

Ces grandes voix venues d'outre-tombe
***De l'écoute des enregistrements historiques : Mounet-Sully et quelques grands
acteurs de la Comédie-Française***

Pierre-Alain CLERC

Dans un cylindre de 1889, une voix salue Mr Edison et se présente. On croit comprendre : « My name is Dr Brahms, Johannes Brahms. » Puis surgissent des sons fêlés de piano. C'est la première *Danse hongroise*, si l'on en croit le livret du disque. Un enregistrement historique. Les ruines de Pompéi. Pourtant, si l'on connaît la pièce, on en distingue parfois quelques contours, sous les grésillements de la friture, admirant comment le compositeur semble jeter ses doigts et ses bras sur le clavier, dans un feu d'artifice rythmique et accentuel¹.

Beaucoup mieux : Joseph Joachim, grand ami du même Brahms, joue cette même *Danse hongroise*². On entend la chaleureuse sonorité d'une corde de sol en boyau, très peu vibrée, un violon quasiment flûté, dans une intonation sombre et pure. Et il est très émouvant de penser que nous écoutons aujourd'hui un homme enregistré en 1903 à l'âge de soixante-treize ans qui, lorsqu'il en avait douze, a joué le Concerto de Beethoven à Londres sous la direction de Mendelssohn. Voilà qui nous projette dans le passé, avec l'actualité de l'imaginaire...

Encore mieux : Moritz Rosenthal fut jeune élève à Weimar du vieux Liszt, qui l'admirait. Il joue son opus 314, *An der schönen blauen Donau*, pot-pourri de valse de son ami Johann Strauss³. Au-delà des imperfections du disque, on entend là, sans doute, dans des traits scintillants en triples croches, ce que Chopin appelait « le pianissimo du virtuose ». On découvre aussi un

¹ *Pupils of Clara Schumann*, 6 CD, GEMM CDS 99 049 Pearl.

² *Joachim – Sarasate – Ysaÿe*, CD OPAL CD 9851 Pearl.

³ *Moritz Rosenthal : Chopin – Strauss*, GEMM CD 9339, Pearl.

balancement, une pulsation d'une extraordinaire souplesse, qui révèle ce *rubato* décrit si souvent dans les traités, depuis le XVII^e siècle, l'art de ralentir et de presser, avec ses pleins et ses déliés, son accentuation ou sa légèreté.

On pourrait continuer longtemps, avec Saint-Saëns, Debussy, Ravel, Bartók, Rachmaninov (le plus grand virtuose de son temps jouant sa propre musique), avec les divas et les grands chanteurs, comme la Tétrazzini, avec les grands chefs comme Nikisch, qui nous révèlent des pratiques que peu de musiciens actuels imitent, soit qu'ils ne les connaissent pas, soit qu'ils ne les aiment pas, qu'ils n'arrivent pas à les imiter ou qu'ils ne l'osent, craignant le jugement du goût actuel. Oui, vraiment, les enregistrements historiques sont des témoins essentiels. Ils délimitent les frontières de ce qu'on appelle « la musique ancienne »⁴. La musique ancienne, c'est celle dont nous n'avons qu'une connaissance livresque. Or, il est passionnant de comparer ce que disent les livres et ce qu'on entend dans les enregistrements. Ceux-ci confirment-ils pour l'oreille les préceptes ou les témoignages énoncés par ceux-là ? Est-ce qu'ils les contredisent ? Les enrichissent ? Enfin, que nous apprend la confrontation entre ces documents sonores et les théories plus anciennes ?

Dans un domaine voisin, qu'en est-il des premiers enregistrements des grands comédiens de la fin du XIX^e siècle ? Dans quelle mesure l'art des monstres sacrés de la Comédie-Française est-il personnel ? Dans quelle mesure est-il fidèle à des traditions anciennes, pour ce domaine insaisissable parce qu'éphémère : celui de la voix proférée ?

Mounet-Sully

L'enregistrement le plus ancien qui nous soit parvenu révèle d'outre-tombe, pendant une apparition de 42 secondes, la voix de Mounet-Sully (Paul-Sully Mounet, 1841–1916) dans un extrait de *La Fille de Roland*, drame médiéval d'Henri de Bornier, créée à la Comédie-Française en 1874⁵. C'est à ce premier témoignage que sera essentiellement consacrée la présente étude.

Si l'on ne connaît pas le texte, les mots ne sont guère intelligibles, mais le rythme frappe. On entend le flux d'un débit plutôt rapide, extrêmement contrasté dans la brièveté ou la longueur des durées. Certains mots sont quasi hululés dans un long *glissando* qui dure plusieurs secondes, avec des courbes impressionnantes qui semblent traduire des passions intenses. La voix semble poussée dans ses plus extrêmes limites, partant du médium pour se développer

⁴ C'est l'organiste Joris Verdin que j'ai entendu formuler cette idée.

⁵ Pierre SCHAEFFER, *10 ans d'essais radiophoniques*, 4 CD PHONURGIA NOVA, 1994

dans l'aigu comme dans le grave. Suivant la courbe mélodique, la dynamique évolue de la plus grande force à l'inaudible.

Le tragédien adulé de la Comédie-Française a créé *La Fille de Roland* à l'âge de 33 ans. Ce fut sa première création en tant que sociétaire. Il y a dans cette pièce une « Ballade des deux épées », Joyeuse (celle de Charlemagne) et Durandal (celle de Roland), que le public « voulut faire bisser à Mounet-Sully le soir inoubliable de la première audition ». Ce morceau devait rester son cheval de bataille durant toute sa carrière et lui assurer « dans n'importe quelle circonstance, le plus grand triomphe qu'ait jamais remporté, depuis Talma, un tragédien français ». Lors de la création, le grand critique Francisque Sarcey écrivait : « Un souffle de Corneille anime ce nouveau Cid. Il est charmant de jeunesse et de générosité chevaleresque. » Sarcey prédisait la renaissance du grand drame poétique et de la haute comédie en vers et, « radieux, constatait avec joie que le public - quoi qu'on dise ! - a soif de vers héroïques, et depuis bien plus longtemps qu'il ne le croit lui-même⁶ ».

Dans l'enregistrement, le texte est tronqué en raison, évidemment, de la brièveté du cylindre. Voici in extenso « La Chanson des deux épées » (Acte 4, Sc. 3), dont le texte recopié en italique n'a pas été capté, ce qui détruit le schéma prosodique et la construction des rimes.

