

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 50 (2009)

Artikel: Du jeu scénique et de son effet dramatique : l'apport des didascalies
manuscrites scéniques dans les livrets et partitions

Autor: Banducci, Antonia

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858673>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ANTONIA BANDUCCI

Du jeu scénique et de son effet dramatique: l'apport des didascalies manuscrites scéniques dans les livrets et partitions

La réalisation scénique des tragédies en musique et de ses genres apparentés, tel l'opéra-ballet, reste l'un des aspects les plus problématiques de l'opéra français de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècles. Malgré les informations que nous transmettent les indications scéniques données par les didascalies du livret et le texte chanté, de nombreuses questions restent posées au sujet de l'interaction entre musique et action scénique. Parmi celles-ci, quelle pouvait être la fonction scénique remplie par les entractes et les préludes? À quel moment, sur la musique et/ou l'action, devait-on réaliser les entrées, et à quel endroit? Et plus généralement, comment évaluer l'impact du jeu scénique sur l'œuvre représentée et son caractère dramatique, jeu scénique tel que défini par diverses indications, imprimées ou manuscrites, et données dans les livrets ou les partitions?

On peut aujourd'hui tenter de reconstituer ce jeu scénique sur la foi de rares documents: les principaux éléments de réponse se trouvent dans ce que nous désignerons tout au long de ce texte comme étant des didascalies manuscrites [en anglais: *prompt notes*]. Il s'agit d'indications qui de toute évidence ont été réalisées durant les répétitions d'un ouvrage, et qui ont été écrites soit dans la partition, soit dans le livret. Celles que nous commenterons ici concernent les mouvements de choristes et des danseurs, les entrées et sorties des solistes et les dispositions de ces groupes, en relation avec les épisodes instrumentaux. Elles peuvent être réparties en deux catégories: celles illustrant des conventions dramatiques, et celles témoignant de choix artistiques individuels visant à créer un effet dramatique particulier. Dans cette dernière catégorie se trouvent les annotations modifiant l'information imprimée donnée dans la partition ou le livret. Ce dernier type, indiquant le plus

Une version antérieure et sensiblement différente de ce texte (dans laquelle on trouvera en annexe la liste des didascalies manuscrites pour l'*Armide* de Lully) a été publiée en anglais dans *Eighteenth-Century Music*, 1/1 (2004), «Staging and Its Dramatic Effect in French Baroque Opera: Evidence From Prompt Notes», p. 5-28; l'annexe des annotations de l'*Armide* est donnée p. 16-28. Nous remercions les éditeurs de ce journal et Cambridge University Press de nous avoir autorisé à publier une version remaniée pour la présente version française. L'auteur tient également à remercier Jacqueline Waeber de sa traduction et des remaniements apportés à la présente version.

souvent quand un ou des solistes doivent entrer sur la musique instrumentale, est d'une importance particulière. Dans ce cas, la musique instrumentale, désignée comme «prélude» ou «ritournelle», permet de déterminer la fonction dramatique de la musique: il peut s'agir parfois d'avoir sur scène une action muette, ou alors de donner une signification précise lorsque toute action scénique a cessé. De manière générale, ces didascalies manuscrites révèlent qu'au sein de l'opéra français lulliste et post-lulliste, la musique instrumentale n'est jamais purement neutre sur le plan dramatique. Le présent essai s'attachera plus particulièrement à l'analyse de certaines didascalies manuscrites données dans une partition et un livret, respectivement celle réalisée en 1748 pour la tragédie en musique *Tancrède* d'Antoine Campra sur un livret d'Antoine Danchet (Académie royale de musique, 1702), et un livret imprimé en 1777 pour l'*Armide* de Gluck, mais utilisé pour celle de Lully (Académie royale de musique, 1686).

Les didascalies manuscrites de ce *Tancrède* de 1748 sont les plus anciennes que nous possédons; elles sont aussi fort nombreuses, puisqu'on en recense plus de cent vingt. Elles se trouvent dans une partition utilisée en 1748 par la troupe de Madame de Pompadour à l'occasion d'une représentation à Versailles de cet ouvrage. En revanche l'exemple le plus tardif se trouve dans le livret de l'*Armide* de Gluck: il s'agit d'une cinquantaine de didascalies manuscrites, ajoutées à l'occasion d'un projet de représentation de l'ouvrage prévu en 1778 par Anne-Pierre-Jacques de Vismes du Valguay, alors entrepreneur général de l'Académie royale de musique, dans le cadre d'une rétrospective historique d'opéras allant du *Thésée* de Lully (Saint-Germain-en-Laye, 1675) au *Roland* de Niccolò Piccinni (Académie royale de musique, 1778). Ces didascalies sont de la main de Louis-Joseph Francœur (1738-1804; souvent appelé Francœur neveu, pour le différencier de son père, Louis Francœur, violoniste de l'orchestre de l'Académie royale et lui-même neveu de François Francœur). Francœur neveu était alors maître de musique à l'Académie royale de musique (depuis 1767)¹. Il n'y a rien de très étonnant à ce que ces didascalies se trouvent dans un livret imprimé à l'occasion de l'*Armide* de Gluck en 1777. Selon toute vraisemblance, ce livret a été utilisé pour le projet de reprise de l'*Armide* de Lully en 1778, sans aucun doute parce qu'il se trouvait alors aisément à disposition. Les commentaires de Francœur neveu montrent qu'il avait comme référence les représentations de l'ouvrage de Lully lors de sa reprise en 1761 à l'Académie royale de musique, ainsi qu'en témoigne son annotation manuscrite dans le livret: «Ce livre fut mis en Ordre selon le poème | de 1761 pour me servir de Model [sic] lorsque | j'arangé cet ouvrage en 1778 | en Laissant l'ancienne Musique | et refesant des accompagnements | nouveaux sous le chants de | M^r de luly et refs de Nouveau | air. Ce qui me fut ordonné par M^r devismes².»

