Ruse ou charme ? Des usages du chant dans le déguisement d'identité sur la scène française au milieu du XVIIe siècle

Sarah Nancy

▶ **To cite this version:**

Sarah Nancy. Ruse ou charme ? Des usages du chant dans le déguisement d'identité sur la scène française au milieu du XVIIe siècle. Comparatismes en Sorbonne, 2012, La ruse en scène. Poétiques et politiques de la tromperie au théâtre (XVIe-XVIIIe siècles). hal-01520056

HAL Id: hal-01520056

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01520056

Submitted on 15 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ruse ou charme ? Des usages du chant dans le déguisement d'identité sur la scène française au milieu du XVII^e^ siècle

Pour déjouer la méfiance de la reine de Guindaye, qui retient captive sa fille Diane dans une tour, Agésilan, roi de Colchos endosse un costume féminin, et, sous le nom de Daraide, gagne l'amitié, et bientôt l'amour de la princesse, résolvant ainsi le différend qui opposait la reine au père de Diane (Jean de Rotrou, *Agésilan de Colchos*, 1637[1]). Pour approcher Tersandre dont elle veut se venger, la belle Claironde se fait quant à elle passer pour Floridan, un étranger égaré. Bien sûr, la fréquentation de son ennemi aura raison de sa haine, et la pièce se termine sur un projet de mariage réconciliateur (Sallebray, *L'Amante ennemie*, 1642[2]). Deux ruses, deux travestissements, dont le succès n'a d'égal que la virtuosité : on peut penser, en effet, qu'il n'est pas évident de transformer une jeune fille en cavalier, et, moins encore, un roi en jeune fille ! La voix, par exemple : Agésilan parle-t-il plus aigu pour devenir Daraide, et Claironde plus grave lorsqu'elle joue à être Floridan ? Le genre théâtral rend cette question de l'adaptation particulièrement sensible car si le lecteur d'un récit peut s'en remettre au narrateur pour croire que le loup réussit à se faire passer pour le Petit Chaperon rouge auprès de la grand-mère, et pour la grand-mère auprès du Petit Chaperon rouge[3], le spectateur est quant à lui confronté aux vraies voix des acteurs.

Pourtant, si l'on en croit La Mesnardière, peu de choses sont prévues par les dramaturges pour rendre crédibles ces travestissements. Dans sa *Poétique* (1640), le théoricien s'irrite ainsi de ce que, sur scène, l'« habit » suffise :

> De là nous pouvons juger combien sont peu raisonnables ces grossiéretez d'espris que quelques Poëtes Dramatiques attachent à leurs Personnages ; soit quand ils font que les Amans méconnoissent leurs Maitresses ; ou quand ils veulent que les Pères ne reconnoissent plus leurs enfans, sous ombre qu'ils sont travestis. Comme si la connoissance que nous avons des personnes, était simplement attachée à ces endroits de leur corps, que ces habits cachent aux yeux ; & qu'elle ne dépendît point du visage, de la taille, de la démarche, de la voix, et de ces autres façons qui sont exposées à la veuë, & que l'on ne peut détruire par des changements si legers[4].

[1] Tragi-comédie créée à l'Hôtel de Bourgogne en 1635-1636. Le texte est cité dans l'édition de Paris, A. de Sommaville, 1637.
[2] Tragi-comédie sans doute créée à Paris en 1640. Le texte est cité dans l'édition de Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642.
[3] « " C'est votre fille le Petit Chaperon rouge (dit le Loup, en contrefaisant sa voix) qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre…) " » ; « Le loup lui cria, en adoucissant un peu sa voix : " Tire la bobinette, la chevillette cherra " (C. Perrault, « Le Petit Chaperon rouge », dans *Contes en prose*, Livre de Poche, 2004, p. 37. Autre exemple très connu : la fable de La Fontaine « Le loup, la chèvre et le chevreau », où le loup parvient à imiter la voix de la mère, mais ne peut montrer la « patte blanche » que le biquet lui demande (*Fables*, livre IV, fable XV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 162-163).
[4] Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poëtique*, Paris, A. de Sommaville, 1639, p. 264-265.

Comment expliquer cet accord entre le dramaturge et les spectateurs / auditeurs que La Mesnardière atteste paradoxalement en le critiquant ? Pourquoi la voix fait-elle partie de ces éléments qui échappent au système de la vraisemblance que l'on sait pourtant si prégnant dans le théâtre du milieu du XVII^e^ siècle ?

Entre les mailles de la vraisemblance ?

Cette indifférence à l'égard de l'adaptation de la voix a été analysée par Georges Forestier dans son étude sur le déguisement au théâtre aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles[5]. Les preuves d'une modification effective de la voix du comédien destinée à accompagner le déguisement sont en effet « rarissimes » dans les genres nobles et la comédie sérieuse des années 1630-1650[6]. Les indications de changement dans la fiction ou dans les didascalies sont presque inexistantes, et semblent alors moins destinées à ménager la vraisemblance qu'à produire un effet burlesque[7]. C'est donc l'absence d'adaptation qui semble être le cas le plus fréquent, et cela sans qu'elle fasse non plus l'objet d'une justification dans la fiction : rares sont les cas où l'inadéquation de la voix est soulignée par un personnage ou intégrée à la nouvelle identité[8].