*La France, dans ce siècle, eut deux grandes épées,
Deux glaives, l'un royal et l'autre féodal,
Dont les lames d'un nom divin furent trempées ;
L'une a pour nom Joyeuse, et l'autre Durandal.*

*Roland eut Durandal. Charlemagne a Joyeuse,
Sœurs jumelles de gloire, héroïnes d'acier,
En qui vivait du fer l'âme mystérieuse,
Que pour son œuvre Dieu voulut s'associer.*

*Toutes les deux dans les mêlées
Entraient jetant leur rude éclair
Et les bannières étoilées
Les suivaient en flottant dans l'air !
Quand elles faisaient leur ouvrage,
L'étranger frémissant de rage,
Sarrazins, Saxons ou Danois,
Tourbe hurlante et carnassière,
Tombait dans la rouge poussière*

⁶ Cité par Jules TRUFFIER, « Mounet-Sully et Sarah Bernhardt dans *La Fille de Roland* », *Conferencia*, septembre 1934 (28^e année, n^o XVIII), p. 326 et 332.

*De ces formidables tournois !
Durandal a conquis l'Espagne ;
Joyeuse a dompté le Lombard ;
Chacune à sa noble compagne
Pouvait dire : Voici ma part !
Toutes les deux ont par le monde
Suivi, chassé le crime immonde,
Vaincu les païens en tout lieu ;
Après mille et mille batailles,
Aucune d'elles n'a d'entailles.
Pas plus que le glaive de Dieu !*

*Hélas ! La même fin ne leur est pas donnée :
Joyeuse est fière et libre après tant de combats,
Et quand Roland périt dans la sombre journée,
Durandal des païens fut captive là-bas !*

*Elle est captive encore, et la France la pleure,
Mais le sort différent laisse l'honneur égal,
Et la France, attendant quelque chance meilleure,
Aime du même amour Joyeuse et Durandal !*

Nous allons relever tout ce que fait la voix, rendue maintenant parfaitement perceptible par la lecture du texte. Nous allons le faire en analysant plusieurs paramètres, tout en sachant que ces divers aspects (prononciation, quantité, grammaire, métrique, accentuation, intonation, dynamique) sont parfaitement liés, et que c'est précisément la cohérence de leur combinaison qui fait l'art, tout personnel, du comédien. On peut citer ici une page du Père Mersenne⁷ qui nous servira de fil rouge tout au long de cette analyse, alors qu'elle reprend les principes des orateurs antiques, qui perdurent au travers des siècles, de génération en génération :

Premièrement, la parfaite connoissance de la Musique peut servir pour la prononciation des paroles, d'autant qu'elle traite des mesures du temps, & fait voir combien l'on peut ou l'on doit prononcer de paroles dans une heure ou dans le temps de la harangue que l'on fait.

Secondement, elle apprend à quel ton l'on doit commencer l'oraison, ou chaque période d'icelle, & combien il faut hausser ou baisser la voix à chaque rencontre.

En troisième lieu, comme il faut la renforcer, ou l'affoiblir, & la haster, ou la retarder, suivant les matières que l'on traite, & les différents mouvements que l'on desire imprimer dans l'esprit des auditeurs.

⁷ Marin MERSENNE, « De l'utilité de l'Harmonie », *L'Harmonie Universelle*, fac-similé, Paris : CNRS, [1636] 1965, p. 6.

Quatrièmement, elle enseigne à faire les intervalles qui sont propres pour chaque passion, & à fléchir la voix en toutes sortes de façons, afin d'exciter à la ioye, à la tristesse, à la cholere, à la haine, & aux autres affections qui seruent pour porter l'auditeur à suivre l'intention de l'orateur.

Prononciation

Certes, les quelques vers enregistrés ne sauraient donner un aperçu global de la prononciation de Mounet-Sully, mais nous pouvons relever ceci :

- Il prononce, très légèrement, selon la norme, tous les E muets en fin de vers, qui ferment agréablement l'avant-dernière syllabe des vers féminins⁸.

- En revanche, il supprime quasiment le E de *le Lombard*, soit : *l'Lombard*, avec cette syncope que pratiquent fréquemment tous les comédiens enregistrés à cette époque. Dans certains cas, elle est admise, en tant qu'éliision, par Henri Dupont-Vernon⁹ (1844-1898) dans ses *Principes de diction*¹⁰. Au XVII^e siècle, cette syncope aurait été considérée comme une faute. Ici aussi, Dupont-Vernon la trouverait fautive. De même, plus bas : les cinq syllabes de *Aucune d'elles* perdent leurs deux muettes : *Aucun'd'ell'*. De même : *le glaiv' de Dieu*.

- Mounet-Sully prononce très vigoureusement plusieurs consonnes initiales, qui sculptent les mots importants : *Joyeuse, chacune, suivi, chassé, glaive*. On pense à Bertrand de Bacilly qui recommande, en 1668, de « gronder » parfois les M, N, J, V, CH en début de mot¹¹. On pense aussi à Bérard qui, en 1755, fait de même pour des sons qui semblent ne pas s'y prêter, telles les occlusives¹².

- D'autres consonnes sont très vigoureusement prononcées à la syllabe accentuée : *Durandal, Espagne*.

⁸ De nos jours, il n'est pas rare que toutes ces finales muettes soient négligées, annihilant la belle alternance des vers masculins et féminins. On entend souvent au théâtre une pièce de 2 000 alexandrins masculins, et ceci sans que les ligues féministes ne soufflent mot.

⁹ C'était un fidèle de la Comédie-Française, « jamais parvenu au sociétariat malgré vingt-trois années de service » (Henry LYONNET, *Dictionnaire des Comédiens français*, 1902-1908, Paris : E. Jorel, p. 623), comédien « au visage lugubre » à qui l'on confiait régulièrement « tous les rôles ingrats », Tartuffe et les traîtres, et qui jouait précisément dans ce drame le rôle de Ganelon, félon et père de Gérald, incarné par Mounet-Sully.

¹⁰ Ce comédien a laissé trois ouvrages (*Quelques réflexions sur l'Art de bien dire*, 1879, *Principes de diction*, 1882, *L'Art de bien dire, principes et applications*, 1888), souvent cités par Julia GROS DE GASQUET dans *En disant l'alexandrin*, Paris : Honoré Champion, 2006. Sur l'éliision, voir p. 25.

¹¹ Bertrand de BACILLY, *L'Art de bien chanter*, fac-similé, Genève : Minkoff, 1974, p. 307-311.

¹² Jean-Antoine BÉRARD, *L'Art du Chant*, fac-similé, Paris, Genève : Minkoff, 1974, p. 95-99 et planches 1 à 16 après la table : « On doit doubler les lettres dans tous les endroits marqués au coin de la passion. [...] On ne saurait trop s'attacher à doubler fortement les lettres, & à prononcer avec beaucoup de dureté & d'obscurité » (à propos d'*Armide* de Lully, III, 3).

