

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:	Musique et dramatisation dans la "pantomime dialoguée" : le cas de L'Homme au masque de fer (1790)
Autor:	Sala, Emilio
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858678

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>

Musique et dramatisation dans la «pantomime dialoguée»: le cas de *L'Homme au masque de fer* (1790)

La présente étude se propose de considérer le rôle joué par la musique dans l'esthétique du tableau théâtral, telle qu'elle s'est développée durant le dernier tiers du XVIII^e siècle, notamment sous l'impulsion des théories de Diderot et de ses continuateurs. Le travail de Pierre Frantz¹, qui va servir de cadre théorique pour notre approche de *L'Homme au masque de fer*, doit être ici encore doublé par la problématique de «l'absorbement» définie par Michael Fried. Rappelons que l'ouvrage de Fried, capital pour notre compréhension de l'esthétique de l'art pictural en France au milieu des années 1750, a pour but d'étudier le thème de l'absorbement abordé par les principaux peintres de cette époque (Chardin, Greuze, Van Loo, Vien), tout en le mettant en lumière avec le discours théorique sur les arts et le théâtre, en particulier celui de Diderot². Si l'on transpose la problématique de l'absorbement du domaine de la peinture à celui du théâtre, il devient dès lors tout à fait indispensable de prendre en considération la musique. Le développement de la dimension à la fois visuelle et spectaculaire qui caractérise le théâtre de la deuxième moitié du XVIII^e siècle est étroitement lié à l'utilisation dramatique de la musique.

Les vues de Diderot sur le théâtre sont révélatrices: on en a un exemple au sujet de l'utilisation de la musique pour les jeux d'entracte, que Diderot a commenté pour la première fois dans son *De la poésie dramatique* (1758): il est souhaitable, explique Diderot, que les jeux d'entracte puissent être accompagnés par une musique *dramatique*. Un éloquent cas de figure est celui fourni par les entractes de la pièce *Eugénie* de Beaumarchais (Comédie-Française, 1767). Dans le deuxième entracte, après la pantomime de Betsy, Drink et Robert «entrent en se disputant»³, et Beaumarchais signale que «l'orchestre doit cesser de jouer». En effet, la musique a ponctué toute la pantomime de Betsy. Dans le quatrième entracte, l'indication

1 Dans une étude récente, Pierre Frantz a redéfini les enjeux esthétiques du tableau: voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

2 Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988; trad. fr. *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.

3 Pierre Caron de Beaumarchais, *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 49.

de Beaumarchais se fait encore plus précise: «*Il serait assez bien que l'orchestre [...] ne jouât que de la musique douce et triste, même avec des sourdines, comme si ce n'était qu'un bruit éloigné de quelque maison voisine: le cœur de tout le monde est trop en presse dans celle-ci pour qu'on puisse supposer qu'il s'y fait de la musique*⁴.» Il en va de même pour les tableaux vivants narrés par Goethe dans *Les Affinités électives*, et que Fried a abondamment commentés: ceux-ci sont introduits par un accompagnement musical, décrit par Goethe comme une «musique significative» (*bedeutende Musik*), devant restituer «l'atmosphère souhaitée» (*die gewünschte Stimmung*) exigée par la représentation visuelle⁵. Comme l'a souligné Pierre Frantz, l'esthétique du tableau, l'effet d'absorbement et le quatrième mur diderotien sont fondés sur un paradoxe: la volonté d'exclure «le spectateur du spectacle, aussi fortement qu'il est possible» a pour but de «le toucher au cœur, l'émuvoir violemment, aimanter son imagination si puissamment qu'elle envahisse le spectacle⁶.» Or cela ne se rait pas possible sans le recours à la musique, celle-ci étant l'un des principaux moyens qui permet d'engendrer l'adhésion du public à la scène: sa fonction est avant tout de guider le spectateur et d'orienter ses émotions. Ce processus de dramatisation aboutira au mélodrame et à l'*«imagination mélodramatique»*, pour reprendre l'expression de Peter Brooks⁷, tout en passant par des genres mineurs tels que la féerie et la pantomime.

Dans notre ouvrage consacré à la dramaturgie musicale du mélodrame français au XIX^e siècle, il a été question de l'importance de l'opéra-comique et de la «pantomime dialoguée» dans la formation du modèle mélodramatique⁸. Il nous faut insister sur l'épithète «mélodramatique», le plus souvent utilisé dans l'orbe du visuel, mais qui est tout aussi inséparable de l'expérience auditive. Ce modèle mélodramatique est caractérisé par des effets musicaux qui n'ont pas encore été étudiés avec toute l'attention voulue par les musicologues.

