau du style, il s'agit par exemple d'éviter les sentences (La Mesnardière dans l'importante *Poétique* qu'il publie en 1639¹²) ; de ne pas être « trop subtil[] » (le rédacteur d'un pamphlet pendant la querelle du *Cid*, au sujet de Chimène¹³) ; de proscrire les lieux-communs (d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre* en 1657¹⁴) – en somme, de *ne pas* parler droit et ferme. Pour donner voix aux passions, en effet, le théâtre doit moins viser positivement le trouble que faire éprouver un défaut d'ordre. Un tel principe est au cœur de la justification des stances par La Mesnardière, qui fait valoir l'efficacité de la rupture de l'alexandrin pour figurer le trouble du personnage¹⁵. Il est aussi ce qui soutient, chez d'Aubignac, l'importance de la « variété » dans l'utilisation des figures de rhétorique :

Encore faut-il que les figures soient bien variées et ne pas s'arrêter longtemps dans la même manière de discourir, attendu qu'un esprit agité ne demeure pas longtemps en même assiette [...]¹⁶.

¹⁰ « Il se voit mesme des personnes qui se plaignent & qui parlent tous seuls. Et cependant, c'est contre l'intention de la Nature qui a destiné la voix & la parole pour estre des instrumens de la société, et pour servir à la communication que les animaux doivent avoir ensemble », M. Cureau de la Chambre, *Traité de la connaissance des animaux*, Paris, Pierre Rocolet, 1648, p. 246.

¹¹ Sur ces questions, voir aussi Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 154-159, et J. D. Lyons, « Le Démon de l'inquiétude : la passion dans la théorie de la tragédie », *XVII^e siècle*, n° 185 (oct.-déc. 1994), p. 787-798.

¹² « Sentences » et « apophtegmes » doivent être bannis de la tragédie, car « étans des conceptions tranquilles & qui ne partent que d'une ame qui est maitresse de soy, jamais les Passions violentes, fort communes au Théâtre, ne doivent parler ce langage [...] puisqu'un mouvement rapide est toujours aussi éloigné d'un raisonnement paisible & capable de former ces judicieuses Sentences, que le Ciel l'est de la terre », *La Poétique*, Paris, A. de Sommerville, 1639, p. 218.

¹³ Dans *Les Sentiments de l'Académie française*, Chimène est jugée « trop subtile en tout cet endroit [II, 7], pour une affligée » : *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, éd. Armand Gasté, *La Querelle du Cid*, Paris, H. Welter, 1899, p. 404 ; cité par John D. Lyons, *Kingdom of Disorder: the Theory of Tragedy in Classical France*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1999, p. 78.

¹⁴ D'Aubignac déconseille l'usage des « Lieux communs » pour la raison que le personnage « n'est pas dans la modération convenable pour les penser, ni pour les dire » : *La Pratique du théâtre*, Paris, A. de Sommerville, 1657 ; éd. H. Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 446. Nous renvoyons à cette édition.

¹⁵ « Ce qui est [...] le plus notable dans le Poème Dramatique, c'est la mesure des Vers ; qui plus ils sont proportionnez, & de pareille longueur, plus ils ont d'ajustement, & ainsi se treuvent plus propres à exprimer les Sentimens où regnent la tranquillité, l'égalité et la douceur. Or les mesures des Stances sont plus diverses de beaucoup que ne sont les Alexandrines. Elles changent si fréquemment, que l'on voit dans une Strophe quatre mesures différentes : un petit Vers entre deux grans, un grand entre deux petis, quatre petis & six grans, deux grans & quatre petis, &c. Et ainsi, outre les Rimes, le plus souvent entrelassées dans cette espèce de Vers, & qui concourent encore à y mettre du changement & de l'inegalité, les Stances sont beaucoup plus propres à exprimer les Passions qui agitent diversement un esprit inquieté, que la taille toujours égale de la mesure Alexandrine » (La Mesnardière, *La Poétique*, p. 402-403). Voir les analyses de Bénédicte Louvat-Molozay dans *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 94-97.

