



## La notion de « naturel » chez Molière et la place de l'« écart » dans les genres dramatiques

Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY  
(IRCL, Université Paul-Valéry Montpellier 3)  
Jean-Noël LAURENTI  
(CESR, Université de Pau)

Comme l'a montré un récent colloque sur le « Molière des romantiques<sup>1</sup> », l'œuvre de Molière a fait l'objet d'une admiration continue depuis sa création et n'a pas connu, contrairement à celles de Corneille ou de Racine, de périodes de désaffection ou d'oubli. Et si le discours sur l'œuvre a évolué au fil des époques et au gré des sensibilités, il est un point sur lequel s'accordent ses commentateurs, également sans discontinuité depuis le XVII<sup>e</sup> siècle : son « naturel », qualité qui désigne tout à la fois des qualités d'écriture, la manière dont le dramaturge a « peint » les hommes de son siècle, mais aussi le jeu de Molière et de sa troupe. En 1825, La Harpe demande :

Qui est-ce qui égale Racine dans le dialogue ? qui est-ce qui a un aussi grand nombre de ces vers pleins, de ces vers nés, qui n'ont pas pu être autrement qu'ils ne sont ; qu'on retient dès qu'on les entend, et que le lecteur croit avoir faits ? C'est encore Molière. Quelle foule de vers charmants ! quelle facilité ! quelle énergie ! surtout quel naturel ! Ne cessons de le dire : le naturel est le charme le plus sûr et le plus durable ; c'est lui qui les fait aimer ; c'est le naturel qui rend les écrits des anciens si précieux, parce que, maniant un idiome plus heureux que le nôtre, ils sentaient moins le besoin de l'esprit ; c'est le naturel qui distingue le plus les grands écrivains, parce qu'un des caractères du génie est de produire sans effort<sup>2</sup>.

Le même jugement est déjà formulé près d'un siècle plus tôt, dans le *Dictionnaire portatif des beaux-arts* de Lacombe :

Molière donna le ton de la bonne comédie, et soutint l'attention du spectateur par la finesse de ses plaisanteries, la variété de ses caractères, la grande vérité qu'il mit dans ses portraits, et par son style naturel et original<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Il s'est tenu à l'université de Paris-Sorbonne du 14 au 16 janvier 2016. Les actes sont en cours de publication.

<sup>2</sup> La Harpe, « De la Comédie dans le siècle de Louis XIV », dans *Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Delaefol, 1825, t. II, chap. VI, p. 213.

<sup>3</sup> Jacques Lacombe et alii, *Dictionnaire portatif des beaux-arts ou Abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie et la Musique*, Paris, Vve Estienne et J.-Th. Herissant, 1752, article « Comédie », p. 168-169.

Enfin ces qualités étaient reconnues par les contemporains de Molière, comme l'attestent les formules de Perrault :

Jusque là il y avait eu de l'esprit et de la plaisanterie dans nos comédies, mais il y ajouta une grande naïveté avec des images si vives des mœurs de son siècle, et des caractères si bien marqués, que les représentations semblaient moins être des comédies que la vérité même, chacun s'y reconnaissait et plus encore son voisin, dont on est plus aise de voir les défauts que les siens propres<sup>4</sup>.

Ce sont tout d'abord les enjeux attachés en diachronie à la notion de « naturel » que nous allons présenter, avant de rappeler tout ce qui, dans l'esthétique classique et plus particulièrement dans la dramaturgie à l'œuvre dans *L'École des femmes*, distingue le théâtre de ses modèles réels, puis de nous attacher enfin à l'un des constituants les plus symptomatiques de l'écart entre réalité et théâtre, et qui est aussi l'un des fils rouges du programme de mise en scène historiquement informée à l'origine de ce travail, à savoir la prononciation et la prosodie, composantes de la déclamation.

### Enjeux en diachronie : une notion axiologique

Les propos de Perrault en témoignent : dès le XVII<sup>e</sup> siècle, l'histoire littéraire a transmis l'idée que le théâtre de Molière aurait représenté au vif les hommes – et les femmes – de son temps, qu'il aurait donné à voir et à entendre, sur la scène du Palais-Royal, le « portrait du siècle<sup>5</sup> ». Mieux même, qu'il y serait parvenu en faisant adopter aux acteurs de sa troupe et en se pliant lui-même à des habitudes de jeu nouvelles, en rupture avec celles de l'Hôtel de Bourgogne, temple de la tragédie. Bref que le Palais-Royal et son plus célèbre occupant auraient été les représentants d'une esthétique du « naturel », sinon d'une esthétique naturaliste, laquelle ne pouvait en outre trouver son incarnation que dans la comédie. Les preuves à l'appui de cette thèse, abondamment reprise et devenue une sorte de *doxa* irriguant l'ensemble des discours sur Molière, sont nombreuses et à première vue incontestables, d'autant qu'elles se trouvent déjà sous la plume de Molière lui-même ainsi que de ses contemporains. Les premiers documents à l'origine de cette interprétation sont en effet le théâtre de Molière, en l'occurrence trois pièces : *Les Précieuses ridicules*, *L'Impromptu de Versailles* et *La Critique de L'École des femmes*. Mascarille se vante dans la première d'avoir écrit une comédie ; à Cathos qui lui demande « à quels Comédiens la donnerez-vous ? », il fait la réponse suivante :

Belle demande ! aux grands Comédiens. Il n'y a qu'eux qui soient capables de faire valoir les choses ; les autres sont des Ignorants, qui récitent comme l'on parle, ils ne savent pas faire ronfler les Vers et s'arrêter au bel endroit ; et le moyen de connaître où est le beau Vers, si le Comédien ne s'y arrête et ne vous avertit par là, qu'il faut faire le brouhaha<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, Paris, A. Dezallier, 1696, p. 79.

<sup>5</sup> La formule est notamment utilisée par Donneau de Visé pour qualifier *Le Misanthrope* dans sa « Lettre écrite sur la comédie du *Misanthrope* » parue en tête de la pièce (Paris, Ribou, 1667) ; dans *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, t. I, p. 637.

<sup>6</sup> *Les Précieuses ridicules* (1660), sc. 9, t. I, p. 21.

Le propos est de même nature dans la scène virtuose de *L'Impromptu de Versailles* où Molière déroule le projet d'une comédie de comédiens qui aurait constitué sa réponse au *Portrait du peintre* de Boursault :

[...] Là-dessus le Comédien aurait récité, par exemple, quelques Vers du Roi de *Nicomède*.

*Te le dirai-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.*

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

*Voyez-vous cette posture ? Remarquez bien cela. Là appuyez 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<sup>7</sup>.*

Alors que ces deux premiers exemples contiennent des indications relatives au jeu, le dernier a pour objet la poétique de la comédie et notamment la *mimésis* comique. Dorante y défend l'idée que la hiérarchie traditionnelle des genres dramatiques, qui fait de la comédie un genre inférieur à la tragédie, ne tient pas compte de l'ambition et de la difficulté propres au genre :

Car enfin, je trouve qu'il est bien plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, de braver en Vers la Fortune, accuser les Destins, et dire des injures aux Dieux, que d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, et de rendre agréablement sur le Théâtre les défauts de tout le monde. Lorsque vous peignez des Héros, vous faites ce que vous voulez ; ce sont des portraits à plaisir, où l'on ne cherche point de ressemblance ; et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne de l'essor, et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux. Mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après Nature ; on veut que ces portraits ressemblent ; et vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle<sup>8</sup>.

Le naturel apparaît ainsi, chez Molière, comme une notion axiologiquement chargée et qui est toujours utilisée dans un cadre polémique. La création des *Précieuses ridicules* marque en effet le retour de la troupe de Molière à Paris. Or l'installation d'une troisième troupe met en péril l'équilibre antérieur entre les deux troupes permanentes et surtout, à cette date, la situation de quasi-monopole dont jouit l'Hôtel de Bourgogne. La polémique est encore plus vive en 1663 et les propos de Molière ne sont pas indépendants de la Querelle de *L'École des femmes*.

Peut-on dès lors penser que Molière formule là quelques-uns des principes fondamentaux de sa poétique comique (« peindre d'après nature » et créer des « portraits ressembl[ants] ») et du jeu qu'il pratique au Palais-Royal (« récit[er] comme l'on parle », « parler [...] humainement »...) ? Le contexte invite, au minimum, à la prudence : le naturel est toujours envisagé dans une relation de symétrie et d'inversion par rapport à l'artifice,

<sup>7</sup> *L'Impromptu de Versailles* (1682), sc. 1, t. II, p. 825-826.