4 *Id.*, p. 71. Au sujet de l'utilisation *mélodramatique* de la musique dans ces jeux d'entracte, voir Jacqueline Waeber, «Beaumarchais et Rousseau: sur quelques aspects du renouveau de la pantomime et de l'avènement du mélodrame», *French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Beaumarchais, homme de théâtre, homme de société*, 8 (2000), p. 203-222.

5 Fried, *Absorption and Theatricality*, *op. cit.*, p. 171-173.

6 Frantz, *L'Esthétique du tableau*, *op. cit.*, p. 5.

7 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press, 1976.

8 Emilio Sala, *L'Opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venise, Marsilio, 1995.

Le présent essai a pour objet l'une des pantomimes de Jean-François Mussot (dit Arnould), *L'Homme au masque de fer ou le Souterrein [sic]*, dont on possède le livret publié et la partition manuscrite de Jean-Baptiste Rochefort⁹. La pièce fut représentée à l'Ambigu-Comique le 7 janvier 1790, soit sur ce même théâtre qui allait accompagner la naissance du mélodrame théâtral au XIX^e siècle (*Victor ou l'enfant de la forêt* et *Cælina ou l'enfant du mystère* de Pixérécourt furent tous deux créés à l'Ambigu-Comique respectivement le 9 novembre 1797 et le 2 septembre 1800). À la fin du XVIII^e siècle, le mystère du Masque de fer était d'autant plus populaire qu'il semblait dénoncer un crime de l'Ancien Régime (et rappelons qu'avant d'obséder Vigny, Hugo et Dumas père, le Masque de Fer intéressait déjà Voltaire). D'autre part, l'association entre le Masque de Fer et la Bastille était très répandue à l'époque, comme en témoigne *Le Tableau de Paris* de Mercier: «Dès qu'on parle de la Bastille à Paris, on récite soudain l'histoire du *masque de fer*: chacun la fabrique à son gré, et y mêle des réflexions non moins imaginaires¹⁰.» On ne s'étonnera donc pas que la pantomime de Mussot sur le thème de l'homme au masque de fer date de la même période que la prise de la Bastille.

Parmi les nombreuses identités conjecturales attribuées à ce prisonnier inconnu, la pantomime a adopté celle qui voyait sous le Masque de Fer le comte de Vermandois, fils naturel de Louis XIV qui, «amant aimé d'une des plus belles femmes de la cour», «eut le malheur d'avoir pour rival le fils [légitime] de Louis XIV, l'héritier présomptif de la couronne¹¹.» Il est facile d'imaginer la suite. Le comte et la marquise, sa fidèle maîtresse, seront arrêtés et emprisonnés à la Bastille. Toutefois ils arriveront à s'évader, et, aidés par deux paysans, Thomi et Pauline, parviendront enfin à atteindre leur but après plusieurs aventures et un combat final. Comme mentionné par Mussot, le *happy end* a été ajouté «pour rendre l'action plus théâtrale¹².» La délivrance spectaculaire en fin pièce est d'ailleurs un des traits caractéristiques de la pièce «à sauvetage», genre auquel appartient *L'Homme au masque de fer*.

La partition manuscrite de la pièce porte la date du 23 décembre 1789 à la fin de l'ouverture, date suivie par un «R» monogrammé, pour Rochefort, preuve d'un autographe. La pantomime fut représentée pour la première fois deux semaines plus tard (7 janvier 1790). Elle fut ensuite à l'affiche jusqu'en mars de la même année, puis allait faire l'objet de plusieurs reprises jusqu'à la fin de 1791, attestant ainsi de l'un des succès les plus caractéristiques de ce nouveau genre théâtral qu'est la pantomime, qui, «se dégageant peu à peu du simple ballet vers

9 Arnould [J. F. Mussot], *L'Homme au masque de fer ou le Souterrein, pantomime en quatre actes, par M. Arnould*, [Paris], Cailleau, [1790]; F-Pn, Vm⁶ 143 pour la partition de Rochefort.

10 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris* [1^e éd. 1783-1788], éd. Jean-Claude Bonnet, 2 vol., Paris, Mercure de France, 1994, vol. 1, p. 724.

11 Voir la *Préface* qui précède Arnould, *op. cit.*, p. 3-6.

12 *Ibid.*

1779, avait [...] séduit le public par une tentative d'affabulation dramatique¹³.» Comme on le lit dans la rubrique des «Pièces jouées en 1790» de l'*Almanach général de tous les spectacles*, «les Pantomimes, dialoguées ou non dialoguées, qui font le plus de plaisir à l'Ambigu-Comique, sont le *Capitaine Cook* [Lescène-Desmaisons], le *Baron de Trenck* [Gabiot], le *Masque de Fer* [Audinot], *Hercule et Omphale* [Audinot], et quelques autres¹⁴.»

