



Du bon usage des grammairiens aux prononciations de la comédie Conjectures et esquisse d'une méthode

Olivier BETTENS (Lausanne)
et Philippe CARON (Université de Poitiers)

Nous revenons ici sur le rôle de conseillers en matière de prononciation qui a été le nôtre au sein du projet de recherche « Pour une mise en scène de *L'École des femmes* à partir des sources historiques ». Séparément ou en commun, nous avons en effet, à chaque étape du projet, été invités à assister aux répétitions afin de travailler, avec les comédiens « cobayes » qui y étaient impliqués, diverses options de prononciation. L'un d'entre nous s'est même trouvé, en cours de route, aspiré par la distribution, et a dû troquer son habit d'expert neutre contre l'un des magnifiques costumes réalisés à l'ancienne dans le cadre du projet.

Ayant tous deux consacré beaucoup de notre temps et de notre énergie à dépouiller, étudier, critiquer, rendre accessibles diverses sources utiles à l'histoire des parures, nous nous sommes trouvés immergés dans une entreprise qui débordait très largement notre étroit domaine de compétence. Jeu, posture, déplacements, costumes, éclairages, etc. : tous ces aspects essentiels du théâtre, mais auxquels nous ne connaissions rien ou presque, étaient englobés dans l'approche historiquement informée qui constituait la chair du projet. Autant cette pluridisciplinarité se révélait riche pour les experts consultés, autant elle exigeait qu'ils se relaient, se coordonnent, sérient et modèrent leurs exigences, afin que le « poids de la science » reste supportable pour les épaules de comédiens, certes intelligents, zélés et enthousiastes, mais ne disposant évidemment pas des capacités surnaturelles qui auraient été nécessaires pour tout intégrer et tout appliquer en un quart de seconde.

Une autre difficulté qui se posait à nous tenait au fait que, au sein des très nombreux témoignages écrits sur les usages en matière de prononciation dans la seconde moitié du XVII^e siècle, aucun ou presque ne porte spécifiquement sur la diction théâtrale, et encore moins sur celle de la comédie en vers. Nous en étions donc réduits, si nous voulions atteindre un certain degré de vraisemblance, à procéder par recoupements et interpolations à partir d'un corpus inhomogène de sources issues de domaines connexes.

Enfin, il était indispensable de procéder par itérations successives : un premier jeu de consignes était élaboré, confronté avec sa mise en pratique par un comédien, modifié en fonction de cette première réponse, forcément approximative, puis ré-administré au comédien sous forme révisée, et ainsi de suite. De cette manière, le résultat, dans le meilleur des cas, s'affinait d'un point de vue historique tout en devenant de plus en plus convaincant d'un point de vue théâtral. Mais la personne du comédien, forcément, se trouvait englobée dans l'équation : ses origines géographiques, son éducation, ses aptitudes, ses faiblesses aussi participaient à la construction de la parlure de son personnage. Dans la mesure où l'une des options fondamentales du projet consistait à ne pas imposer aux comédiens, comme on aurait pu le faire à des robots, une prononciation artificiellement uniforme mais, au contraire, à adapter, comme le faisaient probablement les comédiens de Molière, la prononciation au caractère théâtral, les idiotismes à disposition chez chaque comédien venaient alimenter la démarche et contribuaient à la construction d'une version théâtralisée de cette variation qui est inhérente à toute expression linguistique.

On n'arrive jamais au bout d'une démarche itérative. On décide simplement, à un moment donné, d'en montrer le résultat, toujours provisoire, et forcément lié aux personnes qui l'ont suivie, à l'état de la connaissance à ce moment précis et aux hypothèses spécifiques qui ont été posées. C'est donc avant tout la richesse d'une telle démarche que nous tenons à souligner ici.

1. Les grandes déterminations de la diction

Au seuil d'une tentative de configuration, il convient de pulvériser préalablement l'idée, le fantasme d'une diction une qui conviendrait à toute pratique, à toute forme de discours. C'est au contraire au sein d'un feuilletage de dictions complexe, parmi lesquelles se distinguent deux massifs principaux, qu'il faut prélever ce qui nous semble le plus approprié à cette reconstruction. Ces deux massifs principaux sont d'une part la conversation des honnêtes gens, ou plutôt son artéfact, et d'autre part les étages stratifiés de la diction haute ou déclamation¹ au sein desquels se trouvent les dictions théâtrales. Mais il faut ajouter à cet axe des registres celui de la diachronie : cette précaution a d'autant plus de validité que la déclamation évolue d'une façon assez considérable dans les décennies qui précèdent *L'École des femmes* sous l'influence des grands changements socio-politiques qui aboutissent à un absolutisme royal croissant et à l'abaissement des fonctions politiques du Parlement de Paris². Il n'est pas loin encore, le règne de Louis XIII et nous avons des raisons assez sérieuses³ de penser que les acteurs en fonction de leur âge mais aussi de l'âge du personnage joué pouvaient conserver des traits distinctifs de l'âge précédent. Tout bouleversement rapide occasionne forcément des décalages, des clivages entre ceux qui épousent par leur âge ou leurs convictions les nouvelles tendances et ceux qui résistent à ces tendances par automatisme ou répugnance. À quoi s'ajoute la diversité

¹ Voir plus bas en 1.1. pour cette question.

² On se reportera pour cette question à l'article de Philippe Caron, « Une variable morpho-phonétique au XVII^e siècle et son comportement socio-linguistique : les infinitifs en -ER », *Langue commune et changements de normes*, dir.S. Branca-Rosoff, Jean-Marie Fournier, Yana Grinshpun et Anne Régent-Susini, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 347-361.

³ On peut se reporter à ce sujet à l'article de Philippe Caron : « La diction composite de la comédie. À propos du *Bourgeois Gentilhomme* », *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 4, 2010, p. 185-194.

sociolectale et régiolectale des individus, facteurs éminemment présents au XVII^e siècle comme aujourd'hui jusque dans les dictionnaires les plus soutenues.

Ces considérations nous ont prémunis contre le fantasme d'un modèle unique et elles nous ont permis aussi de jouer une partie de cette diversité dans le cadre que nous allons essayer de délimiter. S'agissant de *L'École des femmes*, le problème se complique d'autant plus qu'il s'agit d'une diction de théâtre complexe. Notre propos va consister tout d'abord à démêler et ordonner ces déterminations complexes.

1.1. Une parole publique assez particulière

Nous ne nous appesantirons pas longtemps sur cette première détermination mais si l'on en croit le témoignage des contemporains, il existe comme on l'a dit, deux grandes familles de diction : d'un côté celles de conversation, de l'autre celles de déclamation. Chacun de ces registres a ses strates propres : comme il y a des dictionnaires de conversation soutenue ou relâchée, il y a dans la parole publique ou déclamation des niveaux différents que l'on peut parcourir grossièrement depuis la lecture publique jusqu'au chant en passant graduellement par les dictionnaires oratoires (prétoire, chaire, discours académiques, harangues) et les dictionnaires en vers légers ou graves.