Les deux pièces de Rotrou et de Sallebray, dépourvues l'une et l'autre de justifications internes ou externes au sujet de la voix, sont donc conformes à ce qui se fait sur la scène française tout au long du siècle – à ceci près que ces pièces relèvent d'un cas particulier sur lequel Georges Forestier passe très rapidement : dans les deux pièces, les personnages travestis ne se contentent pas de parler, ils chantent aussi. Ainsi, pour attirer l'attention de la belle captive, Agésilan déguisé en Daraide vient se faire entendre sous les fenêtres de la tour (acte II, scènes 3 et 4[9]). Quant à Claironde, qui cherche à se faire inviter chez son ennemi, elle fait en sorte que celui-ci la surprenne en train de chanter son (faux) désarroi (acte I, scène 2[10]). Or, pas plus que dans les scènes parlées, on ne trouve de justification : aucun personnage, par exemple, ne vient souligner l'exceptionnelle clarté, la douceur ou la faiblesse de la voix de Floridan / Claironde, ou, à l'inverse, la raucité ou la tessiture grave de celle de Daraide / Agésilan. La représentation d'un faux cavalier chantant avec une voix féminine, et celle d'un roi déguisé en jeune fille donnant la sérénade avec une voix d'homme ne poseraient-elles aucun problème de vraisemblance ? On peut s'en étonner, et à la suite de Bénédicte Louvat, examiner les solutions qui auraient permis de résorber cette incohérence[11]. Le comédien ajuste-t-il sa voix à la nouvelle identité dans les passages chantés ? Aucune didascalie ne l'indique (rien ne dit, par exemple, que le comédien chante « en contrefaisant la voix d'une fille »). Mais surtout, l'hypothèse d'une imitation par les acteurs des caractéristiques vocales propres à l'autre sexe est quasiment inenvisageable au regard des goûts et des pratiques musicales de l'époque. Et même en l'absence des partitions, malheureusement perdues, on peut affirmer que pas plus que Claironde ne chante avec une voix grave, Agésilan ne chante avec une voix aiguë. En effet, le registre de poitrine, qui va

[5] G. Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le Déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.
[6] *Ibid*., p. 232.
[7] *Ibid*., p. 234-236. Pour l'effet burlesque, G. Forestier cite le *Berger extravagant* de Thomas Corneille, dans lequel Lysis, qui a conservé sa barbe, doit « affect[er] la voix et la pudeur modeste d'une fille » (III, 4, v. 931-932).
[8] *Ibid*., p. 236-237.
[9] *Agésilan de Colchos*, II, 3 et 4, p. 27-29.
[10] *L'Amante ennemie*, I, 2, p. 22.
[11] Cette recherche de solutions s'inscrit logiquement dans la perspective de son ouvrage, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002, où sont mises au jour les négociations poétiques nécessaires à l'intégration de la musique au théâtre. Voir p. 335, à propos d'*Agésilan de Colchos*.

avec une émission plus profonde produisant un son plus rugueux, est très peu sollicité dans la musique pour voix de femmes, et, en conséquence, son emploi aurait certainement un effet burlesque incompatible avec le caractère de l'héroïne. Quant au registre de tête, au son plus rond et plus flûté, qui correspond physiologiquement à la manière dont les femmes émettent le son dans la majeure partie de leur tessiture, il apparaîtrait encore plus radicalement déplacé pour un personnage de héros. En France, en effet, l'utilisation de ce registre de « fausset » par les hommes est associée au ridicule, et suscite souvent le dégoût[12].

Ce n'est donc pas une transformation de la voix du comédien vers les caractéristiques du sexe de l'identité travestie qui peut expliquer l'absence de mention d'un décalage dans les scènes chantées. Une autre hypothèse se présente alors : en s'appuyant sur le fait que Claironde et Agésilan sont vêtus respectivement en costumes d'homme et de femme pendant la majorité de chacune des pièces, on peut imaginer que les rôles aient été joués par un comédien du sexe du personnage de la ruse[13], et ainsi que tout au long de la pièce, Claironde / Floridan ait parlé avec une voix d'homme et Agésilan / Daraide avec une voix de femme. Mais ce serait sans compter les réticences à l'égard du « véritable » travestissement, non interne à la fiction. Celui-ci, en effet, est généralement perçu comme une confusion inacceptable : « Affecter les vertus d'un autre sexe, c'est une espèce d'usurpation, qui n'est permise qu'avec beaucoup de temperament et de sobriété », écrit par exemple Du Bosc dans sa préface de *La Femme héroïque*[14]. Seul le travestissement d'une femme en homme peut, à la rigueur, dans certains cas, connoter l'élévation vers la vertu. Mais celui d'un homme en femme est nécessairement ridicule et dégradant[15], comme le montrent d'ailleurs les rôles féminins destinés à être joués par des hommes : rôles de vieilles femmes, de virago, ou de divinités inquiétantes ou monstrueuses[16]. Impossible, donc, d'imaginer que la jeune et jolie Claironde ait été incarnée par un comédien.