¹⁶ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, p. 471.

*

De la même manière, c'est en faisant sentir un défaut d'ordre, de stabilité, que fonctionnent formellement les disputes présentées, tant au niveau du texte que de la musique. Cela s'entend dans le discours de chacun des personnages, avec la ligne qui avance par sursauts (Phinée : « Mais il ne fait point voir de dépit éclatant... », 02 :43¹⁷), se densifie parfois dans les répétitions de phrase (Andromède : « A-t-on accoutumé de fuir ce que l'on aime... », 03 :18) ou change de direction (Phinée : « Elle m'aimait..., Non, je m'abuse », 01 :36 ; Argine, telle une nouvelle Armide¹⁸ : « Mais hélas ce transport est un transport d'amour », 10 :16). Et cela s'entend aussi dans la circulation de la parole : les discours sont interrompus par l'interlocuteur (Argine : « Va, ne fais point aux Dieux... », 07 :27 ; « Inutiles discours... », 09 :51) ; ils s'extraient de l'échange pour devenir quasi monologues, dans la carrure autonome d'un petit air (rage de Phinée : « non, non, je ne puis souffrir... », 02 :10 ; plainte en chaconne d'Argine : « ah, si l'amour... », 07 :50) ; mais surtout, c'est le plus frappant, ils en viennent parfois à s'écraser l'un contre l'autre, à annuler tout espace d'échange. Cela, c'est quand ils se superposent.

Dans *Persée*, on commence et on finit avec cette superposition. Le ton est donné : l'exaspération est réciproque, l'échec du dialogue est programmé, ce que confirmera le retour final du motif à l'identique (05 :14). Dans *Omphale*, la superposition des discours vient à la fin de la scène (10 :46) en signe de renoncement mutuel à la tentative d'explication. Que la superposition marque l'intensification du conflit n'est donc pas un paradoxe : rien ne matérialise mieux, au contraire, l'impossibilité de dialoguer, le refus de s'écouter. C'est dans *Persée* que cela apparaît le plus nettement puisque les personnages parlent en même temps pour dire leur désaccord (c'est un duo divergent), les éléments communs ou ressemblants de leurs discours respectifs ne visant qu'à rehausser ce désaccord : on le voit avec les verbes « craindre » et « feindre », de sonorité proche, qui nomment l'objet de la dispute et stigmatisent le comportement de l'autre, ainsi que dans les motifs rythmiques identiques mais décalés, dont le tuilage dessine la poursuite et la fuite. *Omphale*, pour sa part, ne présente pas de duo divergent au sens strict, mais un effet de fausse homonymie très suggestif lui aussi : car en unissant leurs voix sur ces invectives à l'amour (« Amour, quelle furie... », 10 :46), les personnages sanctionnent leur impossible réunion amoureuse.

Cette possibilité de superposition est bien sûr propre au théâtre chanté. La musique, par ses lois de combinaison, cautionne ce qui ne serait que confusion au théâtre parlé. Cette opportunité a d'ailleurs bien été sentie par les inventeurs de l'opéra français. Le poète Pierre Perrin, auteur d'un des premiers ouvrages dramatiques à être entièrement chanté (la *Pastorale d'Issy*, 1659), se réjouit ainsi que le nouveau genre permette de « représenter par des concerts de voix, des concerts d'esprit, de passions et de pensées, quelquefois mesme en disant les mesmes choses en différents accents » (c'est ce que fait le duo Argine/Alcide), ainsi que d'« exprimer en même temps des sentimens divers [...] »¹⁹ (c'est ce que fait le duo Phinée/Andromède).

¹⁷ Cette référence et celles qui suivent, indiquant les minutes et les secondes, renvoient à la captation en ligne, Duel ou duo ? les voix de la dispute, <https://www.youtube.com/watch?v=qA26ohlZfsE> [consulté le 22 octobre 2014].