<sup>8</sup> *La Critique de L'École des femmes*, 1663, sc. 6, p. 504-505.

lequel est attaché, sur le plan du jeu, à l'Hôtel de Bourgogne, et sur le plan de l'invention et de la poétique des genres, à la tragédie. Or le système de référence peut se renverser, tant il est vrai qu'en contexte polémique le naturel est toujours une qualité que l'on s'auto-attribue et l'artifice un défaut que l'on prête à l'adversaire. Nous en voulons pour preuve la réponse de Montfleury fils, défendant assurément l'honneur de son père mais donnant au débat un tour plus général dans son *Impromptu de l'Hôtel de Condé*. Après avoir raillé Molière qui « vient le nez au vent, / Les pieds en parenthèse, et l'épaule en avant », Alcidon répond au Marquis : « aux grimaces près, on peut mieux réciter. / C'est sur l'air naturel que le récit se fonde » avant d'ajouter que l'acteur dit ses vers « Comme il fait un amant, / Il pourrait les mieux dire, et plus humainement.<sup>9</sup> »

Les débats du XVIII<sup>e</sup> siècle sur le jeu sont également traversés par des emplois polémiques ou stratégiques de la notion ou de celle, souvent synonyme, de « vérité », lesquelles permettent de nommer ce qui fait rupture, comme en témoigne notamment la réflexion de Diderot et tout particulièrement ses dissensions avec Mme Riccoboni<sup>10</sup>. Et si, pour les commentateurs plus récents, le théâtre de Molière respire partout le « naturel », c'est parce qu'il est l'expression du génie (La Harpe) ou que Molière est une figure, moderne et/ou intemporelle, de l'acteur accompli, comme le montre le film d'Ariane Mnouchkine, qui a fixé dans l'imaginaire contemporain l'image d'un Molière révolutionnaire dans son jeu – c'est-à-dire jouant comme dans les années 1970 (le film date de 1978) – et ayant relégué au musée des curiosités et surtout au temple du ridicule la déclamation pratiquée par ses adversaires.

Mais ce n'est peut-être pas seulement parce que la réception unanimement positive et enthousiaste de Molière fait de lui, à chaque époque, notre contemporain et, partant, pousse les commentateurs à faire coïncider le supposé « naturel » du jeu avec celui de leur temps que l'on peine à dissiper l'opacité et les couches interprétatives qui entourent la notion. C'est aussi, sans doute, parce qu'on distingue parfois mal deux niveaux d'emploi et deux champs d'application du « naturel » moliéresque : d'une part le jeu, d'autre part la *mimésis* comique, c'est-à-dire le choix des sujets et la manière de les traiter. Et c'est sans doute ce deuxième niveau qui est à l'œuvre dans la caractérisation, également répandue, de Molière comme « peintre ».

Amis et ennemis, admirateurs ou critiques, les contemporains de Molière l'ont surnommé ainsi, et le qualificatif est si intrinsèquement attaché au dramaturge que Boursault peut intituler sa contribution à la Querelle *Le Portrait du peintre ou la Contre-Critique de L'École des femmes*. Dans la préface de l'édition de 1682, La Grange reprend la même image :

On peut dire que jamais homme n'a mieux su que lui remplir le précepte, qui veut que la Comédie instruisse en divertissant. Lorsqu'il a raillé les hommes sur leurs défauts, il leur a appris à s'en corriger, et nous verrions peut-être encore aujourd'hui régner les mêmes

<sup>9</sup> Montfleury, *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé* (1663), scène 3 ; dans *Les Œuvres de M. Montfleury*, Paris, C. David, 1705, t. II, p. 547 et 549.

<sup>10</sup> Alors que Diderot propose une critique en règle du jeu contemporain et dit ne plus aller au théâtre parce que « le faux de tout ce qui s'y fait [le] tue », Mme Riccoboni, qui défend et justifie les uns après les autres les constituants du jeu théâtral du temps, affirme que « pour être vrai au théâtre, il faut passer un peu le naturel » (Lettre de Madame Riccoboni à Monsieur Diderot, 1658, dans Diderot, *Œuvres complètes*, éd. J. Assézat (1875-1877), Kraus Reprint, Nendeln, Liechtenstein, 1966, t. VII, p. 397 et « Réponse à la lettre de Madame Riccoboni », p. 400).

sottises qu'il a condamnées, si les portraits qu'il a faits d'après nature, n'avaient été autant de miroirs dans lesquels ceux qu'il a joués se sont reconnus<sup>11</sup>.

Pourquoi insiste-t-on sur ce trait ? Parce que, assurément, Molière rompt avec une conception et une pratique de la comédie qui en fait un genre très stylisé, reposant sur des types comiques ou des personnages romanesques, placés dans un cadre spatial de convention et roulant autour d'intrigues amoureuses plus ou moins embrouillées, sur le modèle de la comédie italienne ou de la comédie espagnole. Sur ce point, toutefois, Molière n'innove pas tout à fait – et l'on verra que cette supposée rupture est, en réalité, toute relative – : il suit l'exemple de Corneille, qui nomme les raisons du succès et de la nouveauté de ses comédies en des termes fort proches de ceux qu'emploie Molière pour désigner les spécificités de son théâtre :

La Comédie n'est qu'un portrait de nos actions, et de nos discours, et la perfection des portraits consiste en la ressemblance. Sur cette maxime je tâche de ne mettre en la bouche de mes acteurs que ce que diraient vraisemblablement en leur place ceux qu'ils représentent, et de les faire discourir en honnêtes gens, et non pas en Auteurs<sup>12</sup>.

La nouveauté de ce genre de Comédie, dont il n'y a point d'exemple en aucune Langue, et le style naïf, qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens, furent sans doute cause de ce bonheur surprenant, qui fit alors tant de bruit<sup>13</sup>.

La différence entre les deux auteurs et les deux projets tient peut-être à l'ambition exprimée par Molière d'élargir l'objet de sa représentation à la société parisienne dans son ensemble – et notamment à la bourgeoisie – comme à l'univers provincial et de donner à voir « les gens de son temps ». Voilà l'ambition, voilà le dessein. Reste la manière de le faire, qui engage les constituants textuels de la pièce autant que le jeu. Au fond, et pour le dire brutalement, Molière a-t-il jamais fait monter des marquis et des provinciaux sur scène ? Que sont les marquis et les provinciaux de Molière ? Des créations littéraires, assurément, même si elles sont inspirées au moins en partie par l'observation de la société contemporaine<sup>14</sup>. La mise au jour des sources, françaises, italiennes et espagnoles de Molière<sup>15</sup> permet en effet de nuancer, sinon de ruiner, l'idée d'un dramaturge représentant sans filtre, directement, les hommes de son temps. Et cette idée est déjà discutée dans les années 1660, comme l'attestent deux textes de Donneau de Visé composés pendant la Querelle :

Il dit qu'il peint d'après nature ; cependant, quoique nous voyons bien des jaloux, nous en voyons peu qui ressemblent à Arnolphe, c'est pourquoi il se devrait donner encore plus de gloire, et dire qu'il peint d'après son imagination<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> Préface de l'édition de 1682 ; dans Molière, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1099.

<sup>12</sup> Avis « Au lecteur » de *La Veuve* (1634) ; dans Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1980, p. 202.

<sup>13</sup> Examen de *Mélie*, (1660), dans Corneille, *Œuvres complètes*, t. I, p. 5-6.

<sup>14</sup> Le fait est particulièrement incontestable pour le marquis, que Molière définit ainsi : « le Marquis aujourd'hui est le plaisant de la Comédie. Et comme dans toutes les Comédies anciennes on voit toujours un Valet bouffon qui fait rire les Auditeurs, de même dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un Marquis ridicule qui divertisse la compagnie » (*L'Impromptu de Versailles*, sc. 1 ; Molière, *Œuvres complètes*, t. II, p. 827).

<sup>15</sup> Nous renvoyons à Claude Bourqui, *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, SEDES, 1999.

<sup>16</sup> Donneau de Visé, « Lettres sur les affaires du théâtre », contenue au sein des *Diversités galantes* [achevé d'imprimer : 7 décembre 1663], Paris, 1665, p. 71.

Soulignant en outre ce qui différencie le portrait de son modèle, Donneau de Visé met en avant l'intention délibérément caricaturale de la représentation moliéresque, bref sa valeur d'écart par rapport au réel, et confronte pour ce faire les personnages moliéresques à leurs supposés modèles en donnant la parole à un marquis :

Quoique ce peintre se vante de travailler d'après nature, ce n'est toutefois qu'un fort mauvais copiste. [...] Il nous habille autrement que nous ne sommes ; il allonge nos cheveux, il agrandit nos rabats, apétisse nos pourpoints, augmente nos garnitures, donne plus de tours à nos canons, nous fait peigner plus souvent que nous ne faisons ; nous fait faire des contorsions au lieu des révérences [...] et en ajoutant ainsi à nos habits et à nos actions, il veut nous faire passer pour ce que nous ne sommes pas<sup>17</sup>.