1 Je remercie Lois Rosow qui a permis l'identification de la main de Francœur.

2 F-Pn, Rés Ms 1961 (1), [1]. Voir à ce sujet Lois Rosow, «Lully's Armide at the Paris Opéra. A Performance History: 1686-1766», 2 vol., PhD dissertation, Brandeis University, 1981, vol. 2, p. 530-533.

Enfin, il faut également mentionner d'autres exemples de didascalies manuscrites dans le livret de «La Danse», troisième entrée des *Fêtes d'Hébé ou les Talens lyriques*, opéra-ballet de Rameau (Académie royale de musique, 1739; Gaultier de Montdorge), dans celui du ballet-héroïque *Æglé*, musique de Pierre de La Garde (Versailles, 1748; Pierre Laujon) et dans celui de la pastorale héroïque *Issé* d'André Cardinal Destouches (Trianon, 1697; La Motte) utilisé pour une production à l'Opéra en 1773³. *Æglé* et *Les Fêtes d'Hébé* avaient été données conjointement lors de représentations à la Cour à Versailles en 1764; identique dans les deux livrets, l'écriture de ces didascalies n'est toutefois pas de la main de Louis-Joseph Francœur. Quant aux didascalies manuscrites dans le livret d'*Issé*, réalisées à l'occasion de représentations à la Cour à Versailles en 1773, elles sont encore d'une autre main⁴. Le tableau A (voir p. 118) donne la liste des sources aujourd'hui connues et disponibles, offrant un corpus cohérent de didascalies manuscrites qui témoignent d'un travail soutenu en vue d'une représentation⁵.

3 Malheureusement, un livret annoté de *Castor et Pollux* de Rameau est donné comme manquant à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra (F-Po, A.I.D. 3117). Pour cette période, ce sont les seules sources aujourd'hui recensées et disponibles dans les différentes bibliothèques de Paris et de Versailles. Selon les descriptions de livrets fournies par Carl B. Schmidt, *The Livrets of Jean-Baptiste Lully's Tragédies Lyriques: A Catalogue Raisonné*, New York: Performer's Editions, 1995, aucun livret imprimé pour les opéras de Lully ne contient de telles didascalies manuscrites. D'autres sources sont sans aucun doute encore existantes, mais non encore recensées.

4 Dans une étude antérieure, nous avons commenté plus amplement les différents procédés scéniques révélés par les quelques cent-vingt didascalies manuscrites données dans la partition de *Tancrède*: voir Antonia Banducci, «Staging a tragédie en musique: A 1748 promptbook of Campra's *Tancrède*», *Early Music*, 21/2 (1993), p. 181-190; p. 181-182. Une liste des didascalies manuscrites de *Tancrède* est publiée dans l'annexe IX de André Campra, *Tancrède, Tragédie en musique*, introduction par Antonia L. Banducci, dans *French Opera in the 17th and the 18th Centuries*, vol. 18, Stuyvesant (NY), Pendragon, 2006. Mentionnons ici une liste de didascalies manuscrites dans le répertoire *seria*: Judith Milhous et Robert D. Hume, «A Prompt Copy of Handel's *Radamisto*», *The Musical Times*, 127 (1986), p. 316-321; pour un facsimilé du livret, voir *The Librettos of Handel's Operas*, éd. Ellen T. Harris, New York-Londres, Garland, 1989, p. iii.

5 Par conséquent nous n'avons pas inclus dans cette liste d'autres sources ne donnant que de manière très ponctuelle, voire isolée, de telles didascalies, car une telle entreprise dépasserait le cadre de notre travail: c'est le cas des didascalies manuscrites mentionnées plus bas, dans un livret des *Fêtes grecques et romaines* de François Collin de Blamont, et dans une partition autographe d'*Ismène* de François Francœur et François Rebel: voir *infra* note 22.

Localisation et cote	Compositeur	Librettiste	Titre	Genre	Première	Date de reprises (correspondant aux annotations scéniques)
F-V, MSD 58 in 4 ^o Partition	Campra	Danchet	<i>Tancrède</i>	tragédie en musique	ARM 1702	Versailles 1748
F-Po, Liv. 18 [184 Livret]	Rameau	Montdorge	«La Danse», <i>Les Fêtes d'Hébé</i>	opéra-ballet	ARM 1739	Versailles 1764 avec <i>Æglé</i>
F-Po, Liv. 18 [184 Livret]	Lagarde	Laujon	<i>Æglé</i>	ballet héroïque	Versailles 1748	Versailles 1764 avec <i>La Danse</i>
F-Pn, Résac Yf. 761 Livret	Destouches	La Motte	<i>Issé</i>	ballet héroïque	Trianon 1697	Versailles 1773
F-Pn, Rés Ms 1961 (1) Livret	Lully	Quinault	<i>Armide</i>	tragédie en musique	ARM 1686	Opéra, 1778 (projet non réalisé)

Tableau A. Didascalies manuscrites localisées dans les sources disponibles à la Bibliothèque Nationale (Département de la musique et Opéra), et à la Bibliothèque Municipale de Versailles, dans l'ordre chronologique.