Le rôle de la musique dans le «tableau-stase» et le «tableau-comble»

Abordée sous l'angle de la dramaturgie musicale, l'analyse de cette pièce montre que davantage que dans le mélodrame, la pantomime requiert une coïncidence très précise entre mise en scène et ce qui relève de la *mise en musique*: la dynamique spectaculaire de *L'Homme au masque de fer* est réglée *par et sur* la musique. Telle que développée par Mussot à l'Ambigu-Comique, la pantomime semble avoir poussé jusque dans ses derniers retranchements l'union de la musique et de l'action telle qu'elle aura été théorisée dès 1760 par Noverre: «Ce sont les mouvements et les traits de la musique qui fixent et déterminent tous ceux du danseur. [...] La musique bien faite, doit peindre, doit parler; la danse en imitant ses sons, sera l'écho qui répétera tout ce qu'elle articulera¹⁵.» Même si la musique a pour fonction première de souligner ou de renforcer l'action dramatique, on assiste parfois à l'utilisation d'une mélodie apparemment neutre, c'est-à-dire dépourvue de toute tension dramatique, qui peut aussi correspondre à un «air emprunté» ou à un «air parlant» que l'orchestre joue et que le public reconnaît aussitôt. C'est ainsi que commence le premier acte (exemple 1). «*La Marquise est assise dans un fauteuil, la tête appuyée sur une main, et dans l'attitude d'une personne sérieusement occupée de ses réflexions*¹⁶.» C'est là un cas emblématique de cet état d'absorbement défini par Michael Fried (suspension de l'action et capture de l'attention), ici transposé dans un contexte purement théâtral. Marquée *amoroso*, la musique qui accompagne cette scène nous informe que la marquise est absorbée dans une pensée amoureuse et qu'elle attend son amant: l'orchestre joue en effet la mélodie de la célèbre romance de Nina («Quand le bien aimé reviendra»), dont le succès était

13 Alexis Pirou, «Les origines du mélodrame français à la fin du XVIII^e siècle», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 18 (1911), p. 256-296; p. 293.

14 *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des Provinces pour l'année 1791* [...], Paris, Chez Froullé, 1791, p. 178.

15 Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, Lyon, chez Aimé Delaroche, 1760, Lettre v, p. 133.

16 Arnould, *L'Homme au masque de fer*, op. cit., p. 7.



Exemple 1. Rochefort, *L'Homme au masque de fer*, début du premier acte.

alors fort récent (l'opéra-comique de Dalayrac, *Nina ou la Folle par amour* avait été représenté pour la première fois le 15 mai 1786 à la Comédie-Italienne¹⁷). Cependant, on se gardera de considérer cette citation comme étant dans l'esprit du vaudeville. Même si le texte du chant original, absent mais néanmoins identifiable, suggère une connivence entre l'auteur et son public, tout ce qui est distanciation ironique semble avoir été exclu de la pièce: la construction dramaturgique de Mussot tire son efficacité d'une perception au premier degré, comme cela arrive d'ailleurs dans le mélodrame. Il n'y a pas la moindre intention parodique dans la citation musicale qui accompagne la première scène de la pantomime, et qui restitue le sentiment général de la situation représentée. Nous avons ici un état de stase dramatique, centré sur l'état d'absorbement du personnage. Pour s'en référer à Pierre Frantz, on pourrait décrire cette première scène comme étant un «tableau-stase» où le décor est animé par la musique, laquelle nous donne aussi une information capitale (la marquise attend son amant d'une manière qui n'est pas sans rappeler Nina attendant le sien). Et si ce tableau initial est sans action, on ne doit pas pour autant en déduire qu'il se situe hors du temps du récit.

La marquise aurait pu travailler à un ouvrage de broderie ou marcher dans la pièce que le tableau n'en resterait pas moins statique, dans le sens du tableau-stase défini par Pierre Frantz. La stase fait ici uniquement référence à l'absence de tension dramatique. Il va de soi que la pantomime de Mussot, tout comme le mélodrame de Pixerécourt, est davantage orientée vers ce que Pierre Frantz a appelé «tableau-comble», soit un moment où l'intensité émotive a atteint le climax, créant une sorte de court-circuit durant lequel le *temps représenté* se fige littéralement, pétrifiant les personnages dans des attitudes: «On aperçoit immédiatement le paradoxe qui s'inscrit au cœur de cette pratique dramaturgique: le tableau est fait de gestes, mais de gestes immobilisés; il montre un comble d'agitation mais il le fixe¹⁸.»

17 Dans l'opéra-comique de Dalayrac, la romance de Nina est en *ré* majeur; Rochefort l'a transposée dans la tonalité de l'ouverture, soit *sol* majeur. Tandis que les troisième et quatrième actes, ainsi que l'ouverture, se présentent presque toujours dans le manuscrit de Rochefort sous forme de partition complète d'orchestre, les premier et deuxième actes sont à l'état d'ébauche, et seule la mélodie a été notée de façon précise.