- Il roule les R avec la langue (né qu'il est à Bergerac) comme il le faisait à la ville, si l'on en croit Sacha Guitry¹³.
- Les ES des articles du pluriel sont ouverts : *les deux, les païens*.
- Il prononce très fermés et somptueux les ON (*monde*) et le A final de *batailles*, le premier étant ouvert.
- À l'audition, sans l'aide du texte, le *Mais* du vers antépénultième sonne plutôt *EU*, avec une voyelle assez fermée.
- Dans l'avant-dernier vers, il prononce le E muet de *France*, et s'arrête à la virgule, devant la consonne initiale de *attendant*, alors qu'il eût été normal d'élider cette finale muette. On voit ici qu'il privilégie la grammaire au comptage des syllabes, pratique que l'on observe depuis Lully.
- Dans le dernier, il remplace *du* par *d'un*. Ce sont ces petites erreurs sans gravité qui viennent à un comédien à force de redire un texte mémorisé depuis longtemps.

Durandal a conquis l'Espagne ; Joyeuse a dompté l'Lombard ; Chacune à sa noble compagne Pouvait dirrrre : voici ma part ! Toutes les deux ont parrr le monde Suivi, chassé le crrime immonde, Vaincu les païens en tout lieu ; Aprrrès mille et mille batailles, Aucun' d'ell' n'a d'entailles Pas pluss que le glair' de Dieu ! Hélas ! [...] Mais le sort différent laisse l'honneur égal, Et la France, attendant quelque chance meilleure, Aime du même amour Joyeuse et Durandal !	E muets prononcés en fin de vers Syncope Consonnes privilégiées au début ou à l'accent du mot R roulé par la langue ON très fermé Consonnes initiales A très fermé Syncoptes <i>Meu</i> fermé E muet à la virgule devant voyelle
---	---

¹³ Hélas, je dois citer de mémoire, n'ayant pas retrouvé le film d'où vient ce témoignage. Concernant la scène, en revanche, on peut ajouter le témoignage de Lucien FUGÈRE et Raoul DUHAMEL, *Nouvelle méthode pratique de chant français par l'articulation*, Paris : Enoch & Cie, 1929, p. 85 : « En déclamant ce vers d'Andromaque, "Dieu ! Quels ruisseaux de sang coulent autour de moi !", Mounet-Sully mettait dans l'R de ruisseaux neuf roulements égaux parfaitement distincts. »

La quantité syllabique U —

La langue est constituée de longues et de brèves : les poètes la façonnent avec art, et l'on peut suivre l'évolution de cette *quantité* dans de nombreux traités, de la Renaissance à l'époque qui nous occupe. Ce qu'il faut relever ici, c'est que pour la première fois, nous l'entendons réalisée par un grand comédien, et que l'on peut goûter *de auditu* la proportion de ces valeurs rythmiques entre elles.

Jusque vers le milieu du XVII^e siècle, les voyelles nasales comme AN ou ON se font en deux temps : on prononce d'abord la voyelle pure, puis on la passe dans le nez. Comme ce passage prend un certain temps, ces voyelles nasales sont toutes considérées comme longues, ou devant garder « quelque marque de longueur¹⁴ ». Au XIX^e siècle, on nasalise dès l'attaque, comme nous le faisons aujourd'hui, et ces voyelles peuvent être brèves. Mounet-Sully les pratique longues ou brèves, selon la place dans le mot des syllabes auxquelles elles appartiennent, selon leur importance expressive, ou peut-être selon sa seule intuition. Il fait brève la voyelle nasalisée dans *Durandal* où il vise la dernière syllabe masculine. Mais dans *compagne*, il allonge à peine la syllabe initiale tout en visant comme il se doit la pénultième de ce mot féminin. Il fait longue la voyelle nasale dans *monde* et *immonde*, selon l'usage ancestral, mais il ne fait que l'allonger dans *l'Lombard*, avec la syncope signalée plus haut, visant la finale masculine.

Les articles proclitiques comme *les, des, mes*, etc. étaient, au XVII^e siècle, longs et ouverts. Mounet-Sully les prononce ouverts, nous l'avons vu, mais brefs. Il est vrai que Lully, déjà, leur accordait dans ses récitatifs moins de durée qu'aux substantifs qu'ils précèdent.

Une règle ancienne de Bacilly n'est pas toujours respectée : celle qui allonge par nature la pénultième des mots féminins : *noble, toutes*. Mais si l'allongement disparaît, il semble remplacé par la vigueur de l'accentuation. En revanche, cette règle trouve dans les mots importants une application éloquente : *bataaaailles, entaaaaailles, Fraaaance, meilleuuuure*.

Deux vers seulement sont absolument conformes aux règles quantitatives du traité de Bacilly, en 1668, source particulièrement précise : *Pouvait dire : voici ma part* et *Après mille et mille batailles*.

Voici une tentative de notation de la quantité appliquée par Mounet-Sully dans ces quelques vers. Les syllabes soulignées sont celles qui auraient été traitées différemment au XVII^e siècle.

¹⁴ BACILLY, *L'Art de bien chanter*, p. 302-306, 336-339 et 364-367.

Durandal a conquis l'Espagne ;	UU— UUUU—u
Joyeuse a dompté le Lombard ;	U— UUU / ~—
Chacune à sa noble compagne	U— UUUUU—u
Pouvait dire : voici ma part !	UU—u UUU—
Toutes les deux ont par le monde	UUU— — UU—u
Suivi, chassé le crime immonde,	U— U— UU—u
Vaincu les païens en tout lieu ;	— ~ ~U— UU—
Après mille et mille bataaailles,	U— —U—U——u
Aucun' d'ell' n'a d'entaaaailles	UU / — / UU———u
Pas pluuuus que le glaive de Dieuuuuu !	U— UU— / U———
Hélaaaaaaaaaa ! [...]	U—————
Maiiiiiis le sort différent laisse l'honneur égal,	——— U—UU— —UUUU—
Et la Fraance, attendant	UU———u UU—
quelque chance meilleure,	UU—UU——u
Aime du même amour Joyeuse et Durandal !	———UUUU— U—UUU—

On constate que les différences ne concernent que des longues par nature au XVII^e siècle, devenues brèves au XIX^e siècle, où le comédien gagne du temps par rapport à l'usage ancien. En revanche, ce qui étonne, ce sont des proportions extrêmement contrastées lorsque certaines brèves sont fulgurantes, et certaines longues gigantesques : *de Dieuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu*, *Hélaaaaaaaaaaaaaaaas*, *La Fraaaaaaaaannnnnnnnnnnnnnn*. C'est bien ici que semble résider le style personnel de Mounet-Sully et la stupéfiante passion qui résulte de cet effet d'éloquence. Mais d'autres raisons guident ses choix.