Outre qu'il rappelle que la peinture moliéresque repose en grande partie sur des caractéristiques non verbales (costumes, accessoires et gestes), le propos indique avec force que la *mimésis* comique est *artefact* et distorsion, ce qui est, bien sûr, l'un des vecteurs les plus efficaces du comique – lequel comique n'est efficace *que* parce que la représentation moliéresque n'est pas « naturelle » mais bien au contraire outrancière, décalée et caricaturale. Il se trouve que la notion d'artifice fédère précisément une majorité des critiques qui sont faites à *L'École des femmes* par ses contemporains. Le reproche touche tout à la fois la poétique mise en œuvre et le jeu adopté dans certaines scènes, tout particulièrement les *lazzi* d'Alain, Georgette et Arnolphe. Deux exemples sont régulièrement mobilisés par les commentateurs : la scène 2 de l'acte II, qui met en présence Alain, Georgette et Arnolphe, et la scène du notaire. Comme l'indique encore Donneau de Visé à propos de la première :

La scène qu'Arnolphe fait avec Alain et Georgette, lorsqu'il leur demande comment Horace s'est introduit chez lui, est un jeu de théâtre qui éblouit, puisqu'il n'est pas vraisemblable, que deux personnes tombent par symétrie, jusques à six ou sept fois, à genoux, aux deux côtés de leur maître. Je veux que la peur les fasse tomber, mais il est impossible que cela arrive tant de fois, et ce n'est pas une action naturelle<sup>18</sup>.

La seconde présente les mêmes défauts :

La scène qu[e le notaire] fait avec Arnolphe, serait à peine supportable, dans la plus méchante de toutes les farces ; et bien qu'elle fasse un jeu au théâtre, elle ne laisse pas de choquer la vraisemblance. Il est impossible qu'un homme parle si longtemps derrière un autre, sans être entendu, et que celui qui ne l'entend pas, réponde jusques à huit fois, à ce qu'on lui dit<sup>19</sup>.

Ainsi, d'une manière générale autant que dans le cas particulier de *L'École des femmes*, Molière est bien un homme de son temps et un représentant de l'esthétique classique.

---

<sup>17</sup> Donneau de Visé, *Zélinde comédie, ou la Véritable Critique de L'École des femmes*, Paris, C. Barbin, 1663, sc. 10, p. 150-151.

<sup>18</sup> *Zélinde...*, sc. 3, p. 31.

<sup>19</sup> *Zélinde...*, sc. 3, p. 37.

## **Mimésis comique et esthétique classique**

À l'inverse d'une légende répandue, le théâtre de Molière ne prétend pas, en réalité, immerger le spectateur dans une reproduction documentaire de la vie, mais lui en propose une représentation qui lui permet de la considérer avec distance.

En effet, l'idéal d'une *mimésis* produisant une illusion parfaite, idéal défendu par Chapelain ou d'Aubignac, n'est pas vraiment représentatif ce qu'on appelle l'esthétique classique<sup>20</sup>. En réalité, le spectateur classique, tout en étant attentif à la vraisemblance, n'oubliait jamais qu'il était au théâtre. Comme le rappelait Fontenelle<sup>21</sup>, le plaisir théâtral repose sur le fait que nous savons que ce qui nous est présenté n'est que fiction. En outre, l'esthétique classique a un sens aigu des genres : il n'existe pas une peinture unique et absolue de l'humanité, mais des peintures différentes, deux essentiellement, à travers des types de personnages différents : des princes et des héros pour la tragédie, des personnages moyens ou risibles pour la comédie. Comme l'implique la formule d'Horace *Ut pictura poesis*, les genres dramatiques représentent chacun un certain regard sur le monde, à travers un certain prisme.

La poétique mise en œuvre par Molière dans *L'École des Femmes* relève pleinement de cette esthétique. L'intrigue entre Agnès et Horace est du plus pur romanesque et la reconnaissance qui permet le dénouement n'est admissible pour le spectateur que parce qu'elle autorisée par la tradition du genre (dans la « vraie vie », Agnès serait emmenée par Arnolphe et Horace épouserait une héritière que son père aurait négociée pour lui). Conventionnel également le lieu de l'action, comme le montrent Pierre Pasquier et Marc Douguet dans leurs articles respectifs, le carrefour comique où chacun vient parler de ses affaires les plus privées comme s'il était seul, invraisemblance qu'ont suffisamment relevée certains adversaires de Molière qui, eux, avaient une conception plus réaliste du théâtre. Ajoutons la fréquence des monologues (procédé artificiel s'il en est et discuté à partir du milieu du siècle), les apartés ou les adresses au public (ainsi de celle qui clôt la scène 3 du premier acte et est destinée aux « Heroïnes du temps, Mesdames les Savantes<sup>22</sup>... »), que le comédien auteur cultive prend ainsi comme complice, à l'encontre de la conception réaliste qui voudrait que les personnages parlent « tout comme s'il n'y avait point de spectateurs<sup>23</sup> ».

Un indice particulier du caractère conventionnel de la comédie est le fait qu'en principe<sup>24</sup> elle est traditionnellement écrite en vers, ce qui est le cas de *L'École des Femmes*. Ce n'est certes pas le langage pompeux de la tragédie, mais la forme versifiée nous signale que les éléments de langage familier sont coulés dans le moule du vers, et

---

<sup>20</sup> Sur ce point, voir Pierre Pasquier, *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII<sup>e</sup> siècle : histoire d'une réflexion*, Klincksieck, 1995, ainsi que J.-N. Laurenti, « La tragédie régulière et les autres genres scéniques à l'âge classique : *mimésis* et vérité », *Théâtre classique, théâtre romantique, Journée de formation et de recherche*, Pau, 30 janvier 2014, disponible en ligne sur le site de l'Association des Professeurs de Lettres : <http://www.aplettres.org/pdf/2014Pau/2Theatre/3Mimesis.pdf>

<sup>21</sup> *Réflexions sur la poétique*, XXXVI, *Œuvres complètes*, Fayard, t. III, 1989, p. 132. Fontenelle parle ici de la tragédie, mais il n'est pas inadéquat d'appliquer cette assertion à la comédie, car on sait que chez les théoriciens classiques la poétique de la comédie est très largement la transposition ou l'adaptation de celle de la tragédie.

<sup>22</sup> *L'École des femmes*, I, 3, v. 244, p. 411.

<sup>23</sup> François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, Paris, Sommaille, 1657, livre II, chap. VI, éd. de 1715, p. 32, Paris, Champion, 2001, p. 81.

<sup>24</sup> Il s'agit de la « grande » comédie en cinq actes, les petites comédies en un acte étant souvent en prose. Plus tard, notamment avec *L'Avare*, Molière expérimentera la comédie en cinq actes en prose, mais en même temps il aura pris l'habitude de truffer sa prose de vers hétérométriques blancs.

donc nécessairement élaborés. À cet égard, il est intéressant de considérer un cas limite de traitement du langage familier et relâché dans la comédie en vers : le parler prêté aux paysans par Thomas Corneille dans sa version du *Festin de Pierre*<sup>25</sup>. On peut admettre que cette version n'aurait pas été mise au répertoire du théâtre Guénégaud quatre ans après la mort de Molière si son esthétique avait été en contradiction avec l'esprit de ce dernier et de sa troupe. Ce passage éclaire bien sûr les rôles d'Alain et de Georgette, dans lesquels se trouvent quelques traits d'une élocution qui se veut populaire et sans doute paysanne, (beaucoup moins nombreux toutefois car c'est plus tard, à l'occasion de *Dom Juan*, que Molière a imaginé de faire parler à ses paysans un jargon plus caractérisé, que Thomas Corneille a par la suite adapté et versifié) ; mais il nous montre plus généralement comment des traits de langage qui prétendent produire un effet de réalité sont élaborés dans le cadre du vers. Or un examen de ce passage amène trois constatations.

1. Jamais la métrique du vers n'est bousculée. Les apocopes du *e* muet, phénomène de la diction familière à l'époque (et pas seulement celle des paysans), sont fréquentes, mais prises en considération dans le compte des syllabes, le résultat restant toujours des hémistiches de six syllabes<sup>26</sup>. En outre, le poète tantôt pratique cette apocope tantôt ne la pratique pas<sup>27</sup>. Même si dans la réalité il existe des variations dans la façon de parler des locuteurs, ce choix de l'une ou de l'autre ne peut en général être que motivé par les besoins du vers.

2. On ne constate aucun hiatus, alors que l'hiatus est un phénomène courant de la prose, et que l'on trouve même dans la poésie familière de La Fontaine. Cela amène nos paysans à pratiquer des liaisons qui, dans le discours familier, auraient été un signe d'affectation, par exemple « toujou zau parsonne<sup>28</sup> », au lieu de « toujours-au ».