18 Frantz, *L'Esthétique du tableau*, op. cit., p. 168.

La musique joue un rôle indispensable dans ce procédé dramaturgique, puisque elle règle le passage de la «stase» au «comble» et accompagne le tableau figé. Elle est ce qui permet littéralement de créer une durée à ce *temps de la représentation*, tandis que le *temps représenté* reste quant à lui suspendu. Ce ne sont pas les exemples qui manquent dans le répertoire théâtral mélodramatique du début du XIX^e siècle. Dans *L'Homme au masque de fer*, ce cas de figure est illustré par une séquence du quatrième acte (exemple 2). La scène représente «l'intérieur d'une chambre russe. La nuit est close¹⁹.» Thomi et sa femme Pauline dorment dans la pièce voisine. On entend frapper à la porte. L'orchestre joue *pianissimo* un *adagio* (morceau n° 3) qui ponctue l'entrée de Thomi et sa pantomime toujours plus inquiète. Le sentiment d'attente est musicalement renforcé par le glissement de *mi bémol* majeur vers *mi bémol* mineur, ambiguïté tonale qui renforce encore l'inquiétude du spectateur. Pendant que l'orchestre s'arrête sur la dominante, on frappe encore, «mais un peu plus fort». Thomi ouvre, et un homme mystérieux, «couvert d'un manteau», se présente avec une femme «enveloppée d'une cape». L'*adagio* reprend avec un peu plus d'intensité (morceau n° 4). L'étonnement de Thomi se transforme bientôt en angoisse, tandis que la tension dramatique s'accroît durant le *crescendo* (mesures 5-8). À son terme, celui-ci reste suspendu sur un accord de septième de dominante: c'est alors que l'étranger se découvre. Thomi reconnaît le comte et tombe à ses genoux: tableau. Se fait entendre un *allegro fortissimo* (*do* majeur), qui a pour effet de prolonger et d'amplifier l'effet de ce tableau-comble sur une durée remarquable, allant d'une trentaine à une quarantaine de secondes (selon le temps d'exécution des vingt-deux mesures de l'*allegro*). Le tableau correspond ici à la typique *anagnorisis* d'Aristote, ou scène de reconnaissance.

Cependant l'effet du tableau-comble peut être encore renforcé. À la fin du troisième acte, lors de la tentative d'évasion de la Bastille, le Masque de fer est proche de la capitulation. C'est alors qu'il enlève son masque sur un soudain *fortissimo*, nous faisant passer sans aucune transition de *sol* mineur à *sol* majeur. Dans le tableau général qui suit, l'*anagnorisis* va intervenir simultanément avec la *peripeteia*, car ici, la reconnaissance correspond à un revirement de situation: les soldats fixent le comte, «le reconnaissent et lui jurent de répandre jusqu'à la dernière goutte de leur sang pour l'aider à sortir de sa prison». Reconnaissance et coup de théâtre sont deux dispositifs fondamentaux du tableau-comble, et plus largement de l'esthétique mélodramatique.

19 Arnould, *L'Homme au masque de fer*, op. cit., p. 28.

No. 3 Adagio

Thomi, à demi déchiré, sort de la chambre voisine, sa lampe à la main, s'approche doucement de la porte, et prête attentivement l'oreille.

Vln I
Vln II
Vla
pp
Cor
Vlc

21

25

On frappe une troisième fois.
Il entre.

Il homme se présente, le couvert d'un manteau, et conduisant une femme enveloppée d'une cape.

Il reconnaît le Conte et tombe à ses pieds!

No. 4 Allegro

Thomi paraît d'abord étonné.

Vln I
Vln II
Vla
pp
Cor
Vlc

30

35

Ch. II. Vln I

Exemple 2. Rochefort, *L'Homme au masque de fer*, acte IV, nos. 3 et 4.