Conduite de la voix : grammaire, accentuation, tessiture, intonation, dynamique, coloration

Notons la netteté des groupes que dessine Mounet-Sully, conséquence d'ailleurs de la quantité syllabique qu'il sculpte. Dans la brièveté des octosyllabes, elle suit une des lois de la grammaire évoquées dans les *Principes de diction* par Dupont-Vernon. Selon ce compagnon de scène, la prononciation du comédien doit contribuer à l'intelligibilité de la construction. Le sujet doit être séparé du verbe par une petite césure¹⁵, et c'est bien ce que fait Mounet-Sully à une exception près. Dans *Toutes les deux - ont par le monde*, l'euphonie l'emporte sur la grammaire et la liaison *deu-zont* empêche la petite césure. Ce qu'il ne fait pas, en revanche, c'est d'enjamber la rime sans la marquer, comme le demande aussi

¹⁵ Cité par GROS DE GASQUET, *En disant l'alexandrin*. Voir les p. 179 et 307.

Dupont-Vernon¹⁶ lorsque le verbe n'est pas complet à la fin du vers, ou que son complément se trouve dans le second. C'est précisément ce qu'on observe encore ici : *Toutes les deux-ont par le monde/ Suivi, chassé le crime immonde...*

Il est vrai que le complément circonstanciel de lieu sépare l'auxiliaire des participes, ce qui justifie un léger fléchissement dans la tessiture. Mais il faudrait écouter le comédien sur un texte plus long, et même dans plusieurs rôles, pour conclure quoi que ce soit en connaissance de cause. D'autre part, on conçoit qu'une idole du public comme l'était Mounet-Sully, animé d'une immense exigence envers lui-même, n'avait pas besoin de consulter les ouvrages pédagogiques d'un de ses collègues, qui plus est non sociétaire, pour façonner sa diction. Il est même probable que ces règles aient été formulées bien après que l'apparition de la pratique qu'elles décrivent. Par ailleurs, on sait par Francisque Sarcey que Mounet-Sully et Dupont-Vernon n'étaient pas toujours d'accord, non quant à la grammaire, mais quant au caractère d'un rôle. Ils s'étaient violemment disputés à propos du Créon de l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, que le premier voulait dur, farouche et violent, alors que le second le jouait comme un « demi-caractère », « comme un prince tout plein de bon sens, aimable même¹⁷ ».

Comme tous les paramètres sont liés, il devient difficile, au point où nous en sommes, de les traiter séparément. Les syllabes étant prononcées, quantifiées (selon Mersenne, « la prononciation des paroles et les mesures du temps »), et articulées selon la construction de la grammaire, nous pouvons observer ceci :

1) La voix suit le schéma rythmique de la métrique de l'auteur et toutes ses variantes, en accentuant les mots les plus importants (on parle à cette époque de *mots de valeur*¹⁸). Notons que Mounet-Sully, contrairement aux conseils de Dupont-Vernon, fait sonner toutes les rimes et s'y arrête plus ou moins brièvement.

2) Elle suit des courbes spectaculaires, progressives ou brusques, monte, descend, ou reste tendue à diverses hauteurs (selon Mersenne : « [...] à quel ton

¹⁶ Exemple tiré du *Misanthrope*, même référence, p. 175.

¹⁷ Anne PENESCO, *Mounet-Sully. L'homme aux cent cœurs d'homme*, Paris : Cerf histoire, 2005, p. 260.

¹⁸ Par exemple, un peu plus tard, FUGÈRE et DUHAMEL, dans la *Nouvelle méthode pratique de chant français par l'articulation*, p. 83-85 : « Le mot de valeur peut être : un sujet, un complément direct ou indirect, un pronom, un verbe, une préposition, un adverbe, une conjonction, une interjection, une exclamation, un vocatif, une interrogation, etc. [...] Le chant utilise, pour souligner dans la voix les mots essentiels, les trois moyens suivants : 1° *L'accent de hauteur* ; 2° *L'accent de timbre* (nuance de coloration vocale) ; 3° *L'accent d'intensité* avec redoublement de la consonne et allongement de la syllabe. »

on doit commencer l'oraison, ou chaque période d'icelle, & combien il faut hausser ou baisser la voix à chaque rencontre »).

3) Ce faisant, elle change naturellement de dynamique (« comme il faut la renforcer, ou l'affaiblir ») et de vitesse (« & la hâter, ou la retarder »).

4) Elle groupe les idées (« suivant les matières que l'on traite, & les différents mouvements que l'on desire imprimer dans l'esprit des auditeurs »). Elle recourt au *vibrato*, utilisé comme facteur d'expression.

5) Elle contribue, comme l'enseignant, après les Romains, tant de maîtres français de l'art oratoire, à façonner les figures, ces figures qui sont le sel du langage, qui font le beau style, se manifestant parfois par la *torsion* qu'elles font subir au langage courant¹⁹.

Tous ces éléments n'ont qu'un but, faire jaillir le sens et émouvoir le spectateur, conduisant le comédien « à faire les intervalles qui sont propres pour chaque passion, & à fléchir la voix en toutes sortes de façons, afin d'exciter à la joie, à la tristesse, à la cholere, à la haine, & aux autres affections qui seruent pour porter l'auditeur à suivre l'intention de l'orateur ». Si l'on peut supposer que Mounet-Sully ne connaissait pas ce texte du Père Mersenne, on doit constater à quel point ces préceptes ancestraux se laissent observer parfaitement dans tout ce qu'il fait. Le tableau suivant tente de synthétiser plusieurs de ces phénomènes :

Accentuation – Intonation ↑ ↓ – Figures ou particularités – Groupes syllabiques

La voix monte : ↑	Elle descend à une ponctuation : ↓	Plus fortement : ↑ ↓	Elle se maintient : ⇒
-------------------	------------------------------------	----------------------	-----------------------

Durandal a conquis l'Espagne ;	↑ <i>Parallélisme (2 vers) : terme ascendant</i>	3 + 5 + 1
Joyeuse a dompté le Lombard ;	↓ <i>terme descendant</i>	2 + 6
Chacune à sa noble compagne	⇒ <i>(2 vers) Réciprocité</i>	2 + 6 + 1
Pouvait dire : voici ma part !	↓	(3 + 1) + 4
Toutes les deux ↑ ont par le monde	⇒ <i>(3 vers) Unanimité</i>	4 + 4 + 1

¹⁹ Voir Olivier REBOUL, *Introduction à la Rhétorique*, Paris : Puf, Que sais-je ?, 1991, p. 42.