3. Concernant la prononciation de la diphtongue *oi*, Thomas Corneille fait adopter à ses paysans, à l'occasion du mot *parfois*, la prononciation *oua* (au lieu de *ouè*), prononciation qui est la nôtre et qui était déjà attestée comme prononciation populaire dans certains mots au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>. Mais à d'autres moments, là où la prononciation communément admise (et attestée dans la comédie) était *é (ai)*, il leur prête la prononciation archaïque *ouè*, qui survivait à certaines occasions dans la déclamation : par exemple dans la rime *moi / croi*<sup>30</sup>, où pour rimer avec *moi*, qui se prononçait *mouè*, il faut

<sup>25</sup> La première édition de cette pièce, créée en 1677 et publiée en 1683, est intégralement disponible sur le site *Molière 21* (<http://www.moliere.paris-sorbonne.fr/Festin-Corneille.php>). Pour ne pas allonger le propos, nous ne citons ci-dessous que de brefs exemples. Nous modernisons l'orthographe dans la mesure où elle n'a pas de conséquence.

<sup>26</sup> *Le Festin de Pierre*, II, 1, Pierrot : « Jarni vla sq'cest qu'aimer. » « Carresser à not'barbe... »

<sup>27</sup> « ... not'barbe... » (Pierrot), mais « Nostre-dinse, Piarrot... » (Charlotte). « Je te vas tout fin drait... » mais « Si j'te la dis toujou... » (Pierrot).

<sup>28</sup> Cette liaison est recommandée par Bacilly dans le genre de l'air sérieux : *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter par le sieur B.D.B.*, [s.l.], 1668, p. 314. Les rééditions de 1671 et de 1679 sont disponibles sur <http://gallica.bnf.fr>. Celle de 1679 a été rééditée en fac-similé (Genève, Minkoff, 1974). Édition critique en ligne à paraître sur le site <http://ricercar.cesr.univ-tours.fr/>

<sup>29</sup> Pierrot : « ... parfouas-aussi... » Or, si la prononciation *oua* est attestée dans certains monosyllabes, il n'est pas sûr qu'elle ait été en usage vers 1660 pour *parfois*. En 1696, Jean Hindret (*L'Art de prononcer parfaitement la langue française*, Paris, d'Houry, 1696) la condamne pour *des noix, du bois, trois, mois, des pois, voir* (p. 340) mais affirme (p. 341) que les mêmes qui prononcent *oua* dans ces mots en prononcent « régulièrement » (avec *ouè*) d'autres, dont *fois*. La forme *parfouas* serait alors une forme factice à connotation populaire. (Nous remercions Yves Charles Morin pour nous avoir communiqué cette remarque.)

<sup>30</sup> Pierrot : « et je ne l'veux pas moi... il s'en viendra je croi ». L'absence d's « je croi » n'a rien d'anormal. À l'inverse, pour le verbe *noyer*, Thomas Corneille prête à Pierrot dit plusieurs fois la prononciation usuelle *nayer*, ce qui exclut *nouèyer* qui aurait pu exister dans la déclamation : voir Charles Thurot, *De la prononciation*



utiliser l'ancienne prononciation *crouère*, alors que *croire* se prononçait usuellement *craine*. On a ainsi affaire à une prononciation composite, avec des traits populaires ou se voulant tels, voisinant avec des pratiques caractéristiques de la déclamation : non pas la reproduction d'une prononciation réelle, mais une représentation qui fait voisiner, dans le cadre immuable du vers, des traits de réalisme plus ou moins exact et des « marqueurs » de déclamation.

### Hypothèses pour une autre méthode de reconstruction de la prononciation

La reconstruction de la prononciation de *L'École des Femmes* qui a été présentée au public et captée en vidéo repose sur une démarche qui part du « bon usage » attesté par les sources du XVII<sup>e</sup> siècle référencées par Olivier Bettens et Philippe Caron dans leur article « Du bon usage des grammairiens aux prononciations de la comédie : conjectures et esquisse d'une méthode ». À ce « bon usage » il convient d'opposer de « moins bons usages » ou de « mauvais usages », usages archaïques ou populaires qui permettent de caractériser certains personnages, notamment les ridicules. Sur ces usages s'appliquent ensuite des traits de prononciation qui sont des « marqueurs » de déclamation, par exemple la réalisation systématique des *e* muets, indispensable au compte des syllabes, ou celle des liaisons. On aboutit ainsi à une prononciation qui entend refléter la langue familière attestée par les sources, y compris avec ses variations selon les générations et les milieux sociaux, par exemple avec la prononciation *oua* systématique pour Alain et Georgette, et une quasi disparition des consonnes finales à la pause, parce que les documents d'époque attestent que couramment on ne les prononçait plus.

Cette méthode repose sur la thèse d'Olivier Bettens<sup>31</sup> qui, partant de la notion d'« écart » entre le langage courant et celui de la déclamation, distingue dans la prononciation deux types d'écart : un écart « adaptatif » (se faire entendre distinctement dans une grande salle, mettre en valeur les effets rhétoriques) et un écart « démarcatif », qui aurait pour but seulement de signaler la différence entre l'élocution publique et le discours familial (« rappeler sans cesse à l'auditeur que ce qu'il entend est bien un discours public »). Olivier Bettens affirme que l'écart à l'âge classique serait essentiellement adaptatif et très peu démarcatif, surtout dans la comédie où le langage des personnages qui sont des honnêtes gens doit prendre pour point de départ celui du « bon usage ».

Or il n'est pas sûr que l'écart « démarcatif » ait été si peu que cela prisé des mentalités du temps. Toute la poésie classique, de Malherbe à la Révolution, repose précisément sur le souci de ne pas dire les choses comme on les dirait familièrement. Le langage d'Horace, comme celui de tous les jeunes premiers de Molière, est bien un langage galant, pétri de la tradition poétique établie par le rayonnement de l'hôtel de Rambouillet<sup>32</sup>. Dans le domaine du théâtre, nous l'avons vu, l'artifice affiché rappelait constamment au spectateur que ce qu'il entendait était bien du théâtre. Sur le plan de la prononciation, la plupart des témoins du XVII<sup>e</sup> siècle affirment la différence fondamentale, « démarcative », entre la prononciation familière et celle du discours public. Le seul qui la critique est

---

française depuis le commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, Imprimerie Nationale, 1881-1884 (disponible sur <http://gallica.bnf.fr>), t. I, p. 382-383.

<sup>31</sup> Développée dans sa communication « La déclamation du français, entre bon usage et (in)tolérance », actes du séminaire *Déclamation, chant et danse en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : niveaux, lieux de performance, courants et filiations*, 23 mai 2014, à paraître aux éditions du CESR. Les citations qui suivent sont extraites de ce texte.

<sup>32</sup> Sur l'importance de la galanterie dans l'inspiration moliéresque, voir l'ouvrage de Claude Bourqui, *Les Sources de Molière...*

Vaugelas, qui n'a pas eu dans la réalité l'autorité que lui prête la tradition de l'histoire littéraire, et avec lequel sur ce point même ceux qui lui rendent hommage gardent leurs distances<sup>33</sup>.

On pourrait répondre que cet écart « démarcatif » est moindre s'agissant de la comédie. Qu'il ait été moindre pour les genres familiers, cela est attesté comme on aura l'occasion de le voir, et donc hautement probable pour la comédie. Il n'en reste pas moins que la comédie se situe dans l'échelle des discours publics : elle se distingue certainement du discours héroïque de la tragédie, mais ne s'oppose pas à lui (ce qu'Olivier Bettens et Philippe Caron n'affirment nullement, mais que croit toute une tradition de la critique moliéresque inspirée par la poétique romantique). Grimarest, par exemple, la situe dans une gradation des genres, qui va des contes ou des fables, genres familiers, à la tragédie<sup>34</sup>, tous genres dans lesquels la fiction affichée est reine, et non pas la peinture réaliste du réel.

On pourrait donc imaginer une démarche de restitution de la prononciation dans la comédie qui, dans le cadre du moule qui est celui du vers, suivrait un parcours inverse de celui qui a été mis en œuvre pour le spectacle présenté ; qui sans doute la rejoindrait souvent pour ce qui est du résultat, mais qui correspondrait mieux, dans la démarche archéologique de restitution, à ce qu'étaient les conceptions poétiques du temps. Il s'agirait

1. de partir d'un modèle de déclamation commun, la déclamation sérieuse telle qu'on pourrait la restituer dans ses grandes lignes à partir des sources, avec ses « marqueurs » qui l'opposent au discours familier ;
2. puis de l'alléger en rapprochant certaines articulations de celles du discours familier, comme on peut penser à partir de divers indices que cela se pratiquait pour la poésie familière, ce qui rapprocherait la comédie du « bon usage » quotidien ;
3. enfin de prendre en considération certains traits de « mauvais usages » ou certains idiotismes de prononciation caractérisants, sans systématisme et plutôt comme des « marqueurs » au sein de ces « marqueurs » généraux que sont les caractéristiques spécifiques de la déclamation.