Il faut toutefois relever que durant cette période et pour ce répertoire, l'existence de telles didascalies manuscrites dans des livrets, ou parfois même au sein de partitions d'orchestre, est pour le moins fréquente, et plus particulièrement pour des œuvres ayant été créées durant le dernier tiers du XVIII^e siècle. Ces didascalies donnent bien des informations quant aux entrées, sorties, changements de décor, costumes, et utilisation de machines; autant d'informations qui par ailleurs témoignent d'un souci grandissant pour ce qui n'est certes pas encore la «mise en scène», mais qui relèvent déjà d'une «entente de la scène» – pour reprendre les termes de Pixérécourt au sujet de Sedaine⁶.

Au cours du XVIII^e siècle les tâches relevant de ce qu'on appelle aujourd'hui la «mise en scène» n'étaient pas encore prises en charge par une personne précise (laquelle correspondrait à «notre metteur en scène»). Il n'y a en effet aucune preuve, durant toute la période post-lulliste, de l'existence d'un responsable qui aurait été en charge de l'organisation générale de la restitution scénique. Il semble plutôt que la manière d'organiser les divers éléments d'une représentation, incluant l'utilisation des machines, les changements de décors, les réglages des entrées et des

6 Guilbert de Pixérécourt, «Le Mélodrame», in *Paris, ou Le Livre des cent-et-un*, 115 vol., Paris, Chez Ladvat, 1831-1834, vol. 6, 1832, p. 325.

sorties, ait été attribué à plusieurs personnes, sans que puisse pour autant se détacher un responsable unique chargé de coordonner le tout. À dire vrai, l'ensemble de didascalies manuscrites au sein d'une même œuvre semble plutôt témoigner d'un effort collectif qui s'avère être assez similaire à certaines récentes productions d'opéras de Lully⁷. Certes, si l'on en croit *Le Cerf de la Viéville*, Lully n'hésitait pas à avoir recours à des répétitions privées avec ses chanteurs devant se familiariser avec de nouveaux rôles, de manière à leur enseigner comment entrer et marcher sur scène, comment utiliser le geste et l'action, et certains pas de danse dans les moments les plus appropriés⁸. Mais il reste impossible d'affirmer que Lully ait lui-même joué un rôle dans la réalisation scénique de ses ouvrages.

Doubles dansés, doubles chantés et rôles inversés dans *Tancrède* (1748)

Bien que ce corpus de didascalies manuscrites recouvre une période très étendue de près de trois décennies, et qu'il concerne des remises à la scène souvent fort ultérieures à la date de création, ce corpus révèle une approche remarquablement conséquente pour ce qui est de la réalisation scénique des chœurs chantés et dansés, de manière à les mettre «en scène» avec des significations dramaturgiques précises. Presque sans exception, les didascalies manuscrites correspondent à l'argument avancé par Rebecca Harris-Warrick au sujet des divertissements chantés et dansés de Lully, à savoir que ceux-ci correspondent à un caractère collectif et unique. Selon Harris-Warrick, «les danseurs sont, d'une certaine manière, des *doubles* [en anglais: *body doubles*] des membres du chœur ou des caractères secondaires chantant dans les divertissements⁹.» En effet, dans le cas des didascalies manuscrites de *Tancrède*, toutes les indications scéniques destinées aux chœurs sont le plus souvent

7 Par exemple, la production de *Persée* à Toronto par l'Opéra Atelier en 2000 sous la co-direction artistique de Michael Pynkoski, directeur musical, et de Jeannette Zingg, chorégraphe; ainsi que la production de *Thésée* de Lully en 2001 à l'occasion du Boston Early Music Festival, par Stephen Stubbs et Paul O'Dette pour la direction musicale, Gilbert Blin pour la direction scénique et Lucy Graham pour la chorégraphie.

8 Jean Laurent Le Cerf de la Viéville de Freneuse, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, Première partie, Lettre à Monsieur de La****, Bruxelles, Foppens, 1705; R Genève, Minkoff, 1972, Deuxième partie, p. 225-228. Pour une discussion générale quant à la production d'opéras français de l'ère lulliste et post-lulliste, voir Roger Savage, «Production: French and English Opera before Gluck», dans *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 vol., éd. Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 1990, vol. 3, p. 1110-1112. Je remercie par ailleurs R. Savage pour m'avoir rappelé l'utilisation problématique du terme «director» dans ce contexte.

9 Rebecca Harris-Warrick, «Recovering the Lullian Divertissement», *Dance and Music in French Baroque Theatre: Sources and Interpretations*, éd. Sarah McCleave, Londres, King's College London,

indiquées lors d'une entrée ou d'une sortie, et se réfèrent *simultanément* au chœur vocal et au chœur dansé: la réalisation scénique souligne de ce fait l'unité dramatique de ces deux groupes¹⁰.