Suivi, chassé le crime immonde, \ (Fléchissement)	<i>Gradation</i>	2 + 6 + 1
Vaincu les païens en tout lieu ; ⇒		8
Après mille et mille bataaailles, ↑ ⇒⇒⇒⇒ (3 vers) Palilogie, hyperbole		8 + 1
Aucun' d'ell' n'a d'entaaaailles ↑↑↑		3 + 4 + 1
Pas pluuus ↑ ⇒ que le glaiv' de ↓ Dieu uuuuuuu! ↓↓↓		2 + 3 + 2
Hélaaaaaaa ! ↓↓↓↓↓↓↓↓ (...coupure...)		2
Maaaaais ↑ ⇒ ↓ le sort différent laisse l'honneur égal, ↑ <i>La conjonction change le cours de la pensée (3 vers conclusifs)</i>		1 + 5 + 6
Et la Fraaaaann nnee, attendant / quelque ↑ chance ↑ ↑ ⇒⇒ ↓ ↓ meil- ↑ ↑leure,		4 + 8 + 1
Aime du ↑ ↑ mêm e amour ⇒ / Joyeuse et Durandal ! ↓		6 + 2 + 4

« La cholère et la haine de l'auditeur », évoquées par Mersenne, sont particulièrement à propos dans le contexte de passion patriotique déclenché par la guerre de 1870. En ce sens, *le glaive de Dieu*, prononcé d'une manière terrifiante, la voix comme lancée au sol et s'éteignant dans un râle, et *la France*, proclamée en un somptueux arc de triomphe, d'une incroyable fierté, devaient bouleverser la sensibilité du public. Au contexte patriotique, il faut ajouter la personnalité même de Mounet-Sully, vivement opposé aux idées de Diderot : l'acteur ne peut être que sincère, habité, animé personnellement par les passions qu'il fait paraître ; l'expression doit être « intimement rattachée à un état intérieur dont elle serait la matérialisation vivante²⁰ ». Cette sincérité qu'il exige reflète bien sa personnalité propre. De telles précisions s'imposent pour apprécier à notre époque cette vocalité très spectaculaire de Mounet-Sully. Elle est le fait d'une vision passionnée et romantique qui a subjugué le monde et s'est

²⁰ PENESCO, *Mounet-Sully*, p. 365.

imposée comme la parfaite manière d'incarner non seulement les héros de Victor Hugo, Hernani et Ruy Blas, mais aussi ces grands rôles que Mounet-Sully a joués jusqu'à l'âge de 70 ans : Oreste, Rodrigue, Hippolyte, Néron, Horace, Polyeucte, Œdipe, Hamlet.

Respiration, vibrato

La qualité de l'enregistrement ne permet pas d'entendre avec certitude à quels endroits Mounet-Sully respire. Il semble qu'il prenne dans les octosyllabes de courtes inspirations tous les deux vers, puis davantage lorsque la passion monte et qu'il clame de grandes arches sonores.

Parmi les effets pathétiques, il faut mentionner certaines syllabes que sa voix fait vibrer, pratique que l'on observe aussi dans les enregistrements de Sarah Bernhardt, Julia Bartet et Caroline Second-Weber. Il s'agit parfois d'une syllabe, vibrée même brièvement, comme le doigt d'un violoniste anime parfois une seule note. Comme le faisaient les chanteurs de cette époque, il ne s'agit pas d'un vibrato qui tourne autour de la note juste, par le plus haut et le plus bas, mais d'un effet pneumatique qui agite la note elle-même. Cet effet est un peu semblable au trémolo de l'harmonium français du XIX^e siècle... On l'observe encore jusqu'à certains orateurs de tribune, tel André Malraux en 1964 lors du transfert au Panthéon des cendres de Jean Moulin²¹.

Ci-dessous, les respirations supposées sont signalées par un ♠, mais il est possible qu'il ne s'agisse que d'une césure sans respiration. Les syllabes vibrées sont notées en caractères gras. De la beauté du timbre, très perceptible malgré tout, il sera question plus loin.

Durandal a conquis l'Espagne ;
Joyeuse a dompté le Lombard ; ♠
Chacune à sa noble compagne
Pouvait dire : Voici ma **part** ! ♠
Toutes les **deux** ont par le **monde**
Suivi, chassé le crime **immonde**, ♠
Vaincu les païens en tout lieu ;
Après mille et mille **batailles**, ♠
Aucune d'elles n'a d'entailles.
Pas plus que le glaive de Dieu ! ♠

Hélas ! [...] ♠
Mais le sort différent ♠ laisse l'honneur égal, ♠

²¹ Archives de l'INA : http://www.dailymotion.com/video/x7h2az_hommage-d-andre-malraux-a-jean-moul_news

Et la France, ♠ attendant ♠ quelque chance meilleure, ♠
Aime du même amour ♠ Joyeuse et Durandal ! ♠

Rythme : la pulsation

En écoutant Mounet-Sully, on est frappé par une pulsation très sensible, quasi cardiaque, qui s'établit d'un vers à l'autre. Elle s'élargit avec le développement de la passion, de même que l'intensité vocale. Cette pulsation, liée à la manière de faire sonner les rimes, semble indiquer que l'acteur ne partage pas l'avis de certains collègues comme Dupont-Vernon, qui voudraient masquer la régularité de la poésie et, ne suivant que la grammaire, faire sonner les vers comme de la prose²². Ceci semble confirmé par un commentaire de Mounet-Sully, juré lors d'examens au Conservatoire, et notant d'un candidat : « A mis Racine en prose²³. » Ainsi, dans la « Ballade », le tragédien marque un arrêt bref, mais très net, aux trois hémistiches des trois alexandrins, séparant le sujet du verbe ou le verbe de son complément. Il fait sonner les rimes de manière évidente.

Dans le tableau suivant, les durées notées, arrondies, désignent chaque vers augmenté de la césure qui le suit. Nous y reviendrons plus bas, en étudiant une recommandation de Constant Coquelin.

²² Voyez plusieurs citations chez GROS DE GASQUET, *En disant l'alexandrin*, p. 175-185.

²³ PENESCO, *Mounet-Sully*, p. 460.

Durandal a conquis l'Espagne ;	00	2	- Parallélisme : groupe de
Joyeuse a dompté le Lombard ;	02	3	2 vers et petite pause
Chacune à sa noble compagne	05	1,5	- Presque enchaîné au
Pouvait dire : voici ma part !	06,5	2	verbe suivant
Toutes les deux ont par le monde	08,5	2,5	- Débit régulier
Suivi, chassé le crime immonde,	11	2	
Vaincu les païens en tout lieu ;	13	2	
Après mille et mille batailles,	15	2	
Aucune d'elles n'a d'entailles	17	2	- Plus vite
Pas plus que le glaive de Dieu !	19	5	- Tenues sur plus et Dieu
Hélas ! [...]	24	4	
<i>Alexandrins</i>			
Mais le sort différent/ laisse l'honneur égal,	28	4	- Tenues sur Mais. Arrêts
Et la France, attendant/ quelque chance	32	6	aux hémistiches et aux
meilleure,			rimes
Aime du même amour/ Joyeuse et Durandal !	38	4	
	42		

Dans plusieurs octosyllabes, on sent une pulsation à deux temps, qui tombe environ chaque seconde, quelques syllabes formant la *levée* d'une syllabe accentuée, et la rime constituant le *posé*. La voix monte vers l'accent, elle reste horizontale ou descend à la rime, selon la grammaire et le sens, selon la prononciation particulière qui souligne *les mots de valeur*²⁴. Lorsque grandit la passion, les mots qui explosent élargissent ou suspendent cette pulsation régulière. Mais, encore une fois, il serait dangereux de tirer des conclusions générales d'un si petit nombre de vers, et surtout dans cette « Ballade des deux épées » qui n'est pas un dialogue théâtral ordinaire.