Nous développerons brièvement les points 1 et 2, sur lesquels nous voulons surtout insister. En ce qui concerne le modèle de déclamation dont on pourrait partir, il faut garder à l'esprit la part de conjecture qu'en comporterait un essai de reconstitution archéologique, car les débats rares mais significatifs dont nous avons la trace, ainsi que les contradictions entre certaines sources, révèlent l'existence de pratiques sans doute différentes, d'évolutions entre les générations et aussi, peut-être, derrière ces pratiques, l'expression d'appartenance à des courants de pensée ou des groupes sociaux différents

---

<sup>33</sup> Dans une remarque célèbre, à propos des infinitifs en *-er*, Vaugelas, critiquant ceux qui dans la diction en public les prononçaient avec *é* ouvert et *r* fortement roulé au lieu d'une terminaison en *-é* sans *r*, nie (à cette occasion seulement) que « les paroles prononcées en public demand[ent] une autre prononciation, que celle qu'elles ont en particulier, & dans le commerce du monde » (*Remarques sur la langue française*, Paris, A. Courbet / Vve Camusat, 1647, art. « De la lettre *r*, finale des infinitifs, p. 437). À quoi Thomas Corneille (*Remarques sur la langue française de Monsieur de Vaugelas... avec des notes de T. Corneille*, Paris, Vve Girard, 1697, t. II, 742-743) répond en Normand : « Il est certain que lorsqu'on parle en public, on doit prononcer beaucoup de mots d'une autre manière qu'on ne les prononce dans la conversation, mais cela ne regarde point les infinitifs des verbes en *er*, où il ne faut jamais faire trop sentir l'*r* finale. » Et il énumère des différences significatives entre la prononciation en public et la prononciation de la conversation.

<sup>34</sup> Jean Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, Paris, J. Le Fèvre, P. Ribou, 1707 (disponible sur <http://gallica.bnf.fr>), p. 74-75 et 120.

(jésuite / gallican, parlementaire / homme du monde<sup>35</sup>). Néanmoins, des sources disponibles on peut dégager certains principes dominants. Nous disposons également du traité de *L'Art de bien chanter* de Bacilly, extrêmement détaillé en matière de prononciation et de prosodie. En l'absence de traité de théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle, et eu égard au caractère lacunaire des indications contenues dans les traités de rhétorique qui accordent une certaine place à l'*actio*, c'est une source qui n'est pas à négliger, car Bacilly, prêtre instruit et professionnel du chant répandu dans les salons parisiens<sup>36</sup>, reconnu jusqu'à sa mort en 1690 et encore après, affirme que les préceptes qu'il énonce sont ceux de la déclamation en général. On peut conjecturer des différences entre les pratiques du chant et celles du discours parlé, mais souvent quand son propos ne s'applique qu'au chant il le précise. Par ailleurs, il est vrai que son corpus est celui des airs de ruelles (air sérieux, mais aussi « petits airs » et « bagatelles<sup>37</sup> »), donc des genres peu dramatiques en usage avant l'invention de la tragédie en musique par Quinault et Lully en 1673, et il faut supposer que les effets étaient plus appuyés pour la scène<sup>38</sup>, mais ces genres correspondent exactement au type de poésie dans lequel baignaient Molière et ses contemporains. On peut donc prendre au sérieux ses affirmations dans la mesure où elles ne sont pas contredites par d'autres sources, et dans le cas contraire les examiner tout comme son traité avec les précautions critiques qui s'imposent.

Dans leur article, Olivier Bettens et Philippe Caron détaillent un certain nombre de principes généraux de la déclamation sérieuse sur lesquels on ne reviendra pas : réalisation de toutes les liaisons avec exclusion de l'hiatus, respect des repos de l'alexandrin à la fin de chaque hémistiche, réalisation des diérèses, articulation du *e* muet non élidé.

De la déclamation sérieuse relèvent également l'usage des formes pleines de *il / ils*, avec l'articulation de *l'* au lieu de *i / î* devant consonne ou à la pause<sup>39</sup>, et *iz* pour *ils* devant voyelle, ainsi que la restitution en toute position, devant consonne ou à la pause comme dans les liaisons, des *r* finaux des infinitifs en *-er*<sup>40</sup>, comme ceux des infinitifs en *-ir* ou de certaines terminaisons comme *-eur*, où il avait disparu dans le discours familier.

À cela s'ajoute, comme l'indiquent Olivier Bettens et Philippe Caron, la restitution de la prosodie (un des aspects les plus difficiles à obtenir des interprètes du XXI<sup>e</sup> siècle, l'appropriation des quantités demandant un travail minutieux et assidu), avec des particularités propres au discours public, notamment les articles, démonstratifs et possessifs *les, des, mes, ces*, etc. prononcés longs et ouverts. Plus généralement, on peut penser que le témoignage de d'Olivet en 1736<sup>41</sup>, selon lequel la déclamation fait sentir des différences de longueur entre les syllabes qui ne sont pas perçues dans la prononciation familière, aurait déjà valu en 1662. Il importerait donc de prendre en considération non

<sup>35</sup> Une perspective d'analyse dans ce domaine a été explorée par Philippe Caron dans son article « Une variable morpho-phonétique du XVII<sup>e</sup> siècle et son comportement socio-linguistique : les infinitifs en *-er* », dans *Langue commune et changements de normes*, dir. S. Branca-Rosoff, J.-M. Fournier, Y. Grinshpun, A. Régent-Susini, Paris, Champion, 2011, p. 347-361.

<sup>36</sup> Bacilly n'a pas travaillé pour la cour, mais il a eu des élèves ou des protecteurs en vue à la cour, et quand il est mort il avait un appartement à Versailles (voir Laurent Guillo et Frédéric Michel, « Nouveaux documents sur le maître de chant Bertrand de Bacilly (1621-1690) », *Revue de musicologie*, 97/2 (2011) p. 269-327.

<sup>37</sup> *L'Art de bien chanter*, p. 111, 133 et *passim*.

<sup>38</sup> Dans le *Discours* ajouté au début de l'émission de 1679 de *L'Art de bien chanter*, Bacilly oppose le récitatif d'opéra, exécuté par des professionnels au théâtre, au « chant galant et délicat » pratiqué dans les ruelles par des « Dame[s] qui ne chante[nt] que pour [leur] divertissement », p. 13.

<sup>39</sup> Pour la question de la prononciation de l'*s* final, voir plus loin.

<sup>40</sup> Avec *é* fermé et *r* battu et non fortement roulé : voir Yves Charles Morin, « La naissance de la rime normande », *Poétique de la rime*, dir. Michel Murat et Jacqueline Dangel, Paris, Champion, 2005, p. 218-252.

<sup>41</sup> Pierre-Joseph Thoulier d'Olivet, *Traité de la prosodie française*, Paris, Gandouin, 1736, p. 100.

seulement la prosodie accentuelle (aspect détaillé par Olivier Bettens et Philippe Caron dans leur article), mais aussi les longueurs vocaliques. Bacilly à cet égard, même si certaines de ses catégories prêtent à discussion, apporte un témoignage précieux sur l'étagement entre les longues, brèves, demi-longues et demi-brèves<sup>42</sup>, ainsi que leur organisation selon un rythme iambique<sup>43</sup>, dont le principe peut être recoupé fructueusement avec d'autres témoignages convergents ou divergents, comme celui de Constantin Huygens en 1660 et celui du récitatif de Lully<sup>44</sup>. Dans le débit de la déclamation, sans doute plus rapide que celui de l'air sérieux surtout s'il s'agit de déclamation comique, il conviendrait alors d'observer autant que faire se peut les mêmes proportions dans les durées des syllabes.

Un sujet de discussion plus ardu dans la restitution d'un modèle de déclamation est la question de la prononciation des consonnes finales avant la pause (pause dans le vers ou à la fin du vers). Des nombreux relevés publiés en ligne par Olivier Bettens<sup>45</sup>, entre le *Dictionnaire des rimes françaises* de La Noue (1596) et la brève caricature de la déclamation de Le Kain proposée par Le Fuel de Méricourt (1776), une tendance se dégage, dans la diction des vers, à la disparition des consonnes finales avant la pause. Mais, comme nous aurons l'occasion de le voir, les témoignages ne traduisent pas une évolution linéaire ni uniforme. Et, comme nous l'avons signalé, devant chaque témoignage, il conviendrait d'examiner de façon critique d'où parle celui qui l'articule (jésuite ou gallican, parlementaire ou homme du monde) ; à qui il s'adresse et pour quel type de diction des vers, en privé ou en public notamment.