La musique comme dramatisation de l'espace scénique

Au sein du dispositif théâtral mélodramatique, la musique peut dramatiser l'espace scénique et contribuer à la création de ce que Diderot a été le premier à définir comme étant des «scènes simultanées»²⁰. En voici un exemple, tiré du quatrième acte (morceau n° 1). Dans la pièce rustique que nous connaissons déjà, Thomi est «assis devant une table, sur laquelle est posée une lampe allumée. Il paraît très occupé de la lecture d'un livre qu'il tient ouvert devant lui. Sa femme tricote, assise à quelque distance»²¹. Nous avons ici affaire à un tableau-stase typique, où est représentée une situation et des personnages réalistes, à l'instar du drame à la Diderot. Cependant la musique qui accompagne cette scène (exemple 3) fait entendre dans le ton de *sol* mineur un trémolo des violons. Ce sont là des signes musicaux qui engendrent une situation d'attente: en effet, quelque chose semble menacer la paix du foyer. La «stase» suggérée par le texte du livret est toutefois chargée d'une certaine inquiétude par le biais de l'accompagnement musical. Subitement se fait entendre un solo de basson (*andantino* à 6/8; la mélodie est celle de l'air de *La Pernette* sur un texte de Favart: nous aurons l'occasion de revenir sur cette citation): c'est littéralement la voix de Thomi qui parle à sa femme. Comme le précise la didascalie du livret, «*de temps en temps, Thomi lui fait part de ce qu'il trouve de plus intéressant dans son livre*»²². La transition entre les instruments à cordes et le solo du basson a produit un *effet de focalisation* sur le personnage. Il en résulte une sorte de «scène double» pour ce qui est du point de vue: la musique jouée par les instruments à cordes au début de la scène propose un regard général sur l'ensemble de la scène; en revanche, lorsque le solo de basson se fait entendre, ce regard se concentre précisément sur le personnage de Thomi. Dans l'écriture cinématographique, cet échange de regards sonores correspond à un passage de plans (lorsque d'un plan d'ensemble on passe à un plan

20 Dès 1758 dans *De la poésie dramatique* (chapitre XVI: «Des Scènes»), Diderot se fonde sur l'exemple de sa propre pièce *Le Père de Famille*: «Là [au quatrième acte], un plus habile eût exécuté deux scènes simultanées; l'une sur le devant, entre Saint-Albin et Sophie; l'autre, sur le fond, entre Cécile et Germeuil», dans Denis Diderot, *Oeuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier Flammarion, 1959, p. 250. Dans le sillage de Diderot, ce procédé aura également été évoqué par Noverre, mais plus encore par Sedaine, qui a réalisé dans *Blaise le Savetier* (musique de Philidor, Foire Saint-Germain, 1759) plusieurs de ces «scènes simultanées» superposant chant et pantomime (voir à ce propos David Charlton, «“L’art dramatico-musical”», dans *Music and Theater, Essays in Honour of Winton Dean*, éd. Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 229-262; p. 241-242).

21 Arnould, *L'Homme au masque de fer*, op. cit., acte IV, scène 1.

22 *Ibid.*

13 Allegro moderato
Vla, Vcl
Thomas lit Pauline racote.
Vn I
Vn II
Bn
Elle s'endorf.

14 Andantino
Vla, Vcl
Thomas racote.
Bn

22 Allegro moderato
Vla, Vcl
Elle.
Vn I, II
Bn
Andantino
Vn I, II
Vla, Vcl
Il racote.

30 Allegro moderato
Vla, Vcl
Il s'aperçut que sa femme dort.
Vn I, II
Bn
Vcl, Cb
Il racote.

42 Allegro moderato
Vla, Vcl
Il se retire à petit bruit.
Vn I, II
Vla, Vcl
Il racote.

50 Allegro moderato
Vla, Vcl
Il racote.

Exemple 3. Rochefort, *L'Homme au masque de fer*, acte IV, no. 1.

plus rapproché²³. Entre temps, Pauline s'est endormie. De façon très précise la musique souligne le moment où Thomi s'aperçoit que Pauline dort (voir le passage du *forte* de la mesure 60 au *pianissimo* de la mesure 61). Pour s'en remettre une nouvelle fois au langage cinématographique, on observe ici un «point de synchronisation», comme on en trouve beaucoup dans la musique pantomimique, et que Michel Chion a défini comme «un moment [...] saillant de rencontre synchrone entre un moment sonore et un moment visuel concomitants [...] créant un effet de soulignement et de scansion²⁴.» Ce qui suit accompagne le jeu de Thomi, qui, «*de peur de l'éveiller, met son bonnet de nuit, enlève la lampe et va se coucher. À peine est-il sorti qu'on frappe en dehors à la porte*²⁵.» C'est bien sûr le Masque de Fer; commence alors la séquence que nous avons commentée plus haut (exemple 2).

Soulignons encore ici l'importance de procédés sonores s'apparentant à des effets de bruitage. Il s'agit ici de capter l'attention du spectateur par un bruit permettant de mettre en valeur un espace certes non visualisé pour le spectateur, mais dont il peut deviner la présence: il peut s'agir d'un espace situé derrière la scène, ou, comme dans le cas de la pantomime de Mussot, en dessous de la scène (rappelons le titre complet de la pièce, *L'Homme au masque de fer ou le Souterrain*). De tels effets de dramatisation (tableau-stase, tableau-comble, scène double, ou encore focalisation sur un personnage par l'intermédiaire du basson pour restituer la voix de Thomi) ne peuvent pleinement s'effectuer qu'avec le concours de la musique. Son utilisation, et plus largement celle du bruit comme dispositif de spatialisation (au sein de la représentation mimétique) mais aussi de focalisation (au sein de la représentation diégétique), est fondamentale dans la dramaturgie musicale de la pantomime. Il s'agit d'une dramaturgie qui à cet égard anticipe directement celle du mélodrame.