Rythme : le débit

En musique, dans la pratique des répertoires anciens « historiquement informée », comme on dit de nos jours, une question essentielle est celle du *tempo*. Le pendant, pour la déclamation, serait celle du *débit*. C'est un sujet très

²⁴ Voir la note 18.

peu étudié dans le domaine théâtral (sinon par Dene Barnett en 1980²⁵), certainement parce que les sources sont rares et fort peu précises. Rappelons qu'en 1636 le Père Mersenne nous apprend qu'un prédicateur ne doit pas prononcer plus de 7 syllabes (par exemple, *Benedicam Dominum*) à la seconde : « Il peut prononcer tout au plus deux fois plus lentement, alors que la vitesse médiane est la plus agréable et la mieux reçue. » Si l'on pense en alexandrins (soit deux fois 6 syllabes plus les pauses de la césure et de la rime), j'ai avancé l'hypothèse²⁶ :

- que le plus rapide durerait donc deux secondes, à un débit de 6 syllabes par seconde, comme :

À quatre pas d'ici, je te le fais savoir ;

- que le plus lent durerait six secondes, à un débit de 2 syllabes par seconde, comme :

Ô rage ! Ô désespoir ! Ô vieillesse ennemie !

N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ? ;

- et que l'alexandrin moyen et normal durerait quatre secondes, à un débit de 3 syllabes/sec. :

Je suis jeune, il est vray, mais aux âmes bien nées,

La valeur n'attend point le nombre des années.

Ces durées semblent confirmées très exactement, en 1660, par Pierre Corneille lui-même, dans ses *Trois Discours sur le Poëme dramatique*, accordant « un peu moins de deux heures » aux 1 800 vers d'une tragédie, ou aux 2 000 vers d'une comédie. D'autres sources montrent ensuite un léger ralentissement général. Selon Dene Barnett, Racine se dit plus lentement que Corneille, et Voltaire plus lentement que Racine. Dans les années 1770, un grand *Catalogue de Pièces choisies du Répertoire de la Comédie-Française*²⁷ attribué à Delaporte, secrétaire de la Comédie-Française, atteste à une grande échelle un débit généralement rapide que confirme, après la Révolution, en 1819, le *Répertoire du théâtre* de J. B. Colson, publié à Bordeaux²⁸. Un témoignage caricatural de Le Fuel de

²⁵ Dene BARNETT, « La vitesse de la déclamation au Théâtre (XVII^e et XVIII^e siècles) », *XVIII^e siècle*, 128 (1980), p. 319-326.

²⁶ Voir Pierre-Alain CLERC, « Le débit de la déclamation », dans les actes des journées d'études organisées à l'Université Paul Valéry-Montpellier III par l'IRCL (UMR 5186 du CNRS), les 9 et 10 juin 2011, *La Voix de l'acteur et du chanteur en Grande-Bretagne et en France de la Renaissance aux Lumières*, sous la direction de Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY et Xavier BISARO.

²⁷ Paris : Simon, 1775.

²⁸ Cf. BARNETT, « La vitesse de la déclamation au Théâtre (XVII^e et XVIII^e siècles) ».

Méricourt, en 1776, mentionne la lenteur de Lekain²⁹, qui semble évoquée parce qu'elle est exceptionnellement marquée, tant par la voix que par les attitudes. Aristippe évoque, en 1826, ce qui semble aussi une exception, le débit de Talma : « Talma excelle dans l'art de prendre des repos ; il est très long à dire quinze vers ; mais cependant il n'ennuie pas³⁰. »

Le débit de quelques grandes voix

Il vaut la peine d'analyser le débit (nombre moyen de secondes par alexandrin, nombre moyen de syllabes à la seconde) de quelques grands comédiens enregistrés au début du XX^e siècle³¹. Nous noterons les pointes, tant dans la vitesse que dans la lenteur. Il faut préciser que ces calculs sont réalisés avec un instrument simple (le chronomètre d'une montre bracelet de précision), et qu'ils sont peut-être parfois approximatifs d'un ou deux dixièmes de seconde. Précisons que ce débit moyen inclut les éventuelles pauses à l'hémistiche, à la rime ou à une ponctuation et qu'il nivelle toutes les nuances de la quantité syllabique. Par choix, les calculs ne tiennent pas compte de la finale muette des vers féminins, qui clôt la douzième syllabe d'un E par une valeur très brève. Notons qu'ils sont légèrement faussés par les syncopes de *tous* ces comédiens, si fréquemment pratiquées à l'époque qu'elles semblent couramment admises. Le comptage vers par vers commence au début d'un vers jusqu'au début du vers suivant, en comprenant le silence – parfois long, parfois inexistant – qui sépare ces deux vers.

Commençons par Mounet-Sully. Car c'est avec lui que les théories cèdent la place aux certitudes, grâce à ce premier enregistrement historique, même si, répétons-le, la « Ballade des deux épées » n'est pas suffisante pour tirer des conclusions définitives sur son art en général. Les calculs sont ici compliqués par le fait du vers tronqué *Hélas ! [...]* qui ajoute deux syllabes. Ce vers ne sera pas pris en compte dans les moyennes.

²⁹ Cité par Martine de ROUGEMONT, « La déclamation tragique en Europe au XVIII^e siècle », *Cahiers d'Histoire et de Littérature Romanes*, Heidelberg : Carl Winter-Universitätsverlag, 1979.

³⁰ Cité par GROS DE GASQUET, *En disant l'alexandrin*, p. 180.

³¹ *Le Théâtre parisien de Sarah Bernhardt à Sacha Guitry*, EMI CLASSICS CZS 7 67539 2.