L'hypothèse, enfin, d'un partage entre passages parlés et passages chantés, ces derniers étant assumés par un chanteur invisible du public[17] qui pourrait donc être du sexe de l'identité

---

[12] Ce sont les voix de hautes-contre – c'est-à-dire relativement aiguës mais dans le registre de poitrine ou mixte – et non les voix de contre-ténor que les Français apprécient. Voir les définitions péjoratives du *Dictionnaire* de Furetière et du *Dictionnaire de l'Académie* : « FAUSSET. s. m. Voix aiguë qui contrefait le dessus en un concert, & qui d'ordinaire est desagreable & discordante (A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, La Haye ; Rotterdam, A. et R. Leers, 1690) ; « FAUSSET. s. m. Voix qui contrefait le dessus en Musique, comme qui diroit, Un faux dessus, Un dessus qui n'est pas naturel. *Chanter le fausset. Avoir un meschant fausset. Un petit fausset. Il a une voix de fausset* (*Dictionnaire de l'Académie*, Paris, Coignard, 1694). Ce dégoût pour le registre de fausset ne se limite pas à l'univers du chant, ni à celui du théâtre : voir les exemples collectés par Littré : « La reine se mit en colère, proférant de son ton de fausset aigre et élevé ces propres mots » (Retz, *Mémoires*, II, 122) ; « Chacun voulant parler le premier, et les femmes plus que les hommes avec leur voix de fausset » (Scarron, *Le Roman comique*, II, 7) ; « Ou sa façon de rire et son ton de fausset / Ont-ils de vous toucher su trouver le secret ? » (Molière, *Le Misanthrope*, II, 1) ; « La comtesse s'égosille, le comte prend son fausset » (Mme de Sévigné, Lettre 134) (É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1860-1876).

[13] C'est ce qu'imagine Bénédicte Louvat pour *Agésilan*, s'appuyant sur le fait que le héros est en costume de femme pendant une grande partie de la pièce. B. Louvat, *op. cit.*, p. 335, n. 50.

[14] J. Du Bosc, *La Femme héroïque*, Paris, F. Mauger, 1668 (1ère éd. 1645), p. 118 ; cité par N. Hepp, « La notion d'Héroïne », numéro hors-série de la revue *Littératures classiques* (2002) : *Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, p. 16.

[15] Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes : le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001, voir notamment la conclusion du chapitre III. Sur la « perception asymétrique du transvestisme », voir aussi l'article de Nicole Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme sous l'Ancien Régime », *CLIO. Histoire, femmes et société*, n°10 (1999) : *Femmes travesties : un « mauvais » genre*, p. 21-53.

[16] Sur la scène parlée, les rôles de vieilles femmes sont souvent tenus par des hommes – on sait, par exemple, que, dans le théâtre de Molière, les rôles de Mme Pernelle, Mme Jourdain et la comtesse d'Escarbagnas seront joués par Joseph Béjart ou Hubert. À la fin du siècle, sur la scène lyrique, les rôles pour hommes travestis en femme sont des rôles de divinités infernales ou de furie.

[17] B. Louvat et Xavier Bisaro ont exploré les implications de cette division des rôles dans un article à paraître : « Chanter sur la scène professionnelle parisienne dans la seconde moitié du XVIIe siècle : de l'identité sociale à

travestie, ne peut être faite ici pour une raison pratique : dans les deux pièces, les airs chantés sont en effet complètement intégrés aux scènes parlées, et cela sans dispositif dramaturgique permettant de cacher l'acteur (derrière une jalousie, un voile, ou en coulisse, « derrière le théâtre »)[18].

Selon toute évidence, il n'y a donc pas davantage d'adaptation de la voix chantée que de la voix parlée à la fausse identité. Ce qu'on peut simplement imaginer, c'est que les parties chantées sont écrites dans une tessiture centrale de manière à réduire les sonorités trop ostensiblement attachées à l'identité sexuelle hors travestissement, mais surtout, de manière à éviter les changements de registre, c'est-à-dire les « sauts » entre voix de poitrine et voix de tête[19]. Moyennant ces probables ajustements, la voix chantée, autant que la voix parlée, flotte donc dans ce qui nous apparaît aujourd'hui comme une zone de convenance curieusement floue : les spectateurs / auditeurs, non seulement semblent pouvoir ne pas être importunés par l'inadéquation des voix de Daraide et de Floridan – inadéquation qui, quoique rationnellement justifiée par le fait que le travestissement soit connu des spectateurs / auditeurs, pourrait quand même être sentie comme désagréable ou ridicule –, mais aussi semblent pouvoir croire à la crédulité des autres personnages respectivement face à une jeune fille à la voix d'homme et à un jeune homme à la voix de femme. Comment l'expliquer ?