Examinons une autre séquence du troisième acte, celle des scènes 7 et 8 correspondant aux morceaux n°s 7 et 8 de la partition. La scène se situe dans une cellule de la Bastille où le Masque de Fer est emprisonné. Après une scène de fureur ponctuée par la musique, et où le comte marque «*par ses gestes toute l'indignation dont il est saisi contre les auteurs de sa disgrâce*²⁶», le calme et la résignation l'emportent. Le comte prend sa guitare «*et joue un air analogue à sa situation*» (morceau n° 7; exemple 4). Comme dans le cas précédent de la scène avec Thomi,

23 C'est là un exemple typique de «l'effet spot» cinématographique (et visuel), ici conçu comme un éclairage sonore. L'«effet spot» auditif a été commenté par Luca Zoppelli dans son ouvrage *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venise, Marsilio, 1994, p. 99-100.

24 Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003, p. 430; voir également du même, *Le Son*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 230-231.

25 Arnould, *L'Homme au masque de fer*, op. cit., p. 29.

26 Id., p. 21.

moment du chantourn sirot sous la cellole du comte il s'agit d'une nouvelle révélation de ces rôles de héritage investis d'une valeur dramatique exceptionnelle et transformée par l'acteur en un véritable rôle de héros. Dans la partition de

Exemple 4. Rochefort, *L'Homme au masque de fer*, acte III, no. 7.

c'est un basson qui imite la voix du personnage, si ce n'est qu'il s'agit à présent d'une voix chantée, ce que signalent le profil mélodique ainsi que l'utilisation d'une parfaite *lyric form* (A – A' – B – A''). Les *pizzicati* des violons et de l'alto imitent la guitare du comte qui s'accompagne tout en chantant. La musique diégétique (puisque prenant sa source dans l'action dramatique) de cette romance désespérée (*fa* mineur) se termine au moment où se font entendre trois coups

plus rapproché? Il n'est pas l'heure à cet endroit. Il écoute très précisément et tout ce qu'il entend souligne le trouble où l'homme s'avoue que l'heure dont (voir le passage du dialogue).

Le Comte, surpris, s'arrête, pose sa guitare et écoute avec la plus grande attention ...

Andante

Vln I
Vln II
Vla
Vlc

... d'où peut venir le bruit qui a frappé son oreille.

5

Vln I
Vla, Vlc

Clarinette ou flûte sous le théâtre Une voix tendre et plaintive se fait entendre.

11 Adagio

Vln I

Le Comte ému, attendri, témoigne combien il désirerait pouvoir adoucir les peines de son compagnon d'infortunes.

16 Andante

Vln I, II
Vla, Vlc

Clarinette ou flûte sous le théâtre
Adagio

Il écoute encore.

20 Vln I, II

La voix ayant cessé de se faire entendre, il cherche par tous côtés de quoi pouvoir répondre au signal qui lui a été donné. Né trouvant qu'un tabouret, il s'en sert pour frapper ...

24 Andante

Vln I, II
Vla, Vlc

... trois coups sur le plancher.

Exemple 5. Rochefort, *L'Homme au masque de fer*, acte III, no. 8.

provenant du souterrain situé sous la cellule du comte: il s'agit d'une nouvelle occurrence de ces effets de bruitage investis d'une valeur dramatique essentielle pour l'intelligibilité de l'action propre à ce type de théâtre. Dans la partition de *L'Homme au masque de fer*, de tels bruits significatifs sont d'ailleurs toujours signalés par des points d'orgue.

Le morceau n° 8 (exemple 5) exprime la surprise du comte: d'où vient ce bruit? C'est alors qu'*«une voix tendre et plaintive se fait entendre*²⁷.» Cette voix mystérieuse, dont on ne peut identifier la source (du moins pour l'instant), est musicalement restituée par une clarinette ou flûte «sous le théâtre». Une nouvelle fois c'est la musique qui permet un remarquable effet de spatialisation, en évoquant un autre espace dramatique, d'autant plus important qu'il n'est pas visualisé. La clarinette (ou flûte) suscite l'attention et la curiosité du spectateur, mais également celles du comte, puisque cette «voix» diégétique est également audible pour les personnages fictifs. Le choix d'un instrument à vent de tessiture aiguë, de même que la phrase en majeur, créent l'impression d'une voix féminine porteuse d'espérance. Ému, le comte «témoigne combien il désirerait pouvoir adoucir les peines de son compagnon d'infortunes». Comme la voix se fait entendre à nouveau, il en résulte une «scène double» où l'alternance entre l'*andante* du comte et l'*adagio* de la voix mystérieuse (celle de la Marquise) crée un effet s'assimilant à la technique cinématographique du montage. C'est la musique seule qui permet ici la restitution de cet espace invisible mais pourtant bien réel.