¹⁸ La scène v de l'acte II d'*Armide* (Lully et Quinault, 1686) est emblématique du retournement du désir de vengeance en désir amoureux.

¹⁹ Pierre Perrin, *Lettre écrite à Monseigneur l'archevêque de Turin*, publiée par A. Pougin, *Les vrais Créateurs de l'opéra français*, Perrin et Cambert, Paris, Charavay, 1881, p. 59.

*

La musique est donc l'auxiliaire incontestable de cette représentation d'un dérèglement qui donne à la dispute sa voix. Si bien que la question posée dans le titre de cet article apparaît maintenant comme une fausse alternative : duel ou duo ? il n'y a pas à choisir. Le duo, c'est le soutien du duel ; il faut cette forme, cette stylisation non seulement pour rehausser mais pour supporter la défaillance. Et, de ce point de vue, le théâtre chanté obéit à la même dynamique que le théâtre parlé : la voix étant conçue comme défaillance du *logos*, elle ne peut être donnée en tant que telle, « pure », mais toujours sur fond d'un déroulement intelligible de la parole ou de la ligne musicale inspirée par elle, sur fond d'un ordre – ordre montré pour être mis en échec, ordre nécessaire à la représentation de sa mise en échec. Pour reprendre les termes par lesquels d'Aubignac pense les opérations nécessaires à la représentation des « marques extérieures » de la passion²⁰, c'est à « réformer », « rétablir » les imperfections de la « nature » que sert la musique. Celle-ci n'est pas là pour décorer, mais pour éviter l'« affaibli[ssement] » de la représentation²¹.

Par cette confiance dans la forme, dans la médiation, le théâtre français du XVII^e siècle laisse bien percevoir son allégeance à la conception du théâtre dont Nicole Loraux attribue l'inauguration à Aristote : conception d'un théâtre qui repose moins sur le spectacle que sur les mots – non par souci d'évitement de la chose visible, ni, à l'inverse, par volonté de réactiver ce que les mots auraient en eux de la chose qu'ils désignent, mais par conviction que les mots ont une force propre, une force en réserve qui vient de ce qu'ils ne sont pas la chair²². En investissant dans la « capacité hallucinatoire » du langage (la formule est d'Hélène Baby à propos de d'Aubignac²³), en confiant au duo le soin de rendre audible le duel qui est la mise en échec du duo, le théâtre français du XVII^e siècle semble bien poursuivre le même objectif. Et s'il est important de le mettre en évidence, au risque de donner une image exagérément simplifiée de la période, c'est parce qu'il s'opère au siècle suivant une réorganisation de valeurs qui a contribué à en rendre la compréhension difficile.

*

Voici les recommandations que donne Rousseau en matière de duos dans son *Dictionnaire de musique* (1768) :

Une troisième attention est de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes ; mais seulement celles qui sont susceptibles de la Mélodie douce et un peu contrastée favorable au *Duo*, pour en rendre le chant accentué et l'harmonie agréable. La fureur, l'empyement, marchent trop vite ; on ne distingue rien, on n'entend qu'un

²⁰ « [...] on doit avouer que ce desordre dans les paroles d'un homme qui se plaint, est un défaut qui affaiblit les marques extérieures de la douleur, et il le faut réformer sur le Théâtre, qui ne souffre rien d'imparfait : C'est où les manquements de la Nature, et les fautes des actions humaines doivent être rétablies », abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, p. 472.

²¹ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, p. 472.

²² « Trait, lame, épée. Voici donc le mot. Mais en voilà aussi la limite. Car il n'advient pas que le dire se fasse chair : ainsi, s'agissant du cri, ce jeté de voix issu du tréfonds du corps, la tragédie s'arrête au moment où le mot régresserait du dire vers le simplement proféré et, se faisant cri inarticulé, deviendrait lui-même un peu de corporéité », Nicole Loraux, « Les mots qui voient », dans *L'Interprétation des textes*, dir. Claude Reichler, Paris, Minit, 1989, p. 157-182.