D'abord, puisque rien n'indique que l'inadéquation soit tout à fait perçue, on peut écarter une interprétation en termes de transgression, sur le modèle de celles qui ont été faites à propos de l'incarnation musicale des personnages de héros par des voix aiguës masculines[20]. Dans nos pièces, tout se passe comme si la voix n'était pas remarquée, pas entendue, ou, comme le suggère G. Forestier, seulement entendue comme « belle » de manière à annuler la question de son assignation sexuelle (et, par sa démarche même, G. Forestier semble considérer que se trouve aussi annulée la différence entre voix parlée et voix chantée) :

> Mais de quelle nature est cette voix décrite comme irrésistible ? Plutôt masculine ? plutôt féminine ? Un homme travesti en femme : en d'autres temps et d'autres lieux, on songerait à une voix de castrat. On ne sache pas qu'en 1635 l'Hôtel de Bourgogne possédât un acteur capable de moduler sa voix, hormis ses farceurs, qu'on n'imagine pas dans le rôle du prince Agésilan. En somme, la voix d'Agésilan n'a pas d'autre nature que sa beauté, c'est-à-dire que sa convention. À quoi on en revient toujours[21].

Selon lui, en effet :

---

l'identité vocale », dans X. Bisaro et B. Louvat (dir.), *Les Sons du théâtre II : La Voix, Actes du colloque de Montpellier, 10-11 juin 2011*, Éditions de l'Entretemps, Montpellier, à paraître.

[18] Il est vrai que Diane, l'auditrice, se trouve alors « dans une galerie », loin d'Agésilan / Daraide. Mais l'action est centrée sur le dialogue entre le héros et son serviteur Darinel : il est donc très difficile d'imaginer que sous les yeux du spectateur s'opère la substitution d'une chanteuse au comédien entre deux répliques (Darinel, *luy baillant sa guiterre* : Tenez ! Daraide : Et par mon chant, apprend ma passion ; *Chanson de Daraide* […], *Agésilan*…, éd. cit., p. 27).

[19] Sur la valorisation du caractère « central » de la voix et la recherche d'homogénéité, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage (notamment la partie sur la voix de haute-contre, chapitre II) : *La voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e^ siècle », 2012.

[20] L'hypothèse d'un plaisir de la transgression a pu être faite à propos du goût pour les voix de hautes-contres, auxquelles sont notamment confiés les rôles de héros des tragédies en musique : Jean-Loup Charvet, « Hautes-contres et castrats : la voix des anges, la voix du cœur », dans *La voix au XVII^e^ siècle*, *Littératures classiques* n°12, *op. cit*., p. 305-321. Voir aussi les interprétations de Marie-France Castarède, qui considère ensemble les différentes modalités de recours à la voix aiguë masculine, les rattachant au phénomène des castrats (M.-F. Castarède, *La Voix et ses sortilèges*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 178 et182).

[21] G. Forestier, *op. cit*., p. 237.

> Il n'y a qu'un système sémiotique fondé sur la convention, un système qui privilégie le discours et l'action (c'est-à-dire encore le discours) et, partant, peut se contenter d'un seul signe statique, comme le costume[22].

Parce qu'elle n'offrirait à l'écoute qu'une « beauté » indéterminée et sans rapport avec le réel, la voix, quoique non ajustée au costume, ne ferait pas obstacle à la ruse, et, plus largement, ne ferait pas obstacle à l'élaboration réglée d'un monde possible, du point de vue de la scène et du jeu régis par la convention[23]. Mais la voix ne fait-elle rien de plus que *ne pas faire obstacle* ? L'indifférence du spectateur / auditeur n'est-elle pas au contraire le résultat d'un effet *actif* de la beauté ? En somme, qu'y a-t-il entre les mailles du filet de la vraisemblance : une surdité de convention ou un consentement à lâcher-prise ? Le rôle de la voix dans les fictions de ruse éclaire précisément ce point.

Le chant, au service et à l'écart de la ruse

Le chant, dans les deux pièces, favorise la ruse de manière essentielle. Mais, en un sens, il *ne fait que* la favoriser, sans y être véritablement intégré. La fonction qui est prêtée au travestissement est en effet bien différente de celle qui est prêtée au chant. Avec le déguisement, comme l'expose Darinel, Agésilan pourra « tromper Sydonie » :

> Déguisés votre sexe, & sous de faux habits,
> Comme on dict que les Dieux en ont usé jadis
> Usez des privautez qu'un autre habit vous nie,
> Allez servir Diane, & tromper Sydonie,
> Que ne charmerez-vous avecque tant d'appas,
> Et quels yeux si subtils ne tromperez-vous pas […][24]

« Déguiser », « faux », « tromper les yeux » : il s'agit de retourner la réalité. Sous son « autre habit », Agésilan se fait passer pour ce qu'il n'est pas et peut ainsi contourner l'interdit posé par la reine pour approcher la princesse captive.
(retour chariot) Le chant, quant à lui, permet autre chose : il va « attirer » l'attention de la princesse, comme l'explique encore Darinel :

> Diane […]
> Poura peut estre ouyr les aymables accens
> Dont vostre belle voix sçait enchanter les sens,
> […]
> Jointe à ces doux accens [de la guitarre], vostre voix sans pareille,
> Peut estre de Diane attirera l'oreille[25].