Le mimétisme verbal d'une musique parlante

L'insistance sur la voix parlante ou chantante dans le *Masque de fer* mène à une dernière question, qui peut être décrite comme une forme de mimétisme verbal propre à la musique. L'expression typique et en apparence paradoxale de «pantomime dialoguée», fort fréquente à la fin du XVIII^e siècle, ne fait pas seulement référence à la présence de quelques répliques récitées durant l'action mimée, mais également à l'importance d'une *musique parlante*, capable de dire l'action représentée et de mettre en évidence certains aspects de la représentation. On peut donc parler de la «pantomime dialoguée», soit *stricto sensu* soit *lato sensu*. Dans le premier cas, on trouve dans la partition de Rochefort quelques phrases qu'on peut fort bien imaginer être déclamées par les acteurs. C'est le cas de la scène 19 (correspondant au morceau n° 15) du quatrième acte: accompagnés par Thomi, le comte et la marquise ont réussi à s'échapper des mains des cavaliers du Roi. Pauline, la femme de Thomi, est restée seule en scène. Comme le montre

27 *Id.*, p. 22.

Planche A. Rochefort, *L'Homme au masque de fer*, acte IV, no. 15.

la planche A, Pauline «ferme la porte²⁸» après s'être livrée à une pantomime évoquant son inquiétude («elle croit encore entendre les gardes»). L'*andantino* s'interrompt alors sur un point d'orgue: l'*allegro* qui suit exprime le sentiment de sécurité de Pauline qui «se réjouit de les [Thomi, le Comte et la Marquise] voir partis». C'est également ici que le manuscrit mentionne une phrase qui pourrait être dite à voix haute par Pauline: «Les voilà partis, mes vœux sont remplis», ce qui est un parfait exemple de «pantomime dialoguée» *stricto sensu*. Et pourtant, la raison d'être de cette phrase pourrait aussi se justifier de manière toute différente. On peut en effet constater une étroite relation entre la nature même de la mélodie de l'*allegro* et la phrase de Pauline (exemple 6): pourrait-il s'agir d'une citation musicale dont le référent aurait été perdu, et qui fonctionnerait comme une sorte de devise musicale?



Exemple 6. Rochefort, *L'Homme au masque de fer*, acte IV, no. 19.

Ce passage serait dès lors plutôt un exemple de «pantomime dialoguée» *lato sensu*. Cette explication nous semble plausible, dans la mesure où l'on trouve d'autres passages semblables dans le manuscrit de Rochefort. Le morceau musical n° 14, précédent celui qui vient d'être commenté, et qui correspond à la scène 18 où l'Exempt furieux fait son entrée avec ses cavaliers à la poursuite du comte et de la marquise, met en évidence une phrase que l'on pourrait imaginer être hurlée par l'Exempt à Pauline: «Tu me l'pairas (bis). Tu me l'pairas, j'en jure»²⁹. Or le ton de cette exclamation est en parfaite adéquation avec les quatre mesures de la partition, donnant l'impression que la phrase de l'Exempt est *récitée* par l'orchestre même (exemple 7). Serait-ce là aussi une citation dont nous aurions perdu le sens? En s'interrogeant sur la fonction de cette phrase musicale, on peut se reporter à un



Exemple 7. Rochefort, *L'Homme au masque de fer*, acte IV, no. 14.

28 Comme cela arrive souvent, l'indication scénique de la partition ne correspond pas exactement à celle du livret que je cite entièrement: «Pauline, restée seule, pousse un profond soupir, regarde autour d'elle pour voir s'ils sont réellement tous partis, va renfermer la porte à la clef, témoigne de beaucoup d'inquiétude sur le sort de son mari, et rentre dans sa chambre.» Arnould, *L'Homme au masque de fer*, op. cit., p. 36-37.

29 Voir f. 55 verso et 56 recto de l'autographe de la partition, note 9.

exemple commenté par Marian Smith dans son *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, et tiré du ballet-pantomime *Psyché* (1790) de Pierre Gardel et Ernest Miller, qui fut représenté à l'Opéra la même année que *Le Masque de fer*. Lors d'une des scènes est montrée l'inscription suivante: «*Psyché pour expier son crime, d'un monstre sur ce roc doit être la victime*». Cette phrase est «déclamée» par la voix des instruments de l'orchestre à l'unisson: «Thus the audience read the words onstage and heard, at the same time, a musical “depiction” of them³⁰.» L'effet de cette scène est très proche de celui de la scène du *Masque de fer* (même dépourvue de toute indication écrite ou restituée verbalement).