À l'acte II, une didascalie manuscrite «*Les chœurs entrent*» indique l'entrée en scène des chanteuses et des danseuses (il s'agit des femmes captives des soldats maures et sarrasins). Plus loin, lorsque les dryades apparaissent par magie à Tancrède dans la Forêt Enchantée, danseuses et chanteuses entrent à nouveau toutes ensemble sur scène: «*La Danse et les Demoiselles paraissent dans le fond du theatre*¹¹.» Ici comme ailleurs «les Demoiselles» font référence aux chanteuses. Après le chœur de femmes, une didascalie manuscrite écrite au-dessus d'une sarabande indique l'entrée des faunes danseurs sur scène («*les hommes*»)¹². À la danse (sans chant) vient succéder le personnage du Plaisir (haute-contre), vraisemblablement entré en scène avec le chœur d'hommes, et qui chante un air dans le style de la sarabande. Si l'on suit les arguments de Harris-Warrick, ce personnage allégorique fonctionne à la manière d'un double des danseurs masculins. Ainsi la disposition scénique révélée par l'ensemble des didascalies manuscrites véhicule l'idée d'unité dramatique entre danse et chant avec une force toute particulière, puisque fondée sur la distinction claire entre groupes féminin/masculin.

Au contraire des références collectives faites aux chœurs dans la partition de *Tancrède*, des annotations trouvées dans des sources plus tardives, réalisées aux alentours des années 1770, incluent presque toujours des références aux deux groupes, soit celui «[des] Chœurs», ainsi que celui de «la Danse» ou «[du] Ballet».

1998, p. 55-80; p. 65 pour la citation. Rebecca Harris-Warrick a également développé ses arguments dans «“Toute danse doit exprimer, peindre...”: Finding the Drama in the Operatic Divertissement», *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 23 (1999), p. 187-210.

10 Sur l'utilisation simultanée ou non des chœurs dansés et chantés, voir Mary Cyr, «The Dramatic Role of the Chorus in French Opera: Evidence for the Use of Gesture, 1670-1770», *Opera and the Enlightenment*, éd. Thomas Bauman et Marita Petzoldt McClymonds, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 107-115, ainsi que Thomas Betzwieser, «Musical Setting and Scenic Movement: Chorus and *chœur dansé* in Eighteenth-Century Parisian Opera», *Cambridge Opera Journal*, 12/1 (2000), p. 1-28.

11 *Tancrède*, F-V, MSD 58 in 4°, p. 159; scène 3, acte III (cette annotation est écrite au dessus de la portée supérieure [aux «Flûtes»]). Bien que la partition et le livret requièrent à cet endroit des dryades et des bergères, une didascalie manuscrite signalant un changement de costumes indique que les femmes devaient être habillées exclusivement en dryades. Au sujet de l'utilisation du fond de la scène à l'époque de Jean Berain père (1640-1711), décorateur de l'Académie royale de musique, voir Jérôme de la Gorce, *Berain, dessinateur du Roi Soleil*, Paris, Herschel, 1986, p. 82-85. Je remercie Jennifer Thorpe pour m'avoir mentionné que les danses notées de cette période se fondent sur le mouvement suivant: du fond de la scène, à l'avant, avant de revenir au fond. Sur les problèmes liés au respect de cette norme chorégraphique dans les mises en scène actuelles, voir Shirley Wynne, «The Regular and the Irregular – Puzzles in the Manuals and Scores in the Early 18th Century», *Proceedings/ Society of Dance History Scholars*, (1987), p. 18-23.

12 *Tancrède*, F-V, p. 166; l'indication est donnée au-dessus de la sarabande.

L'utilisation du pluriel «les Chœurs» s'explique par le fait que le chœur était habituellement divisé en deux groupes, chacun avec sopranos, haute-contres, ténors et basses. D'ailleurs dès 1715, les livrets d'opéras parisiens donnent les noms des choristes sur deux colonnes, selon le côté de la scène auquel ils appartiennent: soit le «coin du Roi» (la partie gauche de la scène, vue depuis le fond), soit le «coin de la Reine» (la partie droite).

Si ces didascalies manuscrites pour les chœurs témoignent d'une tradition remarquablement cohérente concernant la réalisation scénique, d'autres didascalies font état de décisions mettant à jour une flexibilité de choix quant à l'utilisation de rôles principaux ou de figurants, et de ce fait les effets dramatiques en découlant. Le premier exemple concerne les personnages de la princesse sarrasine Herminie et d'Argant: la première page de la partition de *Tancrède* illustre les changements relatifs à l'emplacement des personnages sur la scène, qui vont permettre une réalisation scénique symbolique du destin de Tancrède. Au-dessus des noms de Herminie et d'Argant, on peut lire «D.l.r.», tandis que l'annotation placée au dessus de celui du chef sarrasin Argant donne «D.r.»: abréviations signifiant respectivement «de la Reine» et «du Roi», soit le coin de la Reine (droite de la scène) et le coin du Roi (gauche de la scène). Toutefois ces abréviations sont inversées dans la leçon originale: la version première, qui a été raturée, indiquait au contraire que Herminie devait faire son entrée dans le «coin du Roi» et Argant dans celui de «la Reine».

Il faut donc en déduire qu'à un certain moment de la réalisation scénique, il a été décidé d'inverser l'emplacement des entrées: la correction semble d'ailleurs logique, puisqu'elle associe la femme au coin de la Reine et l'homme au coin du Roi. C'est pour le moins ce qui apparaît pour l'ensemble de la partition, à une exception près, et celle-ci est remarquable pour sa signification dramatique. Lorsque la princesse guerrière Clorinde choisit le devoir et la gloire au lieu de son amour pour le croisé Tancrède, celui-ci se soumet à sa volonté et renonce à son désir de vivre. Une didascalie manuscrite indique que Tancrède doit quitter la scène par le coin de la Reine: la métaphore est transparente, puisque c'est dans ce coin que restera Tancrède, tel un héros dévirilisé, jusqu'à sa tentative de suicide à la fin de l'opéra¹³.