Une fois la première barrière franchie grâce à l'habit féminin, le chant est donc censé servir d'amorce pour entrer en contact avec la princesse et ainsi poursuivre la conquête. Dans l'autre pièce, le chant occupe également ce type de fonction. Si Claironde chante, c'est pour « attirer » l'« ennemi » et se présenter à lui sous son déguisement de Floridan :

> Il nous le faut tout seul attirer dans ce bois,

[22] *Ibid.*, p. 234.
[23] G. Forestier oppose la perspective de la scène, où domine la convention, à celle du critique, attaché à défendre l'illusion mimétique au principe de la dramaturgie des genres sérieux, et, en conséquence, nécessairement insatisfait face à des cas de « travestissement ou de déguisement devant un proche », *op. cit.*, p. 233.
[24] I, 2, p. 14-15.
[25] *Agésilan de Colchos*, II, 3, p. 26.

> Feignant ce lieu plus propre à faire ouïr ma voix.
> Là je m'assure bien, favorable complice,
> Que ce nouvel Ajax ne fera pas l'Ulysse,
> Syrene des forests, je le sçauray charmer
> Plus agreablement que celles de la Mer[26].

Le chant doit donc ici disposer la victime à se faire tromper. Les vers qui précèdent immédiatement le montrent bien : Claironde y compare sa prestation musicale à une arme douce destinée à ouvrir le passage au vrai poignard[27].

Dans les deux cas, la voix est donc un élément qui facilite la ruse plutôt qu'un élément de la ruse elle-même. Cette marginalité, d'ailleurs, se ressent d'autant plus que la voix, à la différence de l'apparence du personnage, n'est pas transformée au service de la stratégie : les personnages n'apprennent pas à chanter comme ils endossent un « autre habit » ou prennent de nouveaux noms[28] ; ils n'ont qu'à utiliser leur « belle voix »[29] naturelle. Darinel fait ainsi allusion à la « voix sans pareille »[30] de son maître et rappelle que celui-ci ne se déplace jamais sans un instrument pour s'accompagner :

> Ses accords [de sa voix] mariez à ceux de la guiterre,
> Peuvent si vous voulez charmer toute la terre ;
> Quoy qu'il arrive aussi vous ne la quittez pas,
> Et voulez qu'elle & moi, suivions toujours vos pas[31].

Claironde, de même, est réputée pour sa compétence de chanteuse. L'oncle de la jeune fille, qui la fait rechercher, a bien insisté sur ce point, comme le montre le signalement donné par son domestique Diomède :

> Outre les dons du corps & les charmans appas
> […]
> La plus belle des deux, charme, ravit, enchante,
> Accordant la guiterre aux doux airs qu'elle chante[32].

La voix n'est pas un élément additionnel qui sert à parfaire le déguisement. Au contraire, c'est comme élément de l'identité première, comme voix « véritable » qu'elle accompagne la stratégie, se montrant capable non seulement de faire oublier son inadéquation mais d'inciter à croire à la fausse identité. Or, à cette fonction, le texte propose une explication : si les autres personnages ne suspectent rien, s'ils ne s'étonnent pas, et même, plus largement, ne semblent remarquer aucune caractéristique précise de la voix, c'est parce que leurs sens sont « charmés » par le plaisir. Voici en quels termes Diane exprime l'émotion causée par la voix d'Agesilan / Daraide :

> Jamais de si douce harmonie
> Mes sens ne furent enchantez,

---

[26] *L'Amante ennemie*, I, 2, p. 6.
[27] « Lucine : Quoy ! bon Dieu, sont-ce là les armes dont vos mains / Pretendent vous vanger du plus fier des humains ? […] Claironde : Ma main douce & tremblante en donnant du plaisir / Deviendra rude & ferme en ce mortel desir. / Si sa premiere atteinte enchante son oreille, / Croy que celle du cœur ne sera pas pareille », *L'Amante ennemie*, I, 1, p. 5-6.
[28] « Claironde : Mais il faut aviser, dans l'estat où nous sommes / Comme des vestemens, à prendre des noms d'hommes » (*L'Amante ennemie*, I, 1, p. 6).
[29] *Agésilan de Colchos*, II, 3, p. 26.
[30] *Ibid*.
[31] *Agésilan de Colchos*, II, 3, p. 26.
[32] *L'Amante ennemie*, V, 2, p. 97.

> Outre la voix, sa grace est infinie,
> Et son visage a d'extrêmes beautez,
> Elle a des qualitez à charmer tous les sens[33].

Si la voix a permis d'abord de ne pas remarquer le travestissement, puis d'apprécier la beauté du visage, c'est parce qu'elle a « enchanté », « charmé […] les sens » – et c'est précisément le but que visait Darinel, qui employait des expressions presque identiques dans sa présentation de la ruse[34]. Il ne s'agit donc pas, avec la voix, de tromper – c'est la *vraie* belle voix d'Agésilan qui conduit à la beauté de la fausse Daraide, c'est-à-dire à la fausse beauté de Daraide – mais d'anesthésier la perception afin de faire disparaître le héros sous la jeune fille. D'ailleurs, avec une paradoxale lucidité, Diane identifie cet effet de ravissement et le promet à sa mère lorsqu'elle lui présente à son tour Daraide :

> Et sa voix seulement a de si doux appas :
> Qu'il ne faut que l'ouyr, pour en être charmee
> […]
> Elle vous ravira, commandez seulement[35].