Il est fort possible que les exemples musicaux 6 et 7 aient consisté en un «air parlant», pour reprendre une expression favorite de l'époque – et dont il me reste à identifier la source, si elle existe. Pour citer une nouvelle fois Marian Smith, il pourrait s'agir d'un «excerpt of texted music (sometimes only a phrase or less) borrowed from opera or popular song³¹.» On a déjà rencontré un emploi similaire au cours du premier acte, avec la célèbre romance de Nina (exemple 1). L'utilisation d'une musique préexistante, à laquelle on associe une phrase ou des mots, est un autre exemple de ce mimétisme verbal évoqué plus haut, et qui est transmis par la musique instrumentale. Il en va de même pour l'exemple musical 3 commenté plus haut (voir p. 223, mes. 9-14): la voix de Thomi, «mimée» musicalement par un solo de basson, empruntait en effet un air populaire très connu à l'époque, celui de *La Pernette*. En 1762, Favart avait utilisé cet air dans la scène 3 de son vaudeville en un acte *Annette et Lubin*, avec un nouveau texte («Il était une fille») et une musique arrangée par Adolphe Blaise. À la fin du XVIII^e siècle, cet air était resté particulièrement en vogue avec les paroles de Favart (exemple musical 8)³². Le mécanisme associatif que déclenche cet air est transparent: Thomi fait part à sa femme de ce qu'il est en train de lire; ce qu'il fait par le moyen d'une chanson populaire (Thomi est un représentant du peuple), soit un des types de chansons narratives (et dialoguées) par excellence, et qui dans la version de Favart relate l'histoire d'une innocente menacée et d'un galant berné. Dans le contexte de *L'Homme au masque de fer*, sa valeur prophétique est évidente. On trouve d'autres citations musicales émaillant la partition de Rochefort, dont celle de l'air «Rien n'égale mon/leur bonheur», tiré de la *Caravane du Caire* de Grétry (1783³³), utilisé pour

30 Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 98.

31 *Id.*, p. 101.

32 Mme Favart [Marie-Justine-Benoîte Duronceray] et M*** [Marmontel, Lourdet de Santerre et Favart], *Annette et Lubin*, comédie en un acte en vers mêlée d'ariettes et de vaudevilles [Comédie-Italienne, 15 février 1762], Paris, Duchesne, 1762, p. 19 (air noté dans le livret).

33 Dernière scène du troisième acte.

accompagner le *happy end* (n° 17 du quatrième acte, avant-dernier morceau de la pantomime), et où s'observe également une même adéquation entre l'air (et tout particulièrement les paroles originales) et la situation dramatique de la pantomime de Mussot.



Exemple 8. Air de *La Pernette*, avec les paroles de Favart.

Un cas similaire est encore offert par l'ouverture-prologue. Celle-ci pastiche un air du *Roi Théodore à Venise* de Paisiello, ouvrage qui fut représenté à l'Académie royale de musique en 1787 sur un livret traduit de l'italien par Pierre-Louis Moline. L'air en question se trouve dans la scène 6 du premier acte, lorsque l'hôtelier Taddée commence à douter de l'identité du comte Albert:

Quel embarras pour Taddée:
Oh! je suis tout hors de moi.
Est-ce un Prince? est-ce un Comte? est-ce un Roi?
Quel magicien, quelle fée,
Quel devin, quel asmodée
Me dira qui diable il est?³⁴

Ce texte a été soigneusement transcrit par Rochefort tout au long de l'ouverture, et celle-ci se présente comme une véritable paraphrase de l'air de Paisiello. La voix narratrice véhiculée par le biais de la citation de l'air est celle d'un «narrateur» qui associe l'embarras de Taddée (dans l'ouvrage de Paisiello) au mystère du Masque de fer. Même si la citation d'une musique préexistante ne comporte pas nécessairement un jeu intertextuel fondé sur le comique, il est indéniable que dans ce cas une certaine distance ironique est invoquée. La voix narratrice de l'air pastiché permet de préparer le public par un prologue plaisant durant lequel est évoquée l'identité mystérieuse du héros de la pièce qui s'apprête à commencer.

Il est révélateur que les procédés de dramatisation et de *sémantisation* (il s'agit de donner sens à la musique) qui ont été ici commentés au sein de l'action de *L'Homme au masque de fer* se retrouvent également dans son ouverture-prologue. Le phénomène de «mimétisme verbal» évoqué plus haut est un symptôme de cette urgence dramatique qui anime le genre théâtral de la pantomime, dialoguée ou non dialoguée, à la fin du XVIII^e siècle. Pantomime dont les gestes sonores parlent littéralement et dont la musique est une récitation: une pantomime mélodramatique.

34 *Le Roi Théodore à Venise* [livret], Paris, P. de Lormel, 1787, p. 19.