Il serait vain de chercher à cette question une solution simple, sous la forme d'un principe systématique, car on ne connaît aucun témoignage affirmant que la règle ait été la prononciation systématique de toutes les consonnes finales : il peut s'agir d'une dominante, comme c'est le cas notamment à l'orée du XVII<sup>e</sup> siècle dans *Le Dictionnaire des rimes françaises* de La Noue, qui par exemple prononce *brebis* avec un *s* au pluriel, sans articuler toutefois *l's* au singulier<sup>46</sup>. La discussion ne peut se faire qu'en passant en revue chaque consonne l'une après l'autre, comme tente de le faire Bacilly.

Celui-ci, pour commencer, examine *l's*, et de son propos on peut retirer qu'il prescrit de le prononcer au « repos du vers<sup>47</sup> », c'est-à-dire à la rime, peut-être à l'hémistiche et de façon générale quand « on repren[d] son haleine<sup>48</sup> », par exemple dans les mot *amours*<sup>49</sup>

<sup>42</sup> Comme l'a montré Olivier Bettens (« Les Bigarrures du Seigneur Bénigne : pour une archéologie de la "quantité" syllabique chez Bacilly », dans « Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, juin 2010, n° 4, 164-184), la prosodie de Bacilly est largement accentuelle ; mais il apporte des informations sur les longueurs vocaliques, en général corroborées par d'autres sources, par exemple le fait que les voyelles nasales sont demi-longues, confirmé par Grimarest.

<sup>43</sup> Procédé courant pour lui, mais facultatif, pour éviter les successions de brèves ou les successions de longues (Bacilly, *L'Art de bien chanter*, p. 339-339 et *passim*).

<sup>44</sup> Voir J.-N. Laurenti, « Prosodie accentuelle et prosodie quantitative dans le vers français classique : une lettre de Constantin Huygens à Corneille », *Revue de l'Association des Professeurs de Lettres*, n° 153, mars 2015, p. 5-18 et n° 154, juin 2015, p. 12-29.

<sup>45</sup> Sur son site *Chantez-vous français ?* (<http://virga.org/cvf/consfina.php?item=87>).

<sup>46</sup> Première édition, [Genève], les héritiers d'Eustache Vignon, 1596, p. 246. Sur cette question, voir J.-N. Laurenti, « La prononciation des consonnes finales d'après le *Dictionnaire des rimes* de La Noue : relevé analytique », *La Prononciation du français dans la poésie, le chant et la déclamation*, Actes de la rencontre de Tours, 30 mai 2005, *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, n° 2, mai 2007, pp. 54-83.

<sup>47</sup> *L'Art de bien chanter*, p. 315.

<sup>48</sup> *L'Art de bien chanter*, p. 319.

<sup>49</sup> *L'Art de bien chanter*, p. 315.

ou *perds*<sup>50</sup> ; trente ans plus tard Jean Hindret, après avoir affirmé que « la dernière consonne des mots qui finissent une phrase ou une période, ne se prononce ni dans le discours ordinaire, ni dans celui qui se fait en public<sup>51</sup> » l'applique à l's en affirmant qu'« à la fin d'une phrase ou d'une période l's ne se prononce pas » et en donnant pour exemple la rime *fers / univers*<sup>52</sup>. Il contredit ainsi nettement Bacilly ; et pourtant en 1755, Bérard atteste bien que l's final en fin de vers persiste dans le chant<sup>53</sup>. Les raisons d'Hindret peuvent être multiples, à commencer par une évolution dans la déclamation parlée entre 1668 et les années 1690, la pratique du chant restant une survivance. Mais pour la période qui nous intéresse, le début des années 1660, il convient de considérer un indice supplémentaire, une note du *Nouveau Dictionnaire de rimes* de 1648, attribué à Frémont d'Ablancourt, qui, à propos des mots en *-ès* (*procès, congrès*, etc.) fait rimer avec eux le nom *Cérés* en précisant « l'S se siffle davantage<sup>54</sup> », ce qui suppose que dans les autres mots il se « siffle » moins, mais non pas du tout. La prononciation de l's final à la rime, largement attestée par La Noue, s'est donc prolongée bien avant dans le XVII<sup>e</sup> siècle et il est plus sûr de la conserver à tout le moins pour un répertoire datant des 1660. Toutefois, la note de Frémont d'Ablancourt est encore instructive en ce qu'elle suggère que l's dans cette position n'est pas fortement appuyé, comme dans les finales des noms grecs ou latins, mais seulement articulé suffisamment pour être entendu de l'auditeur. On comprend alors qu'en 1679 René Bary, s'agissant de l'effet rhétorique des « lettres finissantes », préconise que dans les impératifs en *-z* (*allez*) « on pèse sur les dernières lettres<sup>55</sup> » (« *allez, allez* dans cette armée... »), ce qui suppose qu'ordinairement on prononce l's sans le « siffler » fortement : l'effet rhétorique n'est pas dans la prononciation ou non de la consonne, mais dans le degré de son articulation<sup>56</sup>.

Pour ce qui est du *t* final<sup>57</sup>, Bacilly affirme que « dans le Chant... on suit la prononciation qui est reçue dans le Français ordinaire », mais en fait l'application de ce principe est complexe<sup>58</sup>. Dans les mots en *t* précédés de voyelle brève ou diphtongue à second élément bref (*bonnet, bruit*), le *t* final s'est longtemps maintenu, y compris à la pause et y compris dans la conversation ; Bacilly semble préconiser qu'on le prononce systématiquement dans les mots en question « si l'on ne les joint pas d'une même haleine avec ce qui suit<sup>59</sup> ». Il n'évoque pas le cas où le *t* final est précédé d'une voyelle longue (marquée par un accent circonflexe, vestige d'un ancien *s* muet avant le *t* et allongeant la

<sup>50</sup> *L'Art de bien chanter*, p. 320.

<sup>51</sup> *L'Art de prononcer parfaitement...*, p. 744. Les exemples donnés sont des segments de six syllabes qui peuvent être des fins d'alexandrins.

<sup>52</sup> *L'Art de prononcer parfaitement...*, p. 774.

<sup>53</sup> Jean-Antoine Bérard, *L'Art du Chant*, Paris, Dessaint et Saillant / Prault / Lambert, 1755 (disponible sur <http://gallica.bnf.fr>), p. 88 : « ... il ne faut faire sentir dans la prononciation les consonnes qu'en finissant le Son des voyelles qui les précèdent. Exemples. (...) *traï... ts* (...) *attrai... ts*. » Les exemples *soupi... rs / plaisi... rs* sont moins probants car on pourrait prononcer l'r sans l's, comme le veut Hindret.

<sup>54</sup> [Nicolas Frémont d'Ablancourt], *Nouveau Dictionnaire de rimes*, Paris, Augustin Courbé, 1648 (disponible sur <http://gallica.bnf.fr>), p. 326.

<sup>55</sup> René Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours, et pour le bien animer*, Denis Thierry, Paris, 1679 (disponible sur <http://gallica.bnf.fr>), p. 125-126.

<sup>56</sup> Concernant *s* à la rime après *e* muet, les incorrections des paysans du *Festin de Pierre* de Thomas Corneille semblent supposer que normalement il se prononçait : dans la rime « je somme / de zhomme », l'absence d'*s* fait barbarisme au premier vers et solécisme au second, mais pour que ceux-ci soient perçus du spectateur, il faut que ce dernier s'attende à entendre normalement prononcer l's. Cela sous réserve qu'il ne s'agisse pas d'une plaisanterie ajoutée pour le seul lecteur.

<sup>57</sup> Ainsi que du *d* final, dont le sort est lié au sien.

<sup>58</sup> Pour le détail de ce qui suit, voir C. Thurot, *De la prononciation française...*, t. II, p. 92 sq.

<sup>59</sup> *L'Art de bien chanter*, p. 320. Il cite en exemple *bruit et droit*.

voyelle<sup>60</sup>) ou l'ancienne diphtongue *au*, longue par nature, mais divers témoignages<sup>61</sup> nous montrent que le *t* final tendait à ne plus se prononcer au milieu du siècle. Pour les mots en *t* (ou *d*) précédé de voyelle nasale, le propos de Bacilly est ambigu : il dit successivement que devant une reprise d'haleine le *t* final « se doi[t] retrancher », et plus loin qu'« on n'est point obligé de le prononcer<sup>62</sup> ». Cette indécision correspond sans doute au caractère progressif de l'amuïssement de la dentale finale dans cette position : ainsi chez La Noue, muette dans les impératifs *atten* ou *confon*, elle se maintient encore dans les troisièmes personnes de l'indicatif *attend* et *confond*<sup>63</sup>. Un demi-siècle plus tard, chez Frémont d'Ablancourt, on constate le même flottement que chez Bacilly, puisque par exemple il dit que dans les mots en *ond*<sup>64</sup> « le *D* ne se prononce point ou se prononce comme un *T*<sup>65</sup> ». Les finales en *r* + dentale, dont Bacilly ne parle pas, ont connu une évolution semblable<sup>66</sup>.