Dans *L'Amante ennemie*, cet effet est particulièrement mis en valeur par le plaisir audacieux que s'offre Claironde d'exprimer clairement ses intentions meurtrières dans le texte même de sa chanson. Alors qu'elle se sait observée, elle chante ainsi :

> Prens congé de la vie
> Et ne te promets pas
> D'éviter le trépas,
> Puisqu'à ce juste coup la fureur me convie[36].

Tersandre, entièrement saisi par le plaisir et l'admiration, s'exclame seulement : « O Dieux ! Je suis ravy de sa charmante voix[37] ». Si, au niveau de la fiction, le texte demande bien sûr à être entendu en citation, comme texte de chanson et non comme adresse directe à l'auditeur, le risque d'éveiller le soupçon est quand même bien présent. Pourtant, lorsqu'elle chante, Claironde se permet cette provocation sans retenue, alors que lorsqu'elle parle, la prédiction de la mort de son ennemi se fait à mi-voix[38]. C'est qu'elle mise avec raison sur la capacité du chant à mettre l'interprétation hors jeu : le « charme » de la voix, ici, n'empêche pas seulement le jeune homme de se méfier des traits gracieux du faux jeune cavalier, mais aussi de se méfier du sens des paroles. Sa vigilance est endormie. Et, dans un effet d'ironie semblable à celui d'*Agésilan*, Tersandre semble lui-même conscient de perdre conscience :

> Que ce jeune Inconnu des accens de sa voix
> Charme agreablement les soucis que j'avois,
> La gloire d'Amphion, & du fameux Orfée,

---

[33] *Agésilan de Colchos*, II, 4, p. 29.
[34] Cf. *supra* : « Diane […] / Poura peut estre ouyr les aymables accens / Dont vostre belle voix sçait enchanter les sens, / Ses accords [de sa voix] mariez à ceux de la guiterre, / Peuvent si vous voulez charmer toute la terre ». Il est remarquable que le mot « charme » n'est employé pour parler de l'effet de séduction du travestissement qu'avec une emphase ironique : « Que ne charmerez-vous avecque tant d'appas » qui rappelle que l'attrait érotique n'est pas le but à atteindre (*Agésilan de Colchos*, I, 2, p. 15).
[35] *Agésilan de Colchos*, II, 6, p. 34.
[36] *L'Amante ennemie*, I, 2, p. 22.
[37] *Ibid*.
[38] Juste avant de chanter, alors qu'elle se sait observée, Claironde prédit : « Ta mort sera le prix de ma galanterie », et une didascalie précise alors qu'« [e]lle dit ce dernier Vers bas » (*L'Amante ennemie*, I, 2, p. 21).

Est par ses doux accords justement estouffée[39].

L'emploi transitif du verbe « charmer », pour exprimer son soulagement, réactive ici nettement le sens du mot « charme » comme « transformation », « opération » quasi magique. Tersandre est une victime consentante, comme le montre encore l'éloge qu'il fait de Floridan à sa sœur, Flaviane : « Il sait l'art de ravir le cœur par les oreilles[40] ». Par ce dispositif de décalage entre la voix et le sens des paroles, la puissance anesthésiante du chant est donc mise en évidence. Cela se vérifie avec la deuxième chanson, dans laquelle Claironde, désormais amoureuse de Tersandre, dit son espoir d'éviter un combat fatal à celui qu'elle aime[41]. Là encore, elle peut se permettre cet épanchement sans mettre en péril le déguisement encore utile à ses plans parce qu'elle sait que le frère et la sœur ne prêteront attention qu'à sa voix – sa musicalité, son timbre –, et non à la signification.

Dans les deux fictions étudiées, le chant se tient donc à l'écart de la ruse. Il lui est essentiel, mais n'y participe qu'indirectement, dans le sens où son action n'est pas le résultat d'un artifice, mais est en quelque sorte naturelle. On pense bien sûr à l'étymologie du mot *charme*, qui attache, comme on sait, le chant à la magie : la formule magique, *carmen*, tient son pouvoir des inflexions musicales, ce qui signifie aussi, comme en témoigne la double descendance du verbe *cantare,* qu'il est de la nature du chant d'« enchanter ». Et c'est bien de cette magie que les deux fictions tirent parti : le chant neutralise les questions plus qu'il ne donne de fausses pistes, rend insensible aux indices plus qu'il ne trompe.