²³ H. Baby commente la formule suivante : « Le Poème Dramatique est fait principalement pour être représenté par des gens qui font des choses toutes semblables à celles que ceux qu'ils représentent auraient pu faire ; et aussi pour être lues par des gens qui sans rien voir, ont présentes à l'imagination par la force des vers, les personnes et les actions qui y sont introduites, comme si toutes les choses se faisaient véritablement de la même façon qu'elles sont écrites », abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, p. 98.

aboïement confus, et le *Duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs ce retour perpétuel d'injures, d'insultes conviendrait mieux à des Bouviers qu'à des Héros, et cela ressemble tout-à-fait aux fanfaronnades de gens qui veulent se faire encore plus de peur que de mal²⁴.

Parce que pour Rousseau la musique a ce pouvoir d'imiter la langue originaire des passions, langue mélodieuse et vocalique suscitée par l'amour, c'est la méconnaître, la dévoyer que de l'employer au service du conflit ; il ne peut alors en résulter qu'un « aboïement confus », métaphore derrière laquelle se profilent, pour résumer un peu vite, la violence des consonnes et de la société²⁵. Grimm dit la même chose : les disputes ne sont pas propres à être mises en musique. Et c'est précisément au sujet d'*Omphale* qu'il l'affirme, dans sa fameuse « Lettre » écrite à l'occasion de la reprise de 1752, qui prélude à la querelle des Bouffons :

Voir Alcide & Argine se quereller, se menacer pendant un quart-d'heure, par les mêmes paroles, & quand le Poète enfin m'en délivre, & les fait partir, les voir revenir sur leurs pas, parce que le Musicien ne peut oublier sitôt le beau morceau qu'il croit avoir fait, les voir recommencer à se dire les mêmes injures en mesure, c'est voir le comble de l'extravagance & du mauvais goût²⁶.

« Mauvais goût », « extravagance », confusion et violence – ce que dit cette hostilité nouvelle aux disputes en musique²⁷, c'est que la perception, la compréhension de la voix ont changé.

*

Or, on l'aura compris, ce sont cette compréhension et cette perception que nous avons essayé de rendre sensibles. Nous avons voulu, dans cet article, introduire à la manière dont la dispute pouvait être entendue au xvii^e siècle : comme une occasion de voix, c'est-à-dire de perturbation du langage, de déroute de l'échange, cela pour mettre en évidence le fait que dans le théâtre de cette époque, cette voix ne peut se donner que le long de l'ordre du langage, maintenu pour être mis à mal, maintenu pour que la mise à mal soit sensible. Ce que nous proposons donc, c'est une anthropologie de l'écoute qui puisse compléter les recherches et expériences actuelles visant à interpréter le répertoire du xvii^e siècle conformément à ce que l'on suppose avoir été le jeu théâtral de cette époque.

C'est Eugène Green qui, avec sa compagnie du Théâtre de la Sapience fondée en 1977, a donné l'impulsion à une telle démarche, dans un élan conjoint à celui qui voyait la redécouverte des techniques musicales et des instruments dits « anciens ». Aujourd'hui, ce

²⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, dans *Œuvres complètes*, vol. 5, éd. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond et al., Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1995, article « Duo », p. 791.

²⁵ Sur la contestation radicale par Rousseau du système esthétique du xvii^e siècle, nous nous permettons de renvoyer à nos analyses dans *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

²⁶ Lettre de M. Grimm sur *Omphale*, tragédie lyrique, reprise par l'Académie Royale de Musique le 14 janvier 1752, [s. l.], [s. n.], 1752, p. 24. Grimm écrit aussi : « Il ne peut jamais être naturel qu'Armide & Hidraot, pour s'animer à la vengeance, chantent en couplet : *Poursuivons jusqu'au trépas, L'ennemi qui nous offense ; Qu'il n'échappe pas A notre vengeance!* Ils recommenceroient ce couplet dix fois de suite avec un bruit & des mouvemens de forcenés, qu'un homme de goût n'y trouveroit que la même déclamation fautive fastidieusement répétée ». Denis Diderot et Jean d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris, Briasson – David l'Aîné – Le Breton – Durand, 1751-1757 ; Neuchâtel, Faulche, 1765 ; article « Poème lyrique », vol. 12, p. 826.

²⁷ Il faudrait ajouter que les discours favorables aux duos sont faits eux aussi au nom de valeurs incompatibles avec la dynamique « négative » que nous avons voulu mettre au jour pour les duos du xvii^e siècle.

champ de recherche et de pratique est en plein mouvement²⁸, sous des noms divers (« déclamation baroque » ou « prononciation restituée », par exemple) et selon des approches multiples. On peut notamment repérer :

- l'approche rhétorique, qui s'appuie sur ce que les traités disent de l'*actio* ;
- l'approche poétique, prenant en compte l'écart entre la prononciation ordinaire et la prononciation théâtrale, ainsi que l'écart entre les différents genres ;
- l'approche socio-historique, consistant à travailler sur les différents lieux et différentes circonstances de représentations ;
- l'approche phonétique, basée sur l'immense corpus des remarques sur la langue et sur la prononciation ;
- l'approche esthétique, pariant sur la possibilité de faire éprouver au spectateur/auditeur d'aujourd'hui un certain type de sensations, de le mettre en contact avec un certain type de beauté propre au XVII^e siècle conçu alors comme un moment esthétique.

Bien sûr, ces approches peuvent se combiner, comme le montrent bien les présentations ci-dessous par différents chercheurs et comédiens. S'il manque quelque chose aujourd'hui, ce n'est pas la richesse des sources, ni la rigueur et l'inventivité dans leur utilisation, mais le débat, la mise au clair des problèmes, voire des apories – car ceux-ci ne manquent pas. Pour reprendre dans l'ordre les approches évoquées : comment tenir compte de la séparation théorique entre rhétorique et poétique quand on puise à la source des traités sur l'action oratoire ? Comment restituer un écart quand la norme elle-même a bougé ? Comment faire place, dans le souci de contextualisation, à l'effet du texte sur le spectateur-auditeur d'aujourd'hui ? Comment déterminer si les traités qui statuent sur la prononciation sont descriptifs ou prescriptifs ? Et quelle esthétique choisir pour emblématiser le siècle sans le figer : classique, baroque, classico-baroque ?

Ce que nous proposons n'est donc pas un type d'approche de plus, mais un déplacement de perspective. Il s'agit, avec cette anthropologie de l'écoute, de donner au texte et au jeu une attention informée par les conceptions de la voix contemporaines de la pièce – informée au double sens du terme, c'est-à-dire à la fois « éclairée par un savoir » et « concrètement, sensiblement orientée », avec l'idée que la perception auditive peut se travailler et se transformer.

C'est ce que nous essaierons de faire, pour finir, à partir de deux versions d'une même scène : *Andromaque*, IV, v²⁹. Après avoir laissé la parole aux interprètes pour une présentation de leur démarche, nous proposons de guider l'oreille vers la voix de la dispute telle que nous l'avons définie. Dans cette scène, on voit Pyrrhus venir à la rencontre d'Hermione pour lui annoncer que ce n'est pas elle qu'il épousera mais Andromaque, et s'offrir ainsi à sa colère. Par là, il prive Hermione de la possibilité d'une vraie querelle. Hermione trouve alors une défense qui est aussi une attaque : elle feint de reconnaître à Pyrrhus le droit de l'abandonner au nom d'un héroïsme qu'elle célèbre avec ironie. Déstabilisé par cette réaction, privé de dispute à son tour, Pyrrhus tente, de la même manière qu'au début de la scène, de garder contenance en prenant les devants : il suppose qu'il s'est trompé en comptant sur l'amour d'Hermione. Celle-ci laisse alors éclater son désespoir et son amour.

²⁸ En témoigne l'École thématique « Les sons de la déclamation théâtrale au XVII^e siècle », organisée par L'IRCL (UMR5186 CNRS et Université Paul-Valéry Montpellier) en juillet 2013, à la Villa Figaret de Saint-Hippolyte-du-Fort (Gard).

²⁹ Voir <https://www.youtube.com/watch?v=nBs6ol8bW6I> et <https://www.youtube.com/watch?v=-FP EEIhRIOk> pour les captations [consultées le 15 octobre 2014].

La scène est donc intéressante parce qu'elle progresse vers le dérèglement de la parole pour chacun des personnages. En cela, elle est idéale pour faire sentir la voix dans sa dimension négative, comme le produit d'un écroulement, d'une défaillance. Mais elle est surtout parfaitement représentative de la capacité des seuls mots, au théâtre, à faire entendre la violence avec l'impressionnante « non dispute », ou « dispute au second degré » du début de la scène.

Nous n'avons nulle prétention de nous substituer aux intentions conscientes ou inconscientes des interprètes avec cette écoute guidée. Il s'agit bien de rendre hommage à leur complexité et leur subtilité, mais cela non pas en proposant une approche de plus, plutôt en opérant un déplacement de perspective, du côté de l'oreille du spectateur-auditeur.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE, *Politique*, trad. Jean Aubonnet, Paris, Gallimard, 1993.
- CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin, *Les Caractères des passions*, Amsterdam, Antoine Michel, 1658.
- , *Traité de la connaissance des animaux*, Paris, Pierre Rocolet, 1648.
- D'AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre*, Paris, A. de Sommaville, 1657 ; éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001.
- FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- GRIMM, Frédéric Melchior, article « Poème lyrique », dans Denis Diderot et Jean d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris, D. Briasson, 1751-1757 ; Neuchâtel, S. Faulche, 1765 ; [Paris-Genève, Ch. J. Panckoucke, G. Cramer, S. de Tournes, 1771-1776] ; [Amsterdam, M. Rey, 1776] ; [Paris, Ch. J. Panckoucke, Stoupe, Brunet, 1777-1780], vol. 12.
- , *Lettre de M. Grimm sur Omphale, tragédie lyrique, reprise par l'Académie Royale de Musique le 14 janvier 1752*, [s. l.], [s. n.], 1752.
- HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine et André Cardinal Destouches, *Omphale*, 1701, Paris, Ballard, 1700.
- LA MESNARDIÈRE, Hippolyte Jules Pilet de, *La Poétique*, Paris, A. de Sommaville, 1639.
- LORAU, Nicole, « Les mots qui voient », dans *L'Interprétation des textes*, dir. C. Reichler, Paris, Minuit, 1989, p. 157-182.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- LYONS, John D., « Le Démon de l'inquiétude : la passion dans la théorie de la tragédie », *XVII^e siècle*, n° 185 (oct.-déc. 1994), p. 787-798.
- , *Kingdom of disorder: the theory of tragedy in Classical France*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1999.
- MERSENNE, Marin, *Traitez de la voix et des chants*, dans *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, S. Cramoisy, 1636 ; éd. facsimile de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque des Arts et Métiers et annoté par l'auteur, Paris, CNRS Éditions, 1986.
- PERRIN, Pierre, *Lettre écrite à Monseigneur l'archevêque de Turin*, publiée par Arthur Pougin, *Les vrais Créateurs de l'opéra français*, Perrin et Cambert, Paris, Charavay, 1881.

QUINAULT, Philippe et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Paris, Ballard, 1686.

— et Jean-Baptiste Lully, *Persée*, Paris, Ballard, 1682.

Recueil général des opera representez par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement, Paris, C. Ballard, 1703.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, dans *Œuvres complètes*, vol. 5, éd. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond et al., Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1995.

SCUDÉRY, Georges de, *Les Sentiments de l'Académie françoise sur la tragi-comédie du Cid*, dans *La Querelle du Cid*, éd. Armand Gasté, Paris, H. Welter, 1899.