Durandal a conquis l'Espagne ;	1.9	28 sec. pour 10 vers :
Joyeuse a dompté le Lombard ;	2.5	2.8 sec. par vers
Chacune à sa noble compagne	1.7	28 sec. pour 80 syllabes
Pouvait dire : voici ma part !	2.2	0.35 sec. par syllabe
Toutes les deux ont par le monde	2.2	2.8 syllabes à la sec. (sans
Suivi, chassé le crime immonde,	2.5	tenir compte des 3 syllabes
Vaincu les païens en tout lieu ;	2.0	syncopées)
Après mille et mille batailles,	2.3	
Aucune d'elles n'a d'entailles	2.1	
Pas plus que le glaive de Dieu !	5.1	
Hélas ! [...]	3.5	
Mais le sort différent/ laisse l'honneur égal,	4.4	14.3 sec. pour 3 alexandrins :
Et la France, attendant/ quelque chance	5.4	4.7 sec. par vers
meilleure,		14.3 sec. pour 36 syllabes :
Aime du même amour/ Joyeuse et Durandal !	4.5	0.39 sec. par syllabe
« Hélas ! » :		Débit moyen : 2,76, soit
		2,8 syllabes par sec.

Malgré les énormes écarts dans la quantité syllabique, malgré les très longues tenues des syllabes les plus développées, on retrouve le débit normal du XVII^e siècle déduit par hypothèse du texte de Mersenne :

Débit le plus rapide :	2' par alexandrin	= 6 syllabes/sec.	= 30 vers/min.
Débit normal :	4' par alexandrin	= 3 syllabes/sec.	= 15 vers/min.
Débit le plus long :	6' par alexandrin	= 2 syllabes/sec.	= 10 vers/min.

Pour jouer une *comédie* de Corneille de 2 000 vers en *un peu moins de deux heures* (1h50), il faut :

3,3 sec. par alexandrin = 3,6 syllabes/sec. = 18 vers/min.

Pour jouer une *tragédie* de Corneille de 1 800 vers en *un peu moins de deux heures* (1h50), il faut :

3,6 sec. par alexandrin = 3,3 syllabes/sec. = 16 vers/min.

Évoquons sur ce point le *Traité de diction et de lecture à haute voix (Le rythme, l'intonation, l'expression)* de Louis Becq de Fouquières, publié en 1881³², qui consacre un chapitre au mouvement, en utilisant le métronome. Il propose divers tempi, de *l'excessivement lent* (5 vers à la minute) à *l'excessivement rapide* (40 vers à la minute). Il désigne comme *andante* un mouvement de 14 vers/min., et comme *allegro* celui de 20 vers/min.

Les tableaux qui vont suivre permettent de comparer au débit de Mounet-Sully trois grandes voix enregistrées au début du XX^e siècle dans des scènes de Racine, voix de trois comédiennes qui furent toutes ses partenaires.

- Sarah Bernhardt (1844–1923), qui connut avec lui une passion brève et tumultueuse³³, fut sociétaire de la Comédie-Française avant lui, de 1862 à 1866, et y revint entre 1874 et 1880.

- Julia Bartet (1854–1941) fut sociétaire de 1880 à sa retraite en pleine gloire, en 1919.

- Caroline Second-Weber (1867–1945), entrée en 1887, fut sociétaire de 1902 à 1926.

- Nous ajouterons à ces tableaux Gérard Philipe (1922–1959). Né après la mort de Mounet-Sully, le jeune premier du Théâtre national populaire n'a jamais joué à la Comédie-Française, mais il est très intéressant de noter l'évolution que dessine, par rapport à ses prédécesseurs, cet autre célèbre Rodrigue, mis en scène par Jean Vilar.

Les tableaux suivants indiquent pour chaque comédien le débit moyen dans toute la tirade ou la scène enregistrée. Est noté ensuite le vers le plus lent, enfin le vers le plus rapide.

³² À Paris chez G. Charpentier. Cf. aussi notre article « Le débit de la déclamation », cité en note 26.

³³ PENESCO, *Mounet-Sully*, dès la p. 89.

Comédien et œuvre	Nombre de vers	Durée en sec.	Débit moyen : nb de sec./vers	Nb de syllabes par sec.
Mounet-Sully (1841-1916) dans <i>La Fille de Roland</i> d'Henri de Mornier : « La Chanson des épées »	29 alex.	101	3,5 sec./vers	4,3 syll./sec.
Sarah Bernhardt (1844-1923) vers 1904 dans <i>Phèdre</i>, I, 5 (v. 634 à 662)	10 octosyll. 3 alex.	41	Octosyll. : 2.8 Alex. : 4.7	Moy. : 2.8
<i>C'est moi, Prince, c'est moi dont l'ultime secours</i>		4,8	4,8	2,5
<i>Par vous aurait péri le Monstre de la Crète</i>		2,5	2,5	4,8

Le débit général est assez actif pour cette déclaration d'un amour impossible. Il ralentit pour insister : *C'est moi Prince...* Il s'emballe pour *Par vous*, ce dernier mot très accentué. Mais sans doute cette tirade est-elle trop courte pour donner de l'art de Sarah Bernhardt une idée générale.

Julia Bartet (1854-1941) avec Jeanne Mounet-Sully (1905-1995) dans <i>Andromaque</i>, III, 8 (v. 979 à 1052)	62 alex.	276 sec.	4.45 sec./vers	2.6 syll./sec.
<i>Ô cendres d'un époux ! ô Troyens ! ô mon père !</i>		11.7	11.7	1.0
<i>Crois-tu que dans son cœur il ait juré sa mort ?</i>		1.8	1.8	6.6

Le débit général est lent et mélancolique : 4.5 secondes par vers. On songe à Racine évoquant, dans la Préface de *Bérénice*, « cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie ». Il vaut la peine d'examiner quelques vers de cet admirable enregistrement, où Julia Bartet, *Andromaque* de plus de 60 ans, dialogue avec Jeanne Mounet-Sully, la fille que donna au tragédien la comédienne Jeanne Rémy. L'apostrophe de *Ô cendres d'un époux...* tire sa lenteur d'une pratique remontant au XVII^e siècle : Bacilly précise, dans son

chapitre « De la Quantité », que les interjections *Ô* et *Ah* appartiennent aux « monosyllabes qui sont toujours longs et ne peuvent jamais être brefs³⁴ ». Julia Bartet les module sur quatre cordes différentes, harmonisées à la personne interpellée. Après le triste appel à son père mort, l'appel au petit Astyanax, notamment, inspire à sa mère une voix tendre et flûtée, dans l'aigu :

⇒ *Ô cendres d'un époux !* ↑ *ô Troyens !* ↓ *ô mon* ↓ *père !*
↑ *Ô mon fils*, que tes jours coûtent cher à ta mère !
Allons.

Et à la question de Céphise :

Où donc, Madame ? et que résolvez-vous ?

Andromaque répond dans le grave, dans la lenteur de cette péroraison du troisième acte, pleine de doute et d'incertitude :

Allons sur son tombeau consulter mon époux.

Quant au *Ah* évoqué par Bacilly, on l'entend au vers 1018, lorsque Céphise tente doucement de ramener Andromaque à la raison :

Eh bien ! allons donc voir expirer votre fils :
On n'attend plus que vous. Vous frémissez, Madame ?