Cette négativité de l'effet du chant n'est jamais si sensible que dans la pièce de Thomas Corneille précisément intitulée *Le Charme de la voix* (représentée au début de l'année 1657). Dans cette pièce, Fénise cherche à s'assurer que le Duc de Milan est bien amoureux d'elle – d'elle, c'est-à-dire de sa personne toute entière, de son visage aussi, et non de sa seule voix, dont les accents échappés de l'appartement secret où elle se tient ont suffi à « bless[er] » le cœur du Duc[42]. La simple présentation d'elle-même au cours d'un bal n'ayant pas suffi à la distinguer[43], Fénise organise deux ruses en miroir. L'une consiste à nier que la voix soit la sienne, lorsque le Duc, qui l'a remarquée, lui demande si c'est elle qui chante (acte II, scène 2) ; l'autre à attribuer sa voix à une autre femme, la Duchesse de Parme, d'ailleurs initialement promise au Duc (acte III, scène 2). Fénise attend bien sûr une résistance : elle espère que le Duc lui oppose l'évidence d'un rapport entre son apparence et sa voix. Mais l'échec des deux épreuves est complet, ou plutôt, les deux ruses fonctionnent trop bien : le Duc se laisse convaincre sans difficulté par la redistribution des identités, demandant à Fénise de lui faire rencontrer la chanteuse, avant de se dire prêt à épouser la duchesse. Il faut alors que l'héroïne, dépitée, chante « derrière le théâtre » pour dissiper l'erreur : confronté à l'évidence matérielle que la voix ne vient pas de la Duchesse face à lui[44], le Duc comprend de justesse qu'il s'agit de Fénise[45]. La fragilité du dénouement confirme la leçon de la pièce : rien n'attache logiquement la voix au visage, dont Fénise pense qu'il la définit, ce qui est souligné avec une ironie particulièrement intense à l'acte III, lorsque le Duc célèbre les « merveilleux accords » entre les « beautés du corps » de la Duchesse et les « charmes » d'une voix qui n'est pas la sienne[46].

---

[39] *L'Amante ennemie*, II, 5, p. 40.
[40] *L'Amante ennemie*, II, 7, p. 51.
[41] « Tiens toy seur de la vie / Et n'apprehende pas / D'encourir le trépas », *L'Amante ennemie*, II, 7, p. 52.
[42] T. Corneille, *Le Charme de la voix*, Paris, G. de Luyne, 1658, I, 1, p. 411.
[43] *Ibid*., p. 413.
[44] *Ibid*., V, 3, p. 476
[45] Face à Fénise, revenue de « derrière le théâtre » où elle a chanté, le Duc demande encore à la Duchesse qui vient d'être présentée sous sa véritable identité : « Qui peut être Fénise ? »
[46] La Duchesse demande : « Si bien que vos désirs sont l'effet de ma voix ? », ce à quoi le Duc répond : « Il est vray qu'elle seule a su les faire naître ; / Mais comment les borner quand on vous peut connoistre / Et qu'on

La définition négative de la voix se confirme donc ici : elle peut s'attacher à n'importe quel visage, à n'importe quelle identité, glisser d'une personne à l'autre. Elle échappe aux assignations, comme si elle n'avait pas de qualités propres. Dans *Le Charme de la voix*, le valet du Duc expose à plusieurs reprises cette inconsistance de l'objet « voix ». Il raille ainsi l'obsession amoureuse de son maître :

> Vous avez un amour bien sujet au caterre[47]
> (j'ai suppr un saut de ligne inutile) Il ne faut qu'une toux, un rheume, adieu la voix
> C'est-à-dire à l'amour, adieu pour quelques mois[48].

La voix n'est pas stable, on ne peut pas compter sur elle. Fabrice, en cela conforme au type du *gracioso*, l'exprime dans un registre léger et burlesque. Mais, de manière frappante, cette idée se trouve aussi dans les travaux contemporains de Marin Cureau de la Chambre, où l'auteur allie la pensée philosophique et morale à la référence médicale pour tenter de repérer les marques laissées par les passions. Dans *L'Art de connoistre les hommes*, il fait ce constat d'impuissance :

> De tout ce discours il est aisé de voir que l'on ne peut juger assurément des inclinations de l'âme que par les signes propres et permanents, et qu'ils sont ordinairement tirés de la figure, de l'air du visage, des mouvements et de la charnure. [...] La couleur et la voix tiennent le dernier rang, à cause qu'elles peuvent être plus facilement altérées, et particulièrement la voix qui se change en un moment par les passions, par la moindre fluxion, et par cent autres choses semblables[49].

« Signe » trop fragile, trop mobile, trop fugace, la voix résiste aux déductions, elle ne permet pas de remonter aux « inclinations de l'âme », et, par conséquent, elle ne permet pas non plus de fonder sur elle une ruse. Car, en somme, elle trompe déjà, elle trompe toujours.

Le mode de collaboration décalé de la voix à la ruse dans les fictions, éclairant l'étrange négligence dont la voix fait l'objet dans la représentation du travestissement, nous conduit ainsi clairement à l'opposition entre ruse et charme. Pour ruser, il faut un système de signes déterminés et stables qui puissent être retournés ou gauchis. Or la voix ne propose rien de tel, et c'est la raison pour laquelle elle est inapte à ruser, ou plutôt, apte à tromper d'une manière qui n'est pas celle de la ruse : elle ne transforme pas la vérité, elle la suspend ; elle ne trompe pas, elle « charme », c'est-à-dire séduit, envoûte, endort la vigilance. Une autre opposition surgit alors en arrière-plan : l'opposition aristotélicienne entre *logos* et *phonê*[50]. Du côté du *logos*, c'est-à-dire de cette faculté proprement humaine de faire le partage entre le bien et le mal, de raisonner, d'organiser la vie en commun : la ruse – car la ruse suppose un système repérable de discours et de jugement qu'elle renverse, transforme, trahit. Du côté de la *phonê*, de l'irrésolution, de la contagion, de la communication non réfléchie : le charme. Il est d'ailleurs frappant que les exemples donnés par Furetière pour les termes se rapportant à la ruse mobilisent essentiellement ce qui a trait à l'organisation du discours et à l'esprit : « C'est un homme artificieux, trompeur. Un discours artificieux[51] » ; « ADROIT se prend quelquefois