Le second exemple de cette flexibilité dans la disposition des personnages (ici des figurants) se trouve également au début du premier acte de *Tancrède*. Suivant l'indication scénique imprimée «HERMINIE, ARGANT, *Suite d'Argant*» qui a été raturée, on lit la didascalie manuscrite suivante: «*Les hommes du côté du roi*

13 Pour une discussion détaillée de l'interprétation sémiotique de ce modèle d'emplacement des personnages sur la scène, tel que présenté par cette lecture scénique, ainsi que sur d'autres dispositifs d'emplacement qui émergent selon les endroits où doivent s'effectuer entrées et sorties, voir Antonia Banducci, «Staging a *tragédie en musique*», *op. cit.*, p. 183-185.

Mrs Godone[sche] Daigremont Benois Richier precedent Argant», c'est-à-dire les noms des figurants muets. La rature de la didascalie imprimée, suivie de sa correction manuscrite, indique que les soldats d'Argant précèdent celui-ci, et non le contraire. Cet ordre d'entrée «inversé» sert à annoncer le chef sarrasin à Herminie et à l'audience: l'effet dramatique de cette entrée se voit renforcé par cet agencement subtil. (Planche 1).



Planche 1. André Campra, *Tancrède*, *Tragédie*, Paris, Ballard, 1702. F-V, MSD 58 in 4°, p. 1. (Avec l'aimable permission de la Bibliothèque Municipale de Versailles.)

Les chœurs et danses d'*Armide*, de 1761 à 1778

Le cas d'*Armide* appelle également quelques remarques concernant les fonctions spécifiquement dévolues aux groupes de figurants, qu'il s'agisse du chœur chanté ou du chœur dansé. La précision des indications scéniques dévolues aux figurants, qu'ils soient choristes ou danseurs, témoigne d'ailleurs de l'importance accrue de ceux-ci au fil des décennies sur la scène de l'Académie royale¹⁴.

14 On remarque d'ailleurs que le nombre de choristes et de danseurs engagés pour les productions de l'Académie royale augmente d'année en année. Le livret pour la reprise de l'*Armide* en 1703 mentionne douze femmes et dix-neuf hommes pour les choristes, et de sept à dix danseurs par acte; le livret pour la reprise de 1761 mentionne quinze femmes et vingt hommes pour les choristes, et de onze à dix-neuf danseurs par acte. Quant au livret pour la première représentation de l'œuvre en 1686, il ne donne aucune information. Voir Rosow, «Lully's

Plus d'un tiers de ces didascalies manuscrites concernant les entrées et les sorties combinent deux éléments dramatiques différents: les danseurs et les choristes entrent ou sortent simultanément (comme on l'a vu plus haut), et les danseurs entrent ou sortent en dansant. Ainsi du divertissement du premier acte d'*Armide*, avec l'indication scénique imprimée suivante: «*Peuples de Damas. Les peuples témoignent, par des danses & par des chants, la joie qu'ils ont de l'avantage que la beauté d'Armide a remporté sur les Chevaliers du camp de Godefroi.*» Dans la marge, une didascalie manuscrite a été ajoutée, précisant «*Sur La [sic] 1^{er} air Le ballet entre en Dansant, et Les Chœurs*¹⁵.»

À la fin du divertissement de l'acte II, une didascalie manuscrite donne une information similaire pour une sortie: «*trois gavottes, sur la dernière Les chœurs rentrent dans les coulisses*¹⁶.» Bien que cette seconde indication ne fasse pas état de la distinction habituelle entre danseurs et choristes, le contexte indique clairement qu'elle concerne les deux groupes. Toujours selon cette indication, les danseurs sortent en dansant. Une autre indication scénique, se référant à une musique nouvelle pour le divertissement de l'acte IV, concerne une sortie qui est en revanche non dansée: «*forlane et contredanse, après Laquelle La danse et Les chœurs se retirent*¹⁷.»

À ce sujet, il est intéressant de mettre en rapport ces exemples d'*Armide* avec celui, exceptionnel, relevé dans la pastorale héroïque de Destouches, *Issé*, et qui concerne l'usage des chœurs dansé et chanté: en effet ceux-ci sont compris comme un seul «corps collectif». Le livret imprimé à l'occasion de la première de l'ouvrage, en 1697, mais utilisé pour des représentations en 1773, indique qu'à la scène 5 de l'acte III le chœur chanté doit représenter les ministres du grand prêtre, tandis que les danseurs incarnent des faunes et des dryades. Les didascalies manuscrites confirment cette distinction. L'indication au sommet de la page concerne le grand prêtre, ainsi que les hommes et les femmes du chœur, costumés en prêtres et prêtresses, devant entrer depuis le fond de la scène pour venir ensuite se placer sur un piédestal et s'arranger de manière à former un cercle: «*Les Messieurs des chœurs en habits de Prêtres et les Demoiselles en habits de Prêtresses[.] Marche sur laquelle le grand prêtre et les chœurs par le fond de la forêt et se rangent en cercle*¹⁸.» (voir Planche 2, p. 125).

Armide, op. cit., vol. 1, p. 234-235; vol. 2, p. 447-448. L'augmentation du nombre de danseurs est commentée dans ce volume par Sylvie Bouissou, p. 104. Au sujet de l'importance des figurants, voir le texte de Sarah McCleave dans le présent volume, p. 191-192.

15 *Armide*, F-Pn, cote Rés Ms 1961 (1), p. 16.

16 *Armide*, F-Pn, cote Rés. Ms 1961 (1), p. 27.