Enfin, pour l'*r* final des infinitifs (essentiellement les infinitifs en *-er* et aussi les infinitifs en *-ir*), Bacilly, après avoir discuté la question, conclut qu'« il est toujours plus sûr de [le] prononcer que de [le] supprimer<sup>67</sup> ». Ménage, en 1675, confirme son propos, en reprenant contre Vaugelas<sup>68</sup> l'argumentation de Claude Lancelot<sup>69</sup> qui faisait valoir que ces infinitifs rimaient bel et bien avec les mots en *-er* et en *-ir* où l'*r* se prononçait<sup>70</sup>.

À partir du modèle de la déclamation sérieuse vers 1660 que nous avons brossé à gros traits (sans oublier, encore une fois, les réserves qui tiennent à la part des incertitudes et des variations dans les pratiques), il conviendrait d'imaginer une déclamation plus légère convenable à la comédie. Comme le soulignent Olivier Bettens et Philippe Caron, on entre alors encore plus dans le champ des conjectures, faute de descriptions précises<sup>71</sup>. Mais les sources nous indiquent tout de même des pistes.

<sup>60</sup> Pour ce cas, par exemple *appât*, dont Bacilly ne parle pas, Frémont d'Ablancourt précise que dans les mots en *ast* (ât), « le *T* ne se sent guère » (*Nouveau Dictionnaire de rimes*, p. 387). Dans *surcroît*, « long, le *t* ne se sent pas » (p. 363). Mais il accepte de faire rimer *ut* (note de musique) avec une terminaison en *ust/ust* (i.e. *ût/êût*).

<sup>61</sup> *De la prononciation française...*, t. II, p. 97.

<sup>62</sup> *L'Art de bien chanter*, p. 321 et 322.

<sup>63</sup> *Le Dictionnaire des rimes françaises*, p. 164, 169, 11 et 12

<sup>64</sup> *Nouveau Dictionnaire de rimes*, p. 10.

<sup>65</sup> Chez Bary (*Méthode pour bien prononcer un discours*), dont les préceptes concernent le discours public solennel, donc peut-être conservant davantage de consonnes finales, *t* après voyelle nasale est traité comme dans d'autres « lettres finissantes » : dans « Quel forfait ! Quel étonnement ! Quel attentat ! » (« Lettres éclatantes » sur lesquelles « il faut peser » parce qu'elles coïncident avec « des repos d'haleine », p. 131), il semble bien que le *t* de « étonnement » soit supposé se prononcer comme les deux autres *t* finaux, qui eux ne font pas problème.

<sup>66</sup> *De la prononciation française...*, t. II, p. 100-101.

<sup>67</sup> *L'Art de bien chanter*, p. 297.

<sup>68</sup> Gilles Ménage, *Observations sur la langue française*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Barbin, 1675 (disponible sur <http://gallica.bnf.fr>), p. 253-254. On se souvient que Vaugelas affirmait que même dans le discours public il fallait toujours prononcer *allé* pour *aller*, contredit plus tard par Thomas Corneille.

<sup>69</sup> « Brève instruction sur les règles de la poésie française », dans *Quatre Traités de poésie latine, française, italienne et espagnole* (Paris, Pierre Le Petit, 1663; réimpression, Brighton, Sussex Reprints, 1969), ouvrage publié initialement à la suite de *Nouvelle méthode pour apprendre facilement la langue latine*, Paris, P. Le Petit, 1656. Dans la 12<sup>e</sup> édition (Paris, Nyon, 1761), voir p. 797-798.

<sup>70</sup> Avec, dans le cas de la rime *trionpher / enfer*, *è* ouvert et *r* roulé qui caractérisent la rime normande (voir note 40). Nous n'entrons pas dans le détail de mots en *-er* tels que *berger* ou *léger*; de même, pour d'autres consonnes finales nous laissons de côté des cas particulier tels que *nid* ou *respect*.

<sup>71</sup> Les commentaires des contemporains de Molière et les propos de Molière lui-même sur la déclamation qu'il préférerait ne comportent pas de précisions techniques. Par exemple, quand Molière fait dire par Mascarille (*Les Précieuses ridicules*, sc. 10) avec mépris que les comédiens du Palais-Royal « récitent comme l'on parle », il se fait l'écho ironique de critiques qui expriment une impression générale et qu'il serait imprudent de prendre à la lettre, comme on peut le faire des préconisations de Vaugelas dans ce domaine.

Bacilly nous en signale deux d'importance car son traité, rappelons-le, ne s'applique pas seulement à l'air sérieux, mais aussi aux « petits airs » et « bagatelles » « qui veulent être chantées avec peu d'affectation<sup>72</sup> ». Première piste : dans de telles pièces, on omettra le *l* final de *il* devant consonne<sup>73</sup>. On omettra également de prononcer l'*r* de Bergers au pluriel<sup>74</sup>, le remplaçant par un allongement de la voyelle. Seconde piste : pour les *r* des infinitifs en *-er*, dans le même genre de pièces il condamne une prononciation trop forte et réclame « une certaine médiocrité... qui fasse que la Prononciation ne soit ni trop rude, ni trop fade<sup>75</sup> ».

On pourra donc rapprocher la déclamation comique et le discours familier en omettant certaines consonnes que la déclamation sérieuse pourrait préférer articuler. Cela autoriserait la suppression des *t* ou *d* finaux après voyelle longue, voyelle nasale ou *r*, alors qu'ils ne semblent pas exclus dans le registre emphatique. Nous avons vu qu'un flottement existait au milieu du siècle et que, par exemple Frémont d'Ablancourt faisait rimer *faire faux bond* avec les mots en *ond* tout en disant que l'articulation du *d* final est facultative. Or il le réfère encore une autre fois avec les mots en *bon*, le faisant rimer avec *charbon*<sup>76</sup>. Précisément, la rime *faux bond / charbon* figure dans la bouche d'Arnolphe (v. 733-734), ce qui permet de conclure que pour Molière la disparition de la dentale finale après voyelle nasale ne fait pas problème. On pourrait étendre cette conclusion aux finales en dentale précédée de *r*, sachant qu'un poète comme La Fontaine, qui fréquentait des milieux assez proches de Molière et qui pratique également la poésie familière, ne se fait pas faute de rimer *trésor* avec *mort*<sup>77</sup>.

Mais une seconde piste essentielle indiquée par Bacilly est confirmée par les autres témoignages : c'est le dosage dans l'intensité de prononciation des consonnes amuies dans le discours familier. Ainsi, sur l'*r* des infinitifs, rappelons-nous la mise en garde de Thomas Corneille : « il ne faut jamais faire trop sentir l'*r* finale »<sup>78</sup>, et sachant qu'il parle de la déclamation sérieuse on peut conclure qu'il conviendrait de l'alléger encore pour la déclamation comique<sup>79</sup>. De même, nous avons vu qu'en distinguant l'*s* de *Cérès*, qui « se siffle davantage », de celui des autres finales en *-ès*, Frémont d'Ablancourt suggérait un étagement dans l'articulation de la consonne, de même que Bary, dans l'autre sens, proposait un étagement plus appuyé à des fins expressives.

Dans le cadre d'une prononciation ainsi adaptée à la comédie, on peut alors imaginer des traits de prononciation ou de mise en valeur de la prosodie plus ou moins marqués selon les personnages, sentencieux, évaporés ou dans la médiocrité de l'honnête homme. On peut également imaginer l'injection de « moins bons usages » de prononciation, en veillant à ce que ceux-ci ne contreviennent jamais aux règles du vers, étant donné, nous l'avons vu, que celui de Thomas Corneille reste toujours parfaitement correct tant par l'observation du compte des syllabes que par l'évitement de l'hiatus.

<sup>72</sup> *L'Art de bien chanter*, p. 299.

<sup>73</sup> Dans « En faut-il davantage ? » (*L'Art de bien chanter*, p. 299).

<sup>74</sup> *L'Art de bien chanter*, p. 317, alors que « tout au contraire dans le singulier... on supprime rarement l'*r* », même devant consonne.

<sup>75</sup> *L'Art de bien chanter*, p. 296.

<sup>76</sup> *Nouveau Dictionnaire de rimes*, p. 218. La rime *bond / charbon* n'est pas attestée par La Noue.