admire en vous ces merveilleux accords / Des charmes de la voix & des beautés du corps ? », *Le Charme de la voix*, III, 2, p. 442.
[47] Le « caterre » (catarrhe) est une affection de la sphère ORL.
[48] *Le Charme de la voix*, III, 4, p. 448.
[49] M. Cureau de la Chambre, *L'Art de connaître les hommes*, Paris, P. Rocolet, 1647, Première partie, p. 301-302.
[50] Aristote, *Politique*, trad. J. Aubonnet, Paris, Les Belles lettres, 1968, I, II, 10.
[51] A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, éd. cit., article « Artificieux ».

en mauvaise part, & se dit d'un homme fin & rusé qui se sert de son esprit pour tromper[52] », tandis que le charme est associé aux sons, à la musique et à la voix : « La Musique charme, flatte, chatouille l'oreille[53] ».

En montrant que le théâtre du milieu du XVII^e^ siècle exploite avec détermination ce charme, distinct de la ruse, nous répondons à la question de la convention. Si l'inadéquation de la voix n'est pas un problème pour la fiction d'un travestissement, ce n'est pas parce que la voix fait l'objet d'une surdité réflexe programmée par les codes du théâtre. La voix est entendue, reconnue, mais reconnue comme insituable. En conséquence, ce sont moins des zones d'ombre dans le filet de la vraisemblance qui se révèlent – incohérences ou retour du refoulé qui ne feraient que prouver la toute puissance de la vraisemblance – que les indices d'un autre régime du théâtre, où il s'agit moins d'élaborer un faux éventuellement capable de dire le vrai, que de brouiller le couple vrai / faux ; moins de tromper la vue (et l'esprit) que d'assaillir les oreilles ; moins de donner en représentation (*mimésis*) que de solliciter la participation (*méthexis*). On sait combien cet autre régime alimente les débats sur la moralité et préoccupe les dramaturges eux-mêmes – ainsi Scudéry, essayant de fixer au comédien la tâche de transmettre sans déformation l'intention morale que le texte contient : mais qui croit à la statue de Memnon « qu'il falloit que Soleil regardast pour la faire parler[54] » ? Qui croit à un médium pur, et, en deçà, à une intention droite ? Il y a toujours de la contagion, des résonances imprévues, et cela non seulement au niveau de la réalisation concrète du texte de théâtre par le comédien[55], mais aussi au niveau du texte, qui mise sur ce charme incontrôlable.

À la fin du siècle suivant, la voix n'est plus irréductible à la ruse : dans l'obscurité du dernier acte du *Mariage de Figaro* (1784), tout repose sur le déguisement des voix ; et c'est parce que Suzanne, sous le coup de l'émotion, oublie un instant de déguiser la sienne, que Figaro, reconnaissant sa fiancée, lance une ultime ruse qui la démasquera[56]. Victoire du bon sens ? Non, car la leçon de La Mesnardière, comme le souligne G. Forestier n'a pas été entendue, pas même reprise par D'Aubignac[57]. Autre théâtre, autre définition de l'intime, autre sollicitation du public. En attendant, au pied d'une tour, la fausse Daraide fait entendre sa vraie belle voix grave, et le charme opère au service de la ruse – la déborde même peut-être un peu.

Sarah NANCY
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, FIRL/EA 174

[52] *Ibid*., article « Adroit ».
[53] *Ibid*., article « Oreille ».
[54] Dans son *Apologie du théâtre*, qu'il publie en 1639, Scudéry exprime le désir d'un comédien « statue de Memnon », capable de porter clairement un message moral les comédiens, explique-t-il, « ne doivent point oublier, qu'ils sont comme la Statuë de Memnon, qu'il falloit que le Soleil regardast pour la faire parler, eux ne pouvants rien dire sans les Poëtes », Paris, A. Courbé, 1639, p. 84.
[55] H. Merlin-Kajman, analysant comment les comédiens au XVII^e^ siècle « donnent » plus souvent leur voix qu'il ne la « prêtent » au personnage, montre qu'il n'est pas possible de s'en tenir à la vision foucaldienne de l'*épistémé* classique comme opposition entre l'« ordre du discours » et l'« absence d'œuvre » de la folie. Les « effets de voix » du comédien font entendre qu'un « XVII^e^ siècle archaïque [comme on a parlé de " Grèce archaïque "] se profil[e] derrière la rationalité classique » (« Effets de voix, effets de scène : Mondory entre le *Cid* et la *Mariane* », dans O. Rosenthal (dir.), *À haute voix. Diction et prononciation aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Actes du colloque de Rennes des 17 et 18 juin 1996*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 175-176).
[56] Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, Paris, Garnier-Flammarion, 1999, V, 8, p. 209.
[57] G. Forestier, *op.cit*., p. 233.