17 *Armide*, F-Pn, cote Rés. Ms 1961 (1), f. 44bis recto (il s'agit d'un folio avec un texte au recto et au verso, pour les airs et le récitatif entièrement de la main de Francœur).

18 *Issé*, F-Pn, cote Résac Yf 761, f. 35.

Le grand prêtre, puis le chœur, invoquent l'oracle Dodone pour lui demander de prédire le sort d'Issé. Selon la didascalie manuscrite suivante, les choristes masculins ouvrent le fond de la scène afin d'amener l'oracle. Après que celui-ci a parlé, le grand prêtre invite les dryades et les sylvains à honorer Apollon, désigné par l'oracle comme étant l'amant d'Issé. Une didascalie manuscrite signale alors que «la Danse» doit entrer. Une autre didascalie manuscrite antérieure concernant un changement de costume à la fin de l'acte précédent confirme d'ailleurs que les danseurs doivent être costumés en sylvains (pour les hommes) et en dryades (pour les femmes). Après un chœur pour les prêtres et les prêtresses, les danses des créatures des forêts alternent avec des airs chantés par une dryade. Ce qui signifie qu'un soliste devient le double vocal d'un danseur, tandis que les ministres sont dépourvus de leurs doubles dansants. Dans le cas présent, on peut se demander si les circonstances spécifiques de cette scène (une mortelle est louée par le chœur des prêtres et des prêtresses) ont mené à l'abandon de la convention largement avérée du corps collectif chanté et dansé (telle qu'argumentée par Rebecca Harris-Warrick), puisqu'ici la scène est caractérisée par l'absence d'un chœur dansé. Il se pourrait donc que le librettiste Houdar de la Motte a cherché à éviter le spectacle de prêtres et de prêtresses dansant et célébrant le pouvoir d'une mortelle sur un dieu¹⁹.

La fin du cinquième acte d'*Armide*, toujours dans le divertissement, illustre un autre cas de figure, montrant que si toutes les entrées sont dansées, les sorties ne le sont pas toujours. L'indication scénique imprimée donne: «*Les PLAISIRS, les Amants fortunés, & les Amantes heureuses se retirent*», et à sa suite une didascalie manuscrite indique: «*Sur une Simphonie La Danse et Les chœurs se retirent, sur La fin de cette Simphonie Ubalde et Le ch: [chevalier] Danois entre par le fond*²⁰.» Là aussi, des justifications dramaturgiques peuvent expliquer ces différences. Ainsi lors de la scène 3 de l'acte I: si les deux groupes de choristes et de danseurs représentant le peuple de Damas font ensemble leur entrée sur scène, ils sortent de celle-ci à des moments différents. L'indication scénique imprimée dans le livret indique le moment crucial durant lequel la célébration damascène s'interrompt, saisie par la nouvelle de la libération par Renaud des chevaliers du camp de Godefroy: «*Le triomphe d'Armide est interrompu par l'arrivée d'Aronte qui avait été conduit par les chevaliers captifs, et qui revient blessé, et tenant à la main un tronçon d'épée.*»

19 Comme il nous l'a été communiqué, Rebecca Harris-Warrick a trouvé un cas similaire dans le chœur dansé des prêtres et des prêtresses de *Créüse l'Athénienne*, tragédie en musique de La Coste, livret de Pierre-Charles Roy (1712). L'action nous apprend qu'un chœur et un ballet célèbrent Apollon: se pourrait-il que des prêtres et des prêtresses dansants soient appropriés lorsqu'il s'agit de célébrer un dieu, mais non un mortel?

20 *Armide*, F-Pn, Rés. Ms 1961 (1), p. 58.