<sup>77</sup> Par exemple dans « Le Laboureur et ses enfants », *Fables*, V, 9, v. 17-18. Dans la page d'Olivier Bettens déjà citée <http://virga.org/cvf/consfina.php?item=87> (note 61), on trouvera de multiples exemples de rimes laxistes dans les *Contes*.

<sup>78</sup> *Remarques sur la langue française de Monsieur de Vaugelas...*, t II, p. 742, texte cité ci-dessus en note.

<sup>79</sup> Dans le même sens vont les commentaires plus tardifs d' Hindret, qui accepte la prononciation de ces *r* finaux en public, mais demande qu'on s'en serve « avec beaucoup de modération » et qu'on ne fasse « qu'effleurer l'articulation de ces *r* » (*L'Art de prononcer parfaitement...*, p. 731).

Pour ce qui est de la prosodie, on doit également se demander quelles libertés pouvait prendre la déclamation comique par rapport à celle de la tragédie. Le récitatif lullyste sur ce point ne nous apporte pas de grandes lumières : le corpus comique de l'opéra n'est guère abondant et si l'on considère les rôles comiques ou enjoués des premières tragédies en musique de Lully, Arbas, Charite et la Nourrice dans *Cadmus*, Straton, Lychas et Céphise dans *Alceste*, Arcas, Dorine et Cléone dans *Thésée*, on ne voit pas que leur récitatif soit différent de celui des autres personnages. On peut conjecturer que, si le débit de la comédie est un peu plus rapide que celui de la déclamation tragique, les différences entre les quantités vocaliques devaient être moins sensibles, tout en étant respectées à proportion de la vitesse. On peut former la même conjecture pour la prosodie accentuelle, avec par exemple des phénomènes d'iambicisation atténués<sup>80</sup>. En ce qui concerne le respect des appuis métriques, en particulier les fins de vers, jusqu'à quel point convient-il de les marquer ? Dans un curieux passage auquel nous nous sommes déjà référés<sup>81</sup>, Bacilly laisse à l'interprète le choix entre dire « Il faut endurer constamment [reprise d'haleine avec t facultatif] Un long tourment » ou « Il faut endurer constamment- Un long tourment » avec liaison si on dit le tout « d'une même haleine ». Or ce sont deux vers distincts, un octosyllabe et un tétrasyllabe, de petits vers qui appartiennent à une sarabande<sup>82</sup>, forme que Bacilly classe parmi les « petits airs » à « mesure réglée<sup>83</sup> ». Si une atténuation radicale de l'écart entre prose et poésie pouvait donc être pratiquée<sup>84</sup>, il reste à savoir quand et selon quel principe. Une piste nous est sans doute fournie par Charles Sorel, dans une discussion sur l'usage des vers au théâtre<sup>85</sup>, d'où il ressort que, le texte de théâtre étant composé de tirades (de « Discours d'une suite... auxquels on donne de la force ») et de « dialogues, lesquels pour être en langage ordinaire et vraisemblable, n'ont pas besoin d'être si travaillés que le reste<sup>86</sup> », dans les premières « plusieurs Comédiens<sup>87</sup> » faisaient sonner « les Rimes et les mesures des Vers<sup>88</sup> », mais (sur « ordre » des auteurs eux-mêmes) les « cachaient » dans les dialogues familiers, en particulier les répliques les

<sup>80</sup> Dans le récitatif de Lully, une même structure rythmique peut apparaître en valeurs plus ou moins longues, par exemple (sous une mesure identique), un anapeste noté par deux croches + une noire ou deux doubles croches + une croche. Cette possibilité d'anapestes « lents » coexistant avec des anapestes « rapides » donne une idée de la transposition des mêmes rythmes dans un *tempo* différent. Quant à l'iambicisation, qui a pour correspondant en musique la pratique des « notes inégales », il y a de multiples gradations possibles entre la réalisation appuyée et une réalisation imperceptible, voire aucune inégalité. Voir J.-N. Laurenti, « Prosodie accentuelle et prosodie quantitative... », p. 20-21.

<sup>81</sup> *L'Art de bien chanter*, p. 322.

<sup>82</sup> Bertrand de Bacilly, *Les trois Livres d'Airs Regravés de nouveau en deux volumes*, Paris, 1668, t. II, p. 50. La citation est extraite du double de l'air, dont le simple se trouve p. 48. L'air est pourvu d'une levée, ce qui n'est pas impossible pour une sarabande, surtout une sarabande légère. Bacilly ne peut pas s'être trompé sur les frontières de ces vers dus à Paul Pellisson : il les connaissait bien pour les avoir publiés dans sa *Suite de la première partie des plus beaux vers qui ont été mis en chant*, Paris, Ch. de Sercy, 1661, p. 414.

<sup>83</sup> *L'Art de bien chanter*, p. 56.

<sup>84</sup> Enchaîner les vers au détriment du repos à la rime, ce sera un principe général pour Grimarest en 1707 (« on ne doit point... s'arrêter à la rime ni à la césure, à moins... que le sens ne soit parfait », *Traité du récitatif*, p. 84). Mais il constate que « les lecteurs ordinaires... ont accoutumé de bien faire sonner l'un (*sic*) et l'autre » (*ibid.*). De fait, l'exemple de Dubroca cité par Olivier Bettens (<http://virga.org/cvf/consfina.php?item=87>, page citée) montre qu'au XIX<sup>e</sup> siècle encore subsistait une lecture de l'alexandrin qui le traitait comme une unité.

<sup>85</sup> *De la Connaissance des bons livres*, Paris, André Pralard, 1671, « De la Poésie Française... », traité III, p. 212 et suivantes. Ce document est cité par Pierre-Alain Clerc dans son article.

<sup>86</sup> *De la Connaissance des bons livres*, p. 203.

<sup>87</sup> *De la Connaissance des bons livres*, p. 217.

<sup>88</sup> *De la Connaissance des bons livres*, p. 218.



plus brèves dans lesquelles les vers sont « démembrés<sup>89</sup> ». Dans ces passages tels qu'on en trouve dans la comédie, l'exemple de Bacilly permettrait de conclure qu'on pouvait (ou devait) pratiquer la liaison d'un vers à l'autre. On en conclura aussi que les consonnes finales qui auraient pu se faire sentir en fin de vers disparaissaient devant consonne. Resterait à savoir si l'e muet non suivi de marque de pluriel pouvait être élidé devant la voyelle initiale du vers suivant ; un cas équivalent existait dans la poésie latine, sous la forme des vers hypermétriques, que les poètes et les lecteurs instruits devaient connaître ; mais dans le récitatif de Lully ce type d'éliision d'un vers sur l'autre n'est pas attesté.

On le voit, tenter de retrouver ce que pouvait être le jeu vivant d'une troupe ou d'un comédien, quand on ne dispose que de témoignages, de commentaires et d'iconographie, est une entreprise semée de pièges et de perplexités. Si elle peut rencontrer ici et là des certitudes, elle est très souvent obligée de passer par les hypothèses et les conjectures ; d'où la nécessité de soumettre ces hypothèses à l'épreuve de l'expérimentation et de ne prétendre modestement parvenir qu'à des résultats vraisemblables, au mieux probables. Dans cette enquête, les témoignages doivent indispensablement être passés au crible de la critique, non pas rejetés suspicieusement par principe mais remis en perspective. Les notions qu'ils mettent en jeu ne doivent pas être comprises anachroniquement dans le sens qui est le nôtre, mais replacées dans le cadre des mentalités de l'époque : pour un Molière et son public formés à l'*habitus* aristocratique et nourris de galanterie, la notion de naturel avait nécessairement un sens différent de celui que nous lui prêtons, en héritiers du XIX<sup>e</sup> siècle romantique et réaliste. Elle doit être définie en rapport avec les catégories esthétiques de l'époque : là où les sources sont lacunaires ou imprécises, le cadre de l'esthétique classique nous fournit des guides pour la formulation d'hypothèses. Encore ces hypothèses ne sont-elles permises que dans la mesure où toutes les sources connues ont été prises en compte. Il reste alors une marge d'incertitude et de débat possible, et c'est entre autres dans cette marge, parce qu'aucune restitution au sens strict n'est réellement possible, que s'inscrit la possibilité, pour une même œuvre, d'interprétations différentes qui toutes pourtant relèveront de l'interprétation historiquement informée.

---

<sup>89</sup> *De la Connaissance des bons livres*, p. 217. Quand Sorel parle de « comédies », il désigne les genres dramatiques en général, pouvant inclure la tragédie, mais divers détails montrent que son propos s'applique surtout à la comédie au sens strict, ne serait-ce que l'allusion aux répliques en vers brisés (« démembrés »).