L'Andromaque de Julia Bartet défaille :

Ah ! de quel souvenir viens-tu frapper mon âme !

Ce *Ahhhhh* ineffable, est prolongé au fond de la gorge, en mourant, version française du *Ach* des cantates allemandes du XVIII^e siècle.

Le vers 1000 de Julia Bartet rappelle les règles du XVII^e siècle, et notamment celle qui demande que les voyelles nasales soient longues³⁵. Conformément à la prononciation de son époque, la comédienne nasalise dès l'attaque, comme nous le faisons encore, mais prend le temps de prononcer quatre syllabes très longues pour :

Dois-je oublier son père à mes pieds renversé,
En-san-glan-tant l'autel qu'il tenait embrassé ?

Elle poursuit avec d'autres longues sur des cordes ascendantes, pour amorcer la magnifique hypotypose de cette dernière nuit de la guerre de Troie :

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle

³⁴ BACILLY, *L'Art de bien chanter*, p. 333.

³⁵ Même référence, voir la note 13.

Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.

Toute la scène mériterait une analyse vers par vers, tant les choix de la tragédienne savent faire passer le sens, par l'utilisation adéquate de tous les paramètres des possibilités vocales.

Lorsqu'Andromaque évoque le souvenir d'Hector à son dernier jour, faisant ses adieux à sa femme avant d'aller trouver la mort en affrontant Achille, Julia Bartet lui confère une lenteur de l'au-delà. C'est exactement le choix de Caroline Second-Weber dans le Songe d'*Athalie*, lorsque la reine fait parler le spectre de sa mère Jézabel.

Caroline Second-Weber (1867-1945) dans <i>Athalie</i> , II, 4 & 5	93 alex.	421 sec.	4.5 sec./vers	2.6 syll./sec.
---	----------	----------	---------------	----------------

Un comptage sur plusieurs vers permet de goûter les variations du débit, extrêmement lent pour le fantôme, alors que le récit reprend son débit rapide après *Ma Fille*.

	Sec.		Syll./sec.
Vers 497 à 506			
<i>Tremble, m'a-t-elle dit, fille digne de moi.</i>	9.05		1.3
<i>Le cruel Dieu des Juifs l'emporte aussi sur toi.</i>	7.90		1.5
<i>Je te plains de tomber dans ces mains redoutables,</i>	6.80		1.7
<i>Ma fille. En achevant ces mots épouvantables,</i>	7.50		1.6
<i>Son ombre vers mon lit a paru se baisser.</i>	4.70		2.5
<i>Et moi, je lui tendais les mains pour l'embrasser.</i>	4.50		2.6
<i>Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange</i>	3.40		3.5
<i>D'os & de chairs meurtris, & traînés dans la fange,</i>	4.20		2.8
<i>Des lambeaux pleins de sang et des membres affreux</i>	3.80		3.1
<i>Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.</i>	3.20		3.7
Vers 532 à 542			
<i>J'entre. Le peuple fuit. Le sacrifice cesse.</i>	7.00	Pauses	1.7
<i>Le Grand Prêtre vers moi s'avance avec fureur.</i>	5.00		2.4
Pendant qu'il me parlait, ô surprise ! ô terreur !	9.55		1.2
<i>J'ai vu ce même enfant dont je suis menacée,</i>	3.70		3.2
Tel qu'un songe effrayant l'a peint à ma pensée.	2.54		4.7
<i>Je l'ai vu : son même air, son même habit de lin,</i>	3.23		3.7
<i>Sa démarche, ses yeux, et tous ses traits enfin.</i>	2.85		4.2
<i>C'est lui-même. Il marchait à côté du grand prêtre ;</i>	3.60		3.3
<i>Mais bientôt à ma vue on l'a fait disparaître.</i>	3.60		3.3
<i>Voilà quel trouble ici m'oblige à m'arrêter,</i>	5.80		2.0
<i>Et sur quoi j'ai voulu vous consulter.</i>	4.60		2.6

À cet endroit de l'enregistrement s'élèvent les acclamations du public, dans la salle de la Comédie-Française...

Racine se jouait plus lentement que Corneille, avons-nous dit. Voilà qui semble se confirmer ici :

Gérard Philipe (1922-1959) dans <i>Le Cid</i>, VI, 3 (dernière réplique de Rodrigue), TNP, mise en scène de Jean Vilar³⁶	73 alex. (- 3 syll.)	220 sec.	3 sec./vers	3.9 syll./sec.
Toute la pièce : 1h47 de texte	1 840	8 820	4.8	2.5
<i>Ô combien d'actions ! Combien d'exploits célèbres !</i>		8.3	8.3	1.4
<i>Le cimenterre au poing, ils ne m'écoutent pas</i>		1.7	1.7	7

Il est maintenant possible de formuler quelques comparaisons.

De tous ces enregistrements, Mounet-Sully l'emporte de très loin par la théâtralité la plus spectaculaire. Sarah Bernhardt semble entraînée par un débit impétueux et très rythmé, qui ressemble à ce que nous pourrions imaginer, au XVII^e siècle, pour Corneille. Si son débit moyen est généralement leste, ses extrêmes en restent assez proches. Quant à l'art de M^{me} Second-Weber ou de la « divine » Julia Bartet, ne s'approcherait-il pas plutôt de la sensibilité de la déclamation racinienne ? Ces deux comédiennes proposent exactement le même débit moyen (4.5 sec. par vers), mais c'est la Bartet qui l'emporte par ses pointes tant dans la vitesse que dans la lenteur. Elle arrive quasi à la même vitesse que Gérard Philipe : 7 syllabes par seconde, la vitesse maximale tolérée par le Père Mersenne. Dans la lenteur, nous l'avons vu, Bartet module avec délices quatre interminables Ô..., comme le recommandait Bacilly en 1668. Une trentaine d'années plus tard, en 1955, Gérard Philipe fait bref ce même Ô..., mais le prolonge par un silence. Le goût a changé. Une certaine pudeur semble interdire les effusions vieille mode. On est tenté de penser à Schönberg qui venait d'écrire, en 1948, dans *Le Style et l'idée*, à propos de l'interprétation de la musique romantique, dans laquelle il observait que l'on supprimait tout ce qui extériorise la sensibilité : « [Les musiciens] eurent peur de passer pour des romantiques, ils eurent tous honte de paraître sentimentaux. »

Gérard Philipe joue admirablement sur la tessiture et sur la splendeur du timbre de sa voix. C'est lui, parmi les comédiens en présence, qui propose le débit moyen le plus rapide : 4 syllabes par seconde. Le plus étonnant est de constater que la durée de 1 heure et 47 minutes de la pièce de Jean Vilar en 1955 s'approche furieusement du « un peu moins de deux heures » de Corneille lui-

³