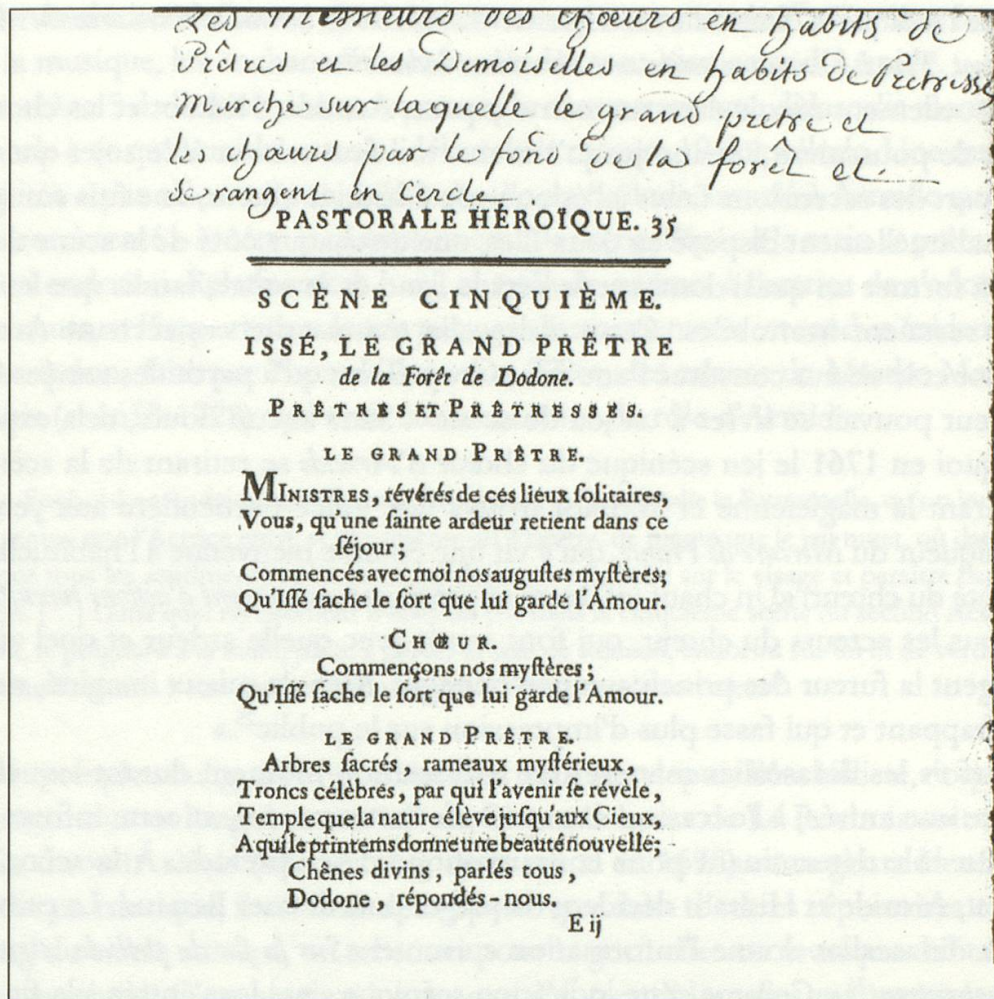


Planche 2. [Antoine Houdar de] Lamothe [sic], *Issé, Pastorale Héroïque*, [Paris], P. Robert-Christophe Ballard, 1773. F-Pn, Résac Yf. 761, p. 35. (Avec l'aimable permission de la Bibliothèque Nationale de France.)

Dans la marge, une didascalie manuscrite décrit une sortie non dansée pour les danseurs: «*air de triomphe a la fin de cet air Aronte entre soutenu par Deux M^{rs} des chœurs, un sabre cassé a la main et un Mouchoir de l'autre La danse se retire*²¹.»

Cette sortie restitue l'effet dramatique de l'arrivée d'Aronde blessé, et la terrible nouvelle des hauts faits de Renaud. La sortie des danseurs, qui se fait en marchant, est une manière efficace de restituer visuellement l'impact dévastateur que ces événements ont eu sur la célébration des pouvoirs d'Armide. Toutefois durant la scène suivante, les choristes doivent rester présents; il n'y a par ailleurs aucune danse lors de cette scène. Quant au chœur «Poursuivons jusqu'au trépas», qui termine ladite scène, il ne comporte aucune ritournelle instrumentale, habituellement réservée à

21 *Id.*, p. 16.

la danse²². Dépourvus de leurs doubles dansés, les choristes doivent se déplacer comme l'indique la didascalie manuscrite: «*Les chœurs en entourant circulairement Armide et hidraot. Tout Le monde se retire avec Armide et hidraot*²³.»

Visuellement réunis dans un même espace, Armide, Hidraot et les choristes jurent de poursuivre Renaud jusqu'à la mort: il faut relever à ce sujet que dans la plupart des recensions faites à l'époque de Gluck, le chœur, une fois sur scène, était habituellement disposé en deux files, une de chaque côté de la scène de manière à former un quasi demi-cercle vers le fond de la scène, tandis que les choristes restaient immobiles. Cette didascalie manuscrite concernant Armide, Hidraot et le chœur constitue l'une des rares preuves qu'à partir des années 1750, le chœur pouvait se livrer à un jeu de scène²⁴. Sans aucun doute, cela explique pourquoi en 1761 le jeu scénique du chœur d'*Armide* se retirant de la scène en entourant la magicienne et Hidraot trouva une grâce particulière aux yeux du chroniqueur du *Mercure de France*, qui y vit une entorse bienvenue à l'habituelle immobilité du chœur: «Un chant vif, serré et précis est accompagné d'actions tumultueuses par tous les acteurs du chœur, qui font sentir avec quelle ardeur et quel zèle ils partagent la fureur des principaux personnages. Rien de mieux imaginé, rien de plus frappant et qui fasse plus d'impression sur le public²⁵.»

Parfois les didascalies manuscrites indiquent le moment durant lequel doit se faire une entrée, à l'occasion d'un prélude instrumental, et cette information joue un rôle déterminant pour la dramaturgie de ce prélude. À la scène 2 de l'acte II, Armide et Hidraot décident de piéger puis de tuer Renaud. La première de ces didascalies donne l'information suivante: «*Sur la fin du prélude, Armide et Hidraot entrent*²⁶.» Comme cette indication scénique situe leur entrée à la fin de la mesure 15 du prélude – lequel sert également à Renaud et à son compagnon Artémidore pour quitter la scène – la musique instrumentale fonctionne à la manière d'une représentation musicale du pouvoir de séduction d'Armide. L'effet créé par les longs rythmes pointés suivis par des fusées de doubles croches fournit

22 Rebecca Harris-Warrick a commenté ces questions d'alternance entre sections chantées et dansées dans le chœur lulliste: «Recovering the Lullian Divertissement», *op. cit.*, p. 59-60. Des exemples de cette pratique d'alternance entre chant et danse sont illustrés par des didascalies manuscrites dans un livret des *Fêtes grecques et romaines* de François Collin de Blamont pour des représentations de 1770, et dans une partition autographe d'*Ismène* de François Francœur (avec François Rebel), représentée pour la première fois à Versailles en 1747.