Nous n'avons pas mentionné le théâtre à dessein car s'il appartient à la parole publique, il se distingue justement par son caractère hybride. C'est là toute sa complexité qu'il va nous falloir déplier et pour notre entreprise une cause constante de perplexité.

1.2. Le texte théâtral : un arlequin verbal

Pierre Larthomas dans son livre *Le Langage dramatique*⁴ a bien montré que la diction théâtrale est par nature un mixte dans l'exacte mesure où elle procède de la mémorisation d'un texte au départ écrit. Elle entretient donc avec la parole orale, et de façon constitutive, une relation complexe de stylisation-imitation : certes elle est hantée par une recherche de vraisemblance sans laquelle, à certains égards, l'auditoire ne pourrait pas s'identifier, mais le vérisme d'une diction cinématographique d'aujourd'hui qui conserve aux acteurs jusqu'à leurs défauts d'élocution naturelle, est à cent lieues de l'esthétique du temps. Ainsi les phénomènes de *mimésis*, ceux du moins qui affleurent à la surface de la diction, sont sélectionnés, répartis et réorganisés dans le texte dramatique à des fins expressives : il s'agit parfois de faire vrai, parfois d'émouvoir, parfois de faire rire aux dépens d'un caractère dont on aura par exemple concentré certains traits jusqu'à la caricature. Cette évidence nous éloigne donc de l'idée naïve d'une *mimésis* servile.

Par ailleurs le mixte théâtral éclate aussi dans le fait que, dans ce type de parole publique, nous sommes conviés à surprendre, en tiers silencieux, une conversation factice échangée par des personnages de fiction. Que cette déclamation soit hantée, surtout dans la comédie, par la diction de conversation, rien là de surprenant. Et ces personnages auront, selon la nature dramatique de la pièce et leur rôle, des dictionnaires spécifiques. Mais cet imbroglio de traits est artistement refondu au sein d'une diction qui stylise, concentre ou, au contraire, sème de façon sporadique quelques marqueurs.

Il n'est donc pas besoin d'insister sur le caractère doublement artificieux de cette diction, lequel ne peut que désorienter nos habitudes dramatiques profondément marquées par le cinéma.

⁴ Paris, PUF, 1972.

1.3. Une grande comédie

Approchons à présent d'un peu plus près le cas particulier qui est le nôtre. Le choix que Molière fait pour *L'École des femmes* mérite à son tour d'être interrogé. Beaucoup de possibles s'offraient à lui. Il les avait pratiqués : les comédies brèves en prose, comme *La Jalousie du Barbouillé* ou *Le Médecin Volant*, avec leurs types comiques éprouvés par la tradition aussi bien que les comédies en vers. Molière fait à cet égard un choix vraiment crucial : d'une part il reprend la thématique de *L'École des Maris*, chose assez risquée, et il en tire une grande comédie en cinq actes et en vers alexandrins. Ces deux facteurs, par ailleurs, sont distincts. Le précédent de *L'École des Maris* est en vers mais en 3 actes par exemple. Plus tard, Molière pratiquera la longue comédie en prose comme dans *Don Juan*. *L'École des Maris* nous permet à cet égard d'apprécier l'évolution vers des formes plus élaborées encore. Certes une réflexion s'y élabore déjà par le contraste argumenté entre Ariste et Sganarelle, ancêtre d'Arnolphe. Qu'apporte le cas plus étendu de *L'École des femmes*? Ce qui est remarquable, c'est que les deux caractères principaux, Arnolphe et Agnès, s'animent sous nos yeux, passent d'un état à un autre, évoluent dans leur psychologie profonde : l'une, de demeurée qu'elle est, se trouve transfigurée par l'amour et se révèle déterminée, observatrice, résistante, tandis que le barbon sentencieux lui aussi change et se révèle un amoureux véritable que ce sentiment conduit à piétiner jusqu'à ses principes les plus chers. Il ne fallait pas moins de cinq actes pour que la métamorphose prenne et se déploie.

Sans nier pour autant l'introduction d'éléments farcesques, qui font toute la complexité de l'œuvre et probablement son originalité en son temps, on peut avancer l'idée selon laquelle une sorte de tempérament s'y élabore qui hausse le comique vers une critique fine des mœurs du temps, assez loin des types plus figés de la comédie latine ou de la comédie italienne.

1.4. Une comédie en vers alexandrins⁵

Ce cadre à notre avis ne peut être enfreint qu'à la marge et exceptionnellement, par exemple dans le cas d'un valet et pour des raisons justifiées. En d'autres termes il nous a semblé que s'imposait comme une contrainte majeure le respect

- des *schwas* métriques, où l'e muet fait pied
- des diérèses qui oralisent en hiatus les deux segments d'une diphtongue orale pour créer ainsi deux syllabes
- des liaisons dans leur formule maximale chaque fois qu'aucune pause métrique ou syntagmatique ne sépare formellement les deux mots concernés par la liaison.

Puis deux contraintes plus propres à l'alexandrin

- la division du vers en hémistiches avec ses deux repos principaux
- donc un rythme deux fois binaire puisque les alexandrins sont construits en rimes plates.

Cette diction, quelque artificielle qu'elle paraisse aujourd'hui au point que même les comédiens les mieux formés au vers classique les enfreignent plus d'une fois par automatisme ou par désir plus ou moins conscient de rapprocher davantage leur élocution de la diction courante, s'impose à notre avis comme un impératif lorsqu'on vise une interprétation historiquement informée. Elle était certainement, en son temps, beaucoup moins exotique qu'aujourd'hui. Cela dit il y a des traces non négligeables d'une liberté heureuse dans ce rythme métronomique, chez Grimarest par exemple, qui suggère d'éviter les pauses systématiques de fin de vers et de les reporter à l'occasion au début du

⁵ Pour plus de détails, voir *infra* 3.1. et 3.2.

vers suivant. Racine lui-même, dans le vers tragique, s'est efforcé de déjouer cette impression de trop grande monotonie par tous les moyens, par exemple en multipliant les interrogatives, les exclamatives, les propos suspendus ou interrompus afin de briser le patron prosodique trop monotone de l'alexandrin.

1.5. La variable « Molière »

Comment Molière et sa troupe se comportaient-ils au regard des normes en vigueur ? La question n'est pas aisée à élucider. Molière et les Béjart sont des Parisiens. Du côté Poquelin, une charge de tapissier du roi, du côté Mazuel, des violons du roi : tout invite à penser sans certitude absolue que l'usage linguistique de la troupe devait, étant donné son statut, tendre vers le ton du Louvre. Jean Hindret, en outre, nous rapporte qu'au retour de son périple en province l'illustre Théâtre se trouva en porte-à-faux avec la nouvelle prononciation des infinitifs en -er. Il précise que Molière s'empressa de faire corriger la prononciation déjà un peu archaïsante en [er]⁶. Cet indice plaide en faveur d'une vigilance appuyée et d'une mise à jour constante de l'usage sur le standard royal. Ce standard ne vaut évidemment que par défaut, les personnages pratiquant, selon la *vis comica* spécifique de leur rôle, des parures destinées à en renforcer le potentiel comique. Ainsi avons-nous contrasté autant que faire se pouvait la diction d'Arnolphe et celle de Chrysalde : Arnolphe est un Monsieur Jourdain un peu plus parvenu mais dont les principes et les idées sont beaucoup plus proches de la bourgeoisie que de la noblesse. En outre il est visiblement démodé et son vêtement le trahit. On pouvait sans risque forcer jusqu'au ridicule certains traits de l'époque précédente et/ou populaires, par exemple lui conférer une vibrante fortement roulée à l'intervocalique⁷. Molière était passé maître en l'art d'exploiter les traits dialectaux à des fins burlesques, comme le montrent des scènes de la vie de province comme *La Comtesse d'Escarbagnas*, des fantaisies comme *Les Fourberies de Scapin*, ou Pierrot et Charlotte dans *Dom Juan*.

Dans le même ordre d'idées, la lecture que fait une jeune oie blanche fraîchement sortie du couvent des maximes du mariage, recelait des potentialités comiques que Molière pouvait exploiter à seule fin de renforcer le caractère farcesque d'une pupille mal dégrossie à qui l'amour, par contraste, va donner de l'esprit.

1.5. Des choix délicats et variés

On aura compris d'après ce repérage préliminaire que la tâche était ardue à cause même du caractère kaléidoscopique du théâtre comique : entre parole publique et conversation, entre vers et parures comiques, les contraintes adverses obligent à arbitrer entre des choix complexes. On en donnera ici un autre exemple : chacun sait que la conversation, même soutenue, prononçait le pronom personnel de troisième personne /i/ et /i(z)/, tandis que la diction publique oralisait /il/ et /il(z)/. Comment arbitrer dans le cas du théâtre en vers ? Peut-on par exemple laisser les valets ainsi qu'Agnès imiter la diction de conversation et réserver les formes oratoires aux autres personnages ? Que nous cache alors l'écrit de la diction effective ? On voit que le détail des choix est un casse-tête qui oblige à trancher en cherchant le plus probable sans pour autant nier les potentialités comiques d'un choix plus excentrique. Qui ne voit qu'on peut dans le *Bourgeois gentilhomme* accentuer les vibrantes /r/ du Maître d'Armes par pure rodomontade, les gommer de façon douceuse chez les Maîtres de Musique et de Danse, forcer une diction

⁶ Jean Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement la langue française*. Paris, Laurent d'Houry, 1696, tome II, p. 737

⁷ Voir plus bas notre paragraphe 2.3.

pédante chez le Maître de Philosophie jusqu'à des invraisemblances farcesques (articuler des lettres muettes étymologiques depuis longtemps amuies à l'oral par exemple) ?

2. De quelques variables phonétiques

Pour illustrer quelque peu la méthode il nous a semblé utile de détailler un peu les voies de l'investigation qui nous ont permis de décider en faveur de telle ou telle variante phonétique. Dans chaque cas, nous ne référons pas tout l'itinéraire d'élucidation, renvoyant à d'autres articles, mais nous donnerons pour l'essentiel nos conclusions.

2.1. Les voyelles nasales

Ce domaine reste un lieu de variation, notamment la question des timbres dans les sociolectes et les régiolectes du temps. Mais il ne semble pas qu'il faille hésiter sur le fait que les voyelles nasales étaient, dans le français de référence, de vraies voyelles nasalisées, non des voyelles orales suivies d'un appendice nasal. Dès le début du XVI^e siècle, Palsgrave⁸ nous met déjà un peu sur la voie indirectement à propos de la fusion des timbres an/en :

If m or n folowe nexte after e, all in one syllable, than e shall be sounded lyke an Italian a, and some thyng in the nose, so that for these wordes thus written, *embler*, *amendrir*, *endementiers*, *humblement*, and suche lyke: in redynge and spekyng they sounde *ambler*, *amandrir*, *andementiers*, *humblemant*⁹.

Mais on peut hésiter sur le « and some thyng in the nose » dont l'interprétation est délicate : s'agit-il en séquence d'un appendice nasal ou d'un timbre vraiment nasal ? Fort heureusement, nous avons la chance, vers 1690, d'avoir dans le discours de Dangeau sur les voyelles¹⁰ un des développements les plus conséquents et les plus saturés qu'on puisse imaginer. Dangeau montre bien en effet que l'on peut faire sur ses voyelles « sourdes » ou « esclavons » tous les ornements musicaux habituels aux autres voyelles dans le chant : ports de voix, trilles, appoggiatures, ce qui renforce selon lui l'idée qu'il s'agit de véritables voyelles. Mais un seul témoin ne nous suffit pas : celui du réformateur graphique Vaudelin¹¹ vient confirmer quelques années après leur caractère monophthongue. En effet il fait fondre des caractères spéciaux pour ses quatre nasales, confirmant au passage que dans la norme parisienne les quatre timbres d'avant non labiaux ont fusionné deux à deux. Son désir de simplifier l'orthographe l'amène en effet à privilégier une relation quasi bi-univoque entre les articulations du temps et les caractères. Le *Traité de la grammaire française* de Régnier Desmarais viendra confirmer ces deux témoignages de son autorité académique :

⁸ John Palsgrave, *Esclaircissement sur la langue françoise, s.l., 1530, folio i verso et ii recto. Traduction en français* : « Si m ou n suivent immédiatement la lettre e, en une seule syllabe, alors e doit être articulé comme un a italien, et quelque chose dans le nez, de telle façon que ces mots *embler*, *amendrir*, *endementiers*, *humblement*, et leurs semblables sonnent à la lecture ou en conversation comme *ambler*, *amandrir*, *andementiers*, *humbleman*. »

⁹ Les caractères gothiques de l'original sont rendus ici par le romain tandis que le romain de l'original est transcrit en italique.

¹⁰ Édité ultérieurement dans les *Opuscules sur la langue française par divers académiciens*, Paris, Brunet, 1754 p. 15-124.

¹¹ Giles Vaudelin, *Nouvelle maniere d'écrire comme on parle en France*, Paris, Vve Jean Cot et J. B. Lamesle, 1713, et *Instructions cretiennes mises en orthographe naturelle, pour faciliter au peuple la lecture de la science du salut*, Paris, J. B. Lamesle, 1715.

Mais laissant à part ce que les Latins ont peu croire de ces sortes de sons, tels que nous les prononçons dans les mots *an, lien, fin, Lion, un*. il est certain que ce sont des sons tres-differents du son clair & net des cinq voyelles *a. e. i. o. u.* ; & qu'encore que dans l'écriture, pour représenter ces sons, on se serve du caractere d'une voyelle & d'une consonne, ils ne laissent pas neantmoins d'estre aussi simples que celui d'aucune autre voyelle¹².

En ce qui concerne leur timbre, nous n'avons pas cherché à contraster par excès d'exotisme une opposition depuis longtemps neutralisée entre les timbres représentés par *en/em* et les timbres *an/am* puisque leur fusion est attestée de longue date dans l'usage de référence. Mais la différence étant encore légèrement perceptible dans la première moitié du XVII^e siècle, on pourrait sans inconvénient la marquer légèrement chez Arnolphe. Nous ne l'avons pas fait. Pas plus que nous n'avons cherché à restituer une opposition en perte de vitesse, celle d'une nasale très fermée présente encore dans les privatifs en *in-* qui contrasterait avec celle moins fermée des voyelles de *bain, soin* et *rein*.

2.2. L'e muet

Cette articulation est-elle approximativement la nôtre aujourd'hui ? Nous avons à ce sujet deux témoignages qui se rejoignent sans se copier. Tout d'abord celui de Bacilly qui signale au passage la diversité régionale de son articulation et indique de façon assez démonstrative comment réformer les prononciations déviantes : il invite l'élève à s'approcher du [œ] et à le neutraliser en le centralisant. C'est du moins ainsi que nous comprenons les passages soulignés par nous et qui invitent à s'approcher du -eu- sans pour autant le caractériser de façon aussi forte :

le ne voy rien de si general, que de le mal prononcer, & de si difficile à corriger, à moins que d'observer soigneusement le remede que ie croy avoir trouvé, qui est de le prononcer à **peu pres** comme la Voyelle composée *eu*, c'est à dire en assemblant les levres **presque autant** comme on fait à cette dyptongue, avec laquelle ces sortes d'e ont vn fort grand rapport. Pour faire donc que l'e muet soit bien prononcé lors qu'il se rencontre avec une Notte longue, l'unique moyen est de le prononcer à **peu pres** comme un e & un u ensemble; de sorte que pour corriger le defect de ceux qui prononcent *extremen* pour *extreme*, *inevitablen* pour *inevitable*, soit Normans ou autres, ou qui pour ne pas assez fermer la bouche, luy donnent quasi le son d'un autre e, ou mesme un peu d'un a, comme on remarque tous les jours dans les Maistres mesmes, en disant *extrenea* & *inevitablea*, lors qu'il se rencontre des Nottes qu'il faut tenir longues sur la finale de ces deux mots *extreme*, *inevitable*, & autres semblables ; on n'a qu'à leur ordonner de prononcer *extremeu* & *inevitableu*, & comme d'abord cela leur paroistra vn peu barbare, ils ne voudront pas former si fort l'eu dyptongue, & demeurant dans vne certaine mediocrité, ils prononceront parfaitement l'e muet¹³.

Cette caractérisation d'un professeur de chant, trop approximative, est toutefois corroborée par un passage de l'abbé d'Olivet dans sa *Prosodie française*, un peu tardif puisqu'il est écrit dans les années 30 du XVIII^e siècle mais dont l'autorité et la justesse sont convaincantes :

¹² Paris, J.B. Coignard, 1706, p. 7.

¹³ Dans ses *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, R. Ballard et P. Bienfait, 1668, p. 265-267. Nous soulignons.

Tout consiste, si je ne me trompe, dans la nature du son que l'E muet produit. Je le définis, une pure émission de voix, qui ne se fait entendre qu'à peine ; qui ne peut jamais commencer une syllabe ; qui, dans quelque endroit qu'elle se trouve, n'a jamais le son distinct & plein des voyelles proprement dites, & qui même ne peut jamais se rencontrer devant aucune de celles-ci, sans être tout-à-fait élidée. Au contraire, le son *eu*, tel qu'on l'entend deux fois dans *heureux*, est aussi distinct & aussi plein, il a même force & même consistance que le son des voyelles proprement dites : & delà vient qu'il est compté par nos meilleurs grammairiens au nombre des vraies voyelles françaises¹⁴.

Volume faible (« à peine »), absence de caractérisation articulatoire particulière (« une pure émission de voix »), statut instable, nous retrouvons là avec le saut interprétatif obligatoire dans ce domaine, les caractéristiques d'un *schwa*. C'est donc notre choix et nous ne nous sommes pas aventurés vers des prononciations populaires mal connues, encore moins des prononciations dialectales. Il est des cas où les lacunes de notre information nous ramènent vers le standard qui constitue pour nous la position la moins invraisemblable, quitte à perdre un effet de pittoresque.

2.3. Les vibrantes

Voici encore un lieu de perplexité et d'évolution. Beaucoup d'indices nous invitent à penser que l'articulation de la vibrante est le lieu de la diversité et de l'évolution. Aussi bien le lieu que le mode d'articulation varient selon les âges, les milieux et les contextes de l'articulation, si bien qu'on peut à bon droit hésiter sur les choix à faire. Si l'on se rapproche de la variété de référence, tout laisse à penser que le lieu de l'articulation en vigueur reste apico-alvéolaire et Féraud à la fin du XVIII^e siècle le rappelle encore assez clairement avec le métalangage du temps :

un Avis important à doner aux habitans des provinces méridionales ; c'est que l'*r* est une consone *linguale* et non pas *gutturale*, et que lors même qu'elle a le son le plus rude et le plus fort, elle se prononce avec la langue, et non pas du gosier. C'est à quoi les Provençaux, et plus particulièrement les Marseillais, doivent faire attention. La dureté de leur accent vient en grande partie de là : il tient beaucoup de la prononciation arabe¹⁵.

Pour le type d'articulation, des indications assez claires et convergentes permettent de savoir lorsque la vibrante est battue et lorsqu'elle est roulée dans le français de référence. Arnolphe est probablement dans le dialecte chronologique de Chiflet :

L'*r* simple, a un son fort different de la double, laquelle est beaucoup plus rude. Considerez le en ces mots ; la *guerre* ne dura *guere*. Cette difference estant bien entendue, il faut observer que l'*r*, quoy que seule, sonne comme la double au commencement des mots : comme ; *rrare*, *rrire*. De plus l'*r* après *b, c, d, f, g, p, t*, se prononce comme double : *brave*, *crier*, *drap*, *froid*, *grand*, *prendre*, *triste* &c. Prononcez comme s'il y avoit, *brrave*, *crrier* &c. Enfin l'*r* seule n'a le son de la simple, que quand elle est entre deux voyelles : comme, *charité*, *pour eux*, *heureux* &c. Par tout ailleurs elle a le son de la double¹⁶.

¹⁴ La *Prosodie française* est tardivement republiée dans ses *Remarques sur la langue française*, Paris, Barbou, 1771, p. 45-46. Réédition Genève, Slatkine reprints, 1968.

¹⁵ J. F. Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy, 1788, vol. III, p. 337). La citation conserve l'orthographe corrigée de Féraud, notamment la simplification des consonnes géminées.

¹⁶ Laurent Chiflet, *Essay d'une parfaite grammaire*, Anvers, J. Van Meurs, 1659, p. 225.

En revanche Chrysalde et, plus vraisemblablement encore, Horace peuvent être déjà dans un autre dialecte phonétique marqué par les usages de la Cour. Hindret signale en effet l'adoucissement du r- initial :

La lettre *r* ne change point de prononciation en quelque endroit d'un mot qu'elle se trouve ; car on ne la prononce pas autrement dans le mot de *raison*, que dans celui d'*oraïson* & dans celui de *fer*¹⁷.

Cet adoucissement est confirmé beaucoup plus tard par Féraud dans son *Dictionnaire Critique* à l'article R :

L'*r* a trois sortes de sons ; un son doux, un son moyen et un son rude et fort. = 1°. L'*r* a un son doux quand elle est entre deux voyèles comme dans *Paradis, Empire, Père, gloire, aurore, augûre* etc. C'est une faûte de lui donner dans ces occasions un son fort et de la prononcer comme si elle était redoublée : *Parradis, Empirre, perre* etc. = 2°. L'*r* a un son moyen au commencement des mots *rage, rebelle, rire, royaume, ruban* etc. C'est le même son que celui de *reinigen* en allemand, de *remember* en anglais, de *ridere* en italien, de *retentar* en espagnol. = 3°. Elle a un son rude et fort quand elle est redoublée comme dans *terre, tonerre* ; quand elle est jointe à une muette, *branche, providence, travail* ; quand elle finit la syllabe et qu'elle est suivie d'une consone ; *barbare, percer, lorgner* etc. Enfin à la fin des mots après l' *é* ouv¹⁸.

On pourrait, pour affirmer de façon comique les origines populaires d'Arnolphe, lui faire rouler certaines vibrantes intervocaliques en suivant le remarqueur Andry de Boisregard¹⁹ tandis que Chrysalde au contraire les adoucirait sans pour autant tomber dans l'afféterie des petits maîtres.

3. Des civilités à la scène, de la prose aux vers

Soit une brève formule qui pourrait être tirée d'un manuel de civilité du XVII^e siècle : « Tres-volontiers, vous dis-je, et je me sens ravir de cette occasion que j'ay de vous servir. Je rends graces au Ciel de ce qu'il me l'envoye, et n'ay jamais rien fait avec si grande joye ».

Il n'est pas trop difficile de se faire une idée de la manière dont ces mots auraient pu être prononcés, vers la fin du XVII^e siècle, selon la norme que, depuis Vaugelas, on a pris l'habitude de qualifier de « bon usage » et qui est celle de la conversation soignée, mais non affectée, des personnes cultivées proches de la Cour. On peut, en particulier, affirmer que seule une partie des *e* féminins apparaissant dans la graphie auraient été oralisés par le courtisan moyen.

¹⁷ Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement la langue françoise*, Paris, Laurent d'Houry, 1696, t. I, p. 225.

¹⁸ J.-F. Féraud, *Dictionnaire critique*.... Marseille, Mossy, 1788, tome III, p. 336-337.

¹⁹ Dans ses *Réflexions sur l'usage présent de la langue françoise, ou Remarques nouvelles et critiques sur la politesse du langage*, Paris, Laurent d'Houry, 1689, p. 466 : « 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 perre*, 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 badaut. »

3.1 Une syllabation propre au vers

Il n'en demeure pas moins que, au théâtre, de nombreuses règles de bon usage ne sont tout simplement pas applicables. Soit la formule citée précédemment, telle qu'elle apparaît à l'acte V, scène II de *L'École des femmes* :

ARNOLPHE

Tres-volontiers, vous dis-je, et je me sens ravir
De cette occasion que j'ay de vous servir.
Je rends graces au Ciel de ce qu'il me l'envoye,
Et n'ay jamais rien fait avec si grande joye.

Dans cette disposition où il n'est plus possible de manquer les alexandrins, il apparaît immédiatement que les habitudes de syllabation propres au bon usage ne peuvent s'appliquer. Selon cette norme, le second vers serait par exemple prononcé « de st'occasion q'jay d'vous servi²⁰ » : il perdrait le tiers de ses syllabes. On voit donc que le simple fait de contraindre la déclamation à faire entendre distinctement les deux fois six syllabes dictées par la mesure du vers implique d'importantes entorses au bon usage. À cette oralisation artificielle de nombreux e « muets » va se greffer, dans notre exemple, la diérèse sur *occasi-on*, qui n'était probablement²¹ déjà plus tout à fait naturelle vers la fin du xvii^e siècle, ainsi que la non élision de la syllabe féminine de « graces au Ciel », que le bon usage du temps aurait vraisemblablement prononcé, en dépit de la graphie, « grac' au Ciel²² ». S'ajoutera encore la règle qui prescrit, à l'intérieur du vers et devant voyelle initiale, de faire entendre toute consonne finale graphique en la resyllabant avec ladite voyelle²³. Elle se trouve bien sûr en complète opposition avec le bon usage, qui n'autorise la liaison que lorsqu'il existe un lien syntaxique très étroit entre deux mots (on parle à l'époque de « mot régissant » et de « mot régi²⁴ ») ; l'écart qu'elle représente, souvent justifié par le souci d'éviter l'hiatus, autrement dit les voyelles consécutives aux frontières de mots, était à l'époque non seulement toléré, mais même exigé dans la diction des vers.

Ces quelques principes résument les premières consignes d'ordre général qui étaient données aux comédiens une fois arrêté le choix des variantes phonétiques. Jouissant d'un haut degré de vraisemblance historique, elles sont simples à contrôler et représentent pour eux un effort raisonnable : leur « rendement » peut donc être considéré comme excellent. Elles constituent le plus petit dénominateur proposé à la distribution dans son ensemble.

²⁰ [dɑ.sto.ka.zjō.kʒe.dvu.sɛr.vi] au lieu de [dɑ.sɛ.to.ka.zi.jō.kə.ʒe.də.vu.sɛr.vi]. Contrairement à ce qu'on pourrait penser aujourd'hui, cette manière de syllaber ne correspond pas, au xvii^e siècle, à un usage relâché ou populaire, mais bien à celui qu'on inculquerait à des enfants et qu'on entendrait à la Cour. Pour Thomas Corneille, par exemple, dire « cet homme » au lieu de « sthomme » serait faire preuve d'une « affectation vicieuse ». Voir Charles Thurot, *De la prononciation française*, Paris, Imprimerie nationale, 1881, II, p. 210.

²¹ Selon Andry, *Réflexions...*, p. 494, « Dans la Prose il faut dire *passion, action* ; [...] & dans la Poésie il faut dire *passi on, acti on* ».

²² Vaugelas, quoiqu'il écrivit « Graces à Dieu », « aiment autant », prononçait, selon le bon usage, « Grace à Dieu », « aime autant ». *Nouvelles remarques sur la langue françoise*, Paris, Guillaume Desprez, 1690, p. 184.

²³ Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement la langue françoise*, 1696, II, p. 709. On pourrait dire aujourd'hui, de manière approximative, que, à l'intérieur du vers, il faut réaliser toutes les liaisons ou enchaînements possibles, et ce indépendamment de la syntaxe.

²⁴ C'est ce qu'explique, en 1659 déjà, le grammairien Chiflet ; *Essay...*, p. 238.

3.2 Distinguer le genre des vers

Comme l'écrit Lancelot, « On appelle Vers Feminins ceux dont la dernière voyelle du dernier mot est un e muet ou obscur, c'est-à-dire, un e qui ne se prononce presque point », et il ajoute, après avoir cité trois alexandrins féminins : « Tous ces Vers ont treize syllabes, à cause de cet e Feminin, qui ne se prononce presque point²⁵ ».

Il n'est pas toujours facile d'interpréter les témoignages en demi-teinte. Selon la grille de lecture adoptée, « ne se prononcer presque point » pourrait éventuellement être compris comme un euphémisme pour « ne se prononcer point du tout ». Il semble en tout cas que, dans le bon usage de la seconde moitié du XVII^e siècle, il était devenu « presque²⁶ » (ou « tout à fait » ?) impossible de distinguer les formes sans e féminin final comme *martir*, *brutal*, *reduit* (t final prononcé) des formes avec e féminin final (*martire*, *brutale*, *reduite*) : le peu qui avait pu subsister de la voyelle caduque des formes féminines se confondait avec la très légère explosion qu'on pouvait entendre lorsqu'on articulait soigneusement la consonne finale des formes masculines.

Il nous semble néanmoins que Lancelot, tout en attestant du caractère phonétiquement atténué des e féminins en fin de vers, insiste ici surtout sur la différence fondamentale qui, malgré tout, subsiste entre vers masculins et vers féminins et se traduit par une syllabe surnuméraire dont il serait délicat d'admettre qu'elle ait déjà été, de son temps, totalement fictive. D'où une consigne aux comédiens, qui leur demandait de faire entendre faiblement mais distinctement un *schwa*, c'est-à-dire un e central non tendu et non labialisé, à la fin des vers féminins.

Il s'est vite avéré que tous n'y répondaient pas de la même manière : alors que, par exemple, Arnolphe et Chrysalde, incarnés par deux comédiens d'âge mûr, nés et élevés très loin de Paris, et qui étaient rompus à la déclamation à l'ancienne, parvenaient sans peine à l'appliquer avec naturel, elle mettait en difficulté les jeunes premiers, à la fois moins accoutumés à l'approche historique et plus marqués par la norme parisienne actuelle. Ainsi, les efforts très louables faits par Horace pour l'appliquer compromettaient-ils la légèreté bondissante que réclamait son caractère ; de la part des Agnès²⁷, il était presque impossible d'obtenir de vrais *schwas* tant la labialisation des e féminins était ancrée dans leur habitus articulatoire. Le mot « possible » ([po'siblə]) risquait d'être entendu « pot si bleu » ([posi'blø]) et les alexandrins féminins se mettaient à ressembler dangereusement à des 13-syllabes masculins.

On avait donc une consigne dont la pertinence théorique était réelle, mais dont l'application aurait eu, chez une partie des comédiens, des effets clairement néfastes, tant sur la vraisemblance historique de leur déclamation que sur l'adéquation de leur jeu théâtral, effets que seul un travail de très longue haleine, et qui dépassait le cadre du projet, aurait permis de corriger. Il fallait néanmoins trouver une solution pragmatique à ce problème, ce qui nous a contraints à admettre l'hypothèse selon laquelle la coexistence de deux générations pouvait justifier celle de deux états de langue légèrement différents, celui des aînés, dans lequel l'oralisation des e féminins à la pause était encore bien en place et celui des cadets où elle commençait, malgré les prescriptions normatives, à s'estomper et était devenue inconstante.

²⁵ Lancelot, « Breve instruction sur les regles de la poésie française », *Nouvelle méthode pour apprendre facilement la langue latine*, Paris, Nyon, 1661, p. 792.

²⁶ Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, Ballard, 1668, p. 419.

²⁷ La distribution comporte deux Agnès, qui jouent en alternance.

Cette hypothèse s'inscrivait bien dans le cadre de notre option fondamentale de diversification des parlures et elle n'était nullement invraisemblable du point de vue historique puisqu'elle allait dans le sens de l'évolution linguistique, mais on ne trouvera probablement jamais de source historique qui permette, ni d'étayer, ni d'infirmer son application au théâtre de Molière. Elle restera donc une solution *ad hoc* dont on ne saurait prôner l'application généralisée.

3.3 Les consonnes finales à la pause

Dans le bon usage de la seconde moitié du XVII^e siècle, l'articulation des consonnes finales à la pause est souvent incertaine et, lorsqu'elle est attestée, sujette à variation²⁸ ; bien qu'il soit difficile de dégager des règles consensuelles sur la base des témoignages existants, on peut admettre qu'on en entendait assez peu. Par exemple, les finales de mots extrêmement fréquents comme *il*, *leur*, ou celles des infinitifs, notamment en *-ir*, étaient ordinairement muettes, et celles de *tous*, *plus*, *fil*, *sens*, etc. se faisaient entendre bien moins systématiquement que dans la norme actuelle. À l'inverse, des *t* finaux suivant une voyelle brève, aujourd'hui le plus souvent muets, pouvaient persister dans certains usages, qui n'étaient toutefois pas particulièrement valorisés par les grammairiens du temps.

Ceux-ci établissent certes un distinguo entre la prononciation du bon usage (ou la conversation privée) et celle du discours soutenu (ou public), mais les écarts qu'autorise explicitement ce dernier en matière de consonnes finales, à la pause ou devant consonne initiale, se limitent à peu de chose près aux finales des infinitifs et à celles des mots *il* ou *leur*. Le phénomène reste donc assez marginal. Il n'existe en particulier aucun indice tangible selon lequel le théâtre parlé aurait encouragé ou exigé la prononciation de consonnes finales supplémentaires²⁹.

De plus, l'assertion selon laquelle la diction du vers aurait réclamé, aussi tardivement que dans la seconde moitié du XVII^e siècle, une articulation plus ou moins systématique des consonnes finales à la rime n'est étayée par aucun témoignage³⁰. Seuls les noms propres en *-s* d'origine gréco-latine, dont le bon usage réclamait que leur consonne finale se prononce, étaient susceptibles de forcer ponctuellement la réactivation, pour la rime, de certains *s* finaux normalement muets, usage qui, dans l'absolu, apparaissait déjà comme archaïque ou méridional. Dans *L'École des femmes*, le prénom *Agnès* en est un exemple typique, mais il n'apparaît à la rime qu'en moyenne une fois par acte.

De ce qui précède, il était difficile de dégager des consignes strictes à l'intention des comédiens. Tout au plus pouvait-on leur conseiller d'articuler assez constamment les consonnes finales de *leur* ou *il*, ce qui ne modifiait guère leurs habitudes, d'effleurer parfois les *-r* d'infinitifs en *-er* tout en laissant ici ou là tomber ceux des infinitifs en *-ir* et en *-oir*, et de faire entendre l'*s* final des mots rimant avec *Agnès*. Ils devaient de plus veiller à ce que l'explosion suivant les consonnes finales ne puisse pas être confondue avec un *e* féminin, et par conséquent ne donne pas l'impression d'une syllabe supplémentaire, ce qui, en

²⁸ Voir O. Bettens, « La déclamation du français, entre bon usage et (in)tolérance », communication prononcée à Tours, CESR, le 23 mai 2014. Actes en préparation.

²⁹ Le témoignage de Bacilly, *Remarques curieuses*, p. 312 sq., qui porte sur la prononciation de l'air sérieux, n'est en particulier corroboré par aucun théoricien de la langue parlée.

³⁰ Nous ne répétons pas ici nos arguments à ce sujet. Le lecteur est renvoyé à P. Caron, « Pouvons-nous reconstituer la diction haute du français vers 1700 ? À propos du *Bourgeois Gentilhomme* en DVD », *Seventeenth-Century French Studies*, n° 30(2), 2008, p. 182-195 ainsi que O. Bettens, « Les consonnes finales », *Chantez-vous français ?*, <<http://virga.org/cvf/consfina.php>>.

particulier chez les jeunes premiers dont les *e* féminins étaient fortement atténués, ne laissait que peu de marge.

3.4 Un « moins bon usage »

Il était indispensable que nos comédiens soient bien au fait du bon usage tel qu'il prévalait au temps de Molière. Il s'agit de la norme la mieux documentée, la seule qu'il soit possible de reconstruire et d'enseigner en détail sur la foi des témoignages à disposition, en un mot le point de départ obligé de toute approche historique de la langue du XVII^e siècle, et c'est donc lui qui a servi de base à nos réflexions sur la parlure des personnages de la pièce. C'est aussi en opposition avec lui qu'a été construite celle des personnages farcesques d'Alain et Georgette : plutôt que de rechercher, pour ce couple insaisissable, une exactitude dialectologique en recourant à un hypothétique terroir dont Molière ne nous dit rien, il a été proposé de les affubler de tout un catalogue de mauvais usages, ceux précisément que les grammairiens du temps stigmatisent dans un but correctif.

Mais le bon usage est aussi la référence ultime, autrement dit de point de retour : même si l'emphase ou le style poussent à s'en écarter, notamment en ce qui concerne la syllabation et les enchaînements syllabiques, c'est toujours vers le bon usage que ramène le poids de la bienséance. Ainsi, s'il est indéniable que la diction de vers sur une scène de théâtre ne peut s'y conformer de manière littérale, les comédiens ont-ils néanmoins été rendus attentifs au fait que les entorses qu'imposait leur jeu étaient pour ainsi dire constitutives d'un « moins bon usage ». On visait donc à éviter tout écart gratuit ou purement ostentatoire.

4. Travailler sur le rythme et l'intonation

Dans une approche comme la nôtre, on ne pouvait envisager de laisser au hasard les questions de prosodie, ce qui n'était pas sans poser d'épineux problèmes : d'une part, les sources et indices à disposition pour la langue du XVII^e siècle sont peu abondants et d'interprétation particulièrement délicate ; d'autre part, l'étude historique de la déclamation s'est, jusqu'il y a peu, restreinte au domaine de la phonétique articulatoire. Nous avons donc l'impression de nous aventurer dans des contrées inviolées.

Nos consignes aux comédiens reposent sur deux options fondamentales : un débit vif et une diction variée. De fait, le faisceau de témoignages chronométriques qu'il est possible de rassembler, même s'il faut les traiter avec prudence, semble pointer vers un débit moyen plutôt rapide au théâtre³¹. Ensuite, il serait pour le moins surprenant que l'art oratoire, dans lequel le concept de *varietas* occupe une place centrale, se soit accommodé d'une diction monotone.

4.1 La « quantité » selon Bacilly et le rythme du récitatif

Pour nos investigations sur le rythme, nous pouvions confronter deux sources de nature fondamentalement différente : la théorie prosodique de Bacilly³², qui figure parmi les plus détaillées à avoir jamais été produites mais porte avant tout sur la composition et l'exécution d'airs sérieux, et le récitatif de Lully, dont on peut admettre, moyennant quelques précautions, qu'il représente une transposition hautement stylisée de la diction

³¹Voir Pierre-Alain Clerc, « Le "débit" de la déclamation aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans Xavier Bisaro et Bénédicte Louvat-Molozay dir., *Les Sons du théâtre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 215-235.

³²B. de Bacilly, *Remarques curieuses*, p. 327 sq.

théâtrale. Là où elles concordaient, nous admettions que nous touchions du doigt l'architecture rythmique de la déclamation.

Il est possible de montrer³³ que, de manière somme toute assez peu surprenante, cette architecture s'appuie tant sur la structure métrique que sur les accents toniques. En effet, il existe, dans le récitatif lulliste, une coïncidence extrêmement claire entre, d'une part, les points d'appui musicaux, représentés par les temps « forts » des mesures et par les notes longues et, d'autre part, les appuis métriques (césure et rime) et les accents toniques des mots principaux. De plus, une analyse critique de la théorie de Bacilly révèle qu'il considère comme « longues » (chez lui, toute mise en évidence syllabique est formulée en termes de « quantité ») tant les dernières syllabes des segments métriques que les pénultièmes des mots féminins et les dernières syllabes des mots masculins, autrement dit les syllabes que nous qualifions aujourd'hui de toniques.

D'autres aspects de la théorie de Bacilly ne s'appliquent pas dans le récitatif. Ces règles très personnelles et souvent arbitraires³⁴ conduisent à une inflation de syllabes longues, qui convient bien au style de l'air sérieux où de fréquentes suspensions du débit permettent de ciseler le chant au moyen de délicats ornements ; si l'on entendait par contre les appliquer à la déclamation parlée, un trop grand nombre de syllabes arbitrairement allongées, parfois consécutives, entraveraient la fluidité de la diction.

Les comédiens étaient donc avant tout incités à marquer des appuis légers, mais nets, à la césure, à la rime, et sur l'accent tonique de mots importants, tout en recherchant un *tempo* certes variable selon le personnage ou le contexte, mais en moyenne assez rapide.

4.2 Une intonation au service du sens

La plasticité intonative de la langue française est importante, ce qui laisse une grande marge de manœuvre aux comédiens et peut aussi bien être source de monotonie (si l'on adopte une déclamation « psalmodiée » qui répète, pour chaque vers, une mélodie stéréotypée) que de variété (si l'on s'efforce de souligner les articulations du discours par des mouvements mélodiques). Notre projet a bien sûr privilégié cette seconde option.

De l'étude des récitatifs de Lully – il n'existe, au XVII^e siècle, aucune source théorique qui traite de manière un tant soit peu détaillée la question de l'intonation –, il ressort que les sauts mélodiques principaux s'insèrent juste avant les syllabes toniques. Sur la base de cette seule observation, il était possible de guider les comédiens en les rendant attentifs à bien choisir les points où ils changeaient la « corde » de leur récitation. Par ailleurs, un saut ascendant signifie presque toujours, chez Lully, que le discours continue alors qu'un saut descendant conduit à la fin d'un sens (et, par conséquent aussi, souvent la fin d'un vers), ce qui est conforme à un « sentiment prosodique » commun dont on peut admettre qu'il ne s'est guère modifié entre le XVII^e siècle et nos jours. En observant cela, les comédiens étaient rendus capables, sans pour autant perdre ou masquer le rythme des alexandrins individuels, de conduire leur déclamation sur des périodes qui s'étendaient parfois sur de nombreux vers, rendant directement compréhensibles les articulations du discours.

³³ Voir à ce sujet O. Bettens, « Les Bigarrures du Seigneur Bénigne : pour une archéologie de la "quantité" syllabique chez Bacilly », « Chant, grammaire et prosodie : gros plan sur quelques "bacillismes" », « Récitatif et diction théâtrale : que nous chante l'alexandrin de Quinault-Lully ? », *Chantez-vous français ?*, <<http://virga.org/cvff/>>

³⁴ Notamment l'application au français du principe gréco-latin de la longueur « par position » et le principe dit de « symétrie » en vertu duquel, lorsque plusieurs syllabes brèves se succèdent, on en allonge une sur deux.

De plus, il existe, chez Lully, des sauts mélodiques irréguliers, le plus souvent vers l'aigu, intervenant avant une syllabe atone, par exemple l'initiale d'un mot. Ils correspondent presque toujours à l'expression d'un affect. L'usage parcimonieux de telles focalisations expressives était aussi suggéré aux comédiens.

En combinant toutes ces consignes il devenait possible, non pas de « déclamer naturellement », mais bien de construire, au moyen d'artifices, un « naturel » qui, moyennant les conventions et les fictions liées à la réception des vers et au fait théâtral, était à même d'être perçu comme « vraisemblable » par le public.

5. Conclusion

D'un côté, donc, la complexité d'un usage théâtral polymorphe. De l'autre, les contingences d'un apprentissage. Le résultat de l'entreprise, constamment perfectionné et perfectible, a tenté de restituer quelque chose de ce mixte fondamental qu'est la diction théâtrale. Chaque fois que notre compétence s'arrêtait, nous n'avons pas cherché à produire un effet de pittoresque ou d'exotisme qui n'aurait pas de fondement. Il nous restera sans doute à jamais perdu, le positionnement exact de la voix classique, c'est-à-dire la chair de la diction. Par exemple la hauteur de la voix normale à l'attaque d'une phrase déclarative, ou la postériorité plus ou moins accusée de certaines voyelles d'arrière, ou encore le timbre exact des voyelles nasales. Nous avons, dans cette indigence, la consolation de savoir qu'à cette époque, il devait y avoir une diversité de dictions telle que la nôtre pouvait finalement se fondre comme une virtualité parmi d'autres, un peu étrange sans doute pour les contemporains, mais pas forcément plus bizarre que certains habits de la francophonie actuelle par rapport à l'usage de référence parisien.

Les représentations qui ont eu lieu au Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris, rue de Madrid (octobre 2015), à la salle des fêtes de Boulogne-Billancourt (mars 2016), au théâtre Kantor de Lyon (avril 2016) et au théâtre la Vignette de Montpellier (mai 2016) nous ont en tout cas convaincus que le résultat, tout à fait intelligible, ne nuisait nullement à la force du texte. Il ne nécessitait qu'un minimum d'adaptation et la puissance comique s'est trouvée vérifiée par les rires. Si nous sommes loin de faire de ce résultat l'étalon universel de toute représentation de Molière, nous pensons que ce travail a sa place au sein des choix qu'on peut faire sur une œuvre « ouverte » comme l'est toute œuvre littéraire un peu forte.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRY DE BOISREGARD, Nicolas, *Réflexions sur l'usage présent de la langue françoise, ou Remarques nouvelles et critiques touchant la politesse du langage*, Paris, Laurent d'Houry, 1687.
- BACILLY, Bertrand de, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, Robert Ballard et Pierre Bienfait, 1668.
- BETTENS, Olivier, « Les Bigarrures du Seigneur Bénigne : pour une archéologie de la "quantité" syllabique chez Bacilly », *Chantez-vous français*, <<http://virga.org/cvf/bigarrur.php>>
- , « Chant, grammaire et prosodie : gros plan sur quelques "bacillismes" », *Chantez-vous français*, <<http://virga.org/cvf/bacillis.php>>
- , « Récitatif et diction théâtrale : que nous chante l'alexandrin de Quinault-Lully ? *Chantez-vous français* », <<http://virga.org/cvf/alexanql.php>>

- , « Les consonnes finales », *Chantez-vous français*, <<http://virga.org/cvf/consfina.php>>
- , « La déclamation du français, entre bon usage et (in)tolérance », communication prononcée à Tours, CESR, le 23 mai 2014. Actes en préparation.
- CARON, Philippe, « Pouvons-nous reconstituer la diction haute du français vers 1700 ? À propos du *Bourgeois Gentilhomme* en DVD », *Seventeenth-Century French Studies*, n° 30(2), 2008, p. 182-195
- , « La diction composite de la comédie. À propos du *Bourgeois Gentilhomme* », *Annales de l' Association pour un Centre de recherche sur les arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 4, 2010 p. 185-194.
- , « Une variable morpho-phonétique au XVII^e siècle et son comportement socio-linguistique : les infinitifs en -ER », *Langue commune et changements de normes*, dir. Sonia Branca-Rosoff, Jean-Marie Fournier, Yana Grinshpun et Anne Régent-Susini, Paris, Honoré Champion, 2011 p. 347-361.
- CHIFLET, Laurent, *Essay d'une parfaite grammaire*, Anvers, J. van Meurs, 1659.
- CLERC, Pierre-Alain, « Le "débit" de la déclamation aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Les Sons du théâtre*, dir. Xavier Bisaro et Bénédicte Louvat-Molozay, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 215-235.
- DANGEAU, Louis de, « Premier discours qui traite des voyelles », *Opuscules sur la langue françoise par divers académiciens*, Paris, Brunet, 1754 p. 5-38.
- FERAUD, Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy, 1787-1788, Rééd. Niemeyer 1994, 3 vol.
- HINDRET, Jean, *L'art de bien prononcer et de bien parler la langue française*, Paris, Laurent d'Houry, 1687.
- , *L'Art de prononcer parfaitement la langue françoise*, Paris, Laurent d'Houry, 2 vol., 1696.
- LANCELOT, Claude, Lancelot, « Breve instruction sur les regles de la poésie française », *Nouvelle methode pour apprendre facilement la langue latine*, Paris, Nyon, 1661.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, Presses universitaires de France, 1972.
- OLIVET, P.-J. Thoulhier d', « Prosodie française », *Remarques sur la langue française*, Paris, Brunet, p. 15 -124.
- PALSGRAVE, John, *Lesclaircissement de la langue françoise*, s.l. (Paris), 1530.
- RÉGNIER-DESMARAIS, François-Séraphin., *Traité de la grammaire française*, Paris, Coignard, 1708.
- THUROT, Charles, *De la prononciation française*, Paris, Imprimerie nationale, 1881.
- VAUDELIN, Giles, *Nouvelle maniere d'écrire comme on parle en France*, Paris, Vve Jean Cot et J.B. Lamesle, 1713.
- , *Instructions cretiennes mises en orthographe naturelle, pour faciliter au peuple la lecture de la science du salut*, Paris, J.B. Lamesle, 1715.
- VAUGELAS, Claude Favre de, *Nouvelles remarques sur la langue française* [rassemblées par Alemand], Paris, Guillaume Desprez, 1690.