23 *Armide*, F-Pn, Rés. Ms 1961 (1), p. 20.

24 On trouvera des commentaires détaillés sur cette pratique dans Lois Rosow, «Performing a Choral Dialogue by Lully», *Early Music*, 15/3 (1987), p. 325-335, Cyr, «The Dramatic Role of the Chorus in French Opera», *op. cit.*, Betzwieser, «Musical Setting and Scenic Movement», *op. cit.*, et Banducci, «Staging a tragédie en musique», *op. cit.*, p. 186.

25 *Mercure de France*, décembre 1761, p. 171; c'est nous qui soulignons.

26 *Armide*, F-Pn, Rés. Ms 1961 (1), p. 24.

un écrin convaincant pour la question suivante posée par Renaud: «*Quand on peut mépriser les charmes de l'amour, Quels enchantements peut-on craindre?*»²⁷ Comme le manifeste la musique, les enchantements à craindre sont bien ceux d'Armide.

La scène 5 de l'acte II donne un exemple contrastant: une didascalie manuscrite demande à ce qu'Armide entre au début de la mesure 19 du prélude. Une musique précipitée – par ailleurs fort similaire à celle du prélude associé à Armide qui vient d'être commenté – amène la magicienne sur la scène, l'épée à la main et prête à tuer Renaud endormi. Relativement long, ce prélude permet à l'actrice de s'adonner à un jeu muet, et l'importance de tels passages instrumentaux est rendue évidente par la description, faite par Évrard Titon Du Tillet, des talents de Marthe Marie Le Rochois (c. 1658-1728), qui avait été la créatrice du rôle d'Armide:

[Le Rochois] entendait merveilleusement bien ce qu'on appelle la Ritournelle, qu'on joue dans le temps que l'Actrice entre et se présente au Théâtre, de même que le jeu muet, où dans le silence tous les sentiments et les passions doivent se peindre sur le visage et paraître dans l'action. [...] Dans quel ravissement n'était-on pas dans la cinquième scène du second Acte, de la voir, le poignard à la main, prête à percer le sein de Renaud, endormi sur un lit de verdure! La fureur l'animait à son aspect, l'amour venait s'emparer de son cœur²⁸.

Un tel exemple souligne l'importance du jeu muet depuis l'ère lulliste, et qui sera maintenu tout au long du XVIII^e siècle; bien que le cas de Le Rochois soit relatif à la fin du XVII^e siècle (elle se retira de la scène en 1698) et au genre élevé de la tragédie en musique, il est bon de rappeler que dans d'autres répertoires et tout au long du siècle suivant, un tel souci pour la gestuelle «en musique» n'était pas moins essentiel. C'est ainsi qu'on trouve d'autres didascalies manuscrites similaires, c'est-à-dire concernant des passages purement instrumentaux, dans un livret manuscrit (anonyme) d'une comédie destinée à la Comédie-Italienne, *Chloé et Silvandre*, datant des années 1770, et qui toutefois ne fut jamais représentée. La main ayant copié ce livret est celle de Louis-Joseph Francœur; quant au livret, il contient de nombreuses indications pour l'action scénique, dont la fonction est identique à celle de didascalies manuscrites qui auraient été ajoutées dans une partition ou dans un livret imprimés. Ces didascalies relient clairement la fonction de certaines ritournelles instrumentales avec une pantomime muette, exigeant de la musique instrumentale pour soutenir une action scénique (muette) avant que ne commence le chant. Comme le requiert l'une des didascalies, il faut prévoir une «ritournelle de dix ou douze mesures pour donner le temp à l'acteur d'exprimer tout son embarras à pouvoir aborder Chloé»²⁹.

27 *Id.*, p. 23.

28 Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse François*, Paris, 1732-1743; R Genève, Slatkine, 1971, p. 791-792. Voir également les remarques de Laura Naudeix dans le présent volume, p. 50.

29 *Chloé et Silvandre*, F-Pn, Ms 1852, 1, f. 7r. Il s'agit d'une comédie mêlée d'ariettes en deux actes, pour cinq personnages. Le manuscrit inclut des textes pour dix-neuf numéros séparés (ariettes,

Ainsi peut-on constater que les «auteurs» de ces annotations scéniques ont à la fois maintenu certaines conventions dramatiques, tout en prenant des décisions purement personnelles qui ont eu un impact non négligeable sur la nature dramatique de l'œuvre. Et comme nous l'avons démontré, certaines de ces didascalies manuscrites ont même altéré l'information scénique donnée originellement dans les partitions et les livrets. Parfois ces didascalies aident à renforcer le flux narratif; mais elles peuvent également déterminer le rôle dramatique de la musique. Et de manière plus importante encore, les didascalies indiquent des choix interprétatifs nous informant tant de la tradition scénique propre à la tragédie en musique, que de son potentiel pour enrichir de nouvelles mises en scène.

Traduit de l'anglais par Jacqueline Waeber

duos, et un quatuor). Au début de chacun de ces numéros se trouvent des phrases incomplètes de texte, à la manière de repères. Il nous a été impossible de trouver une autre référence à cette œuvre. Nous exprimons notre gratitude à feu M. Elizabeth C. Bartlet, pour avoir examiné ce manuscrit à notre demande, établissant qu'il s'agissait d'un ouvrage destiné à la Comédie-Italienne, et pour en avoir déduit la période de composition. Cet ouvrage n'est recensé ni dans le répertoire de ce théâtre, ni dans celui de la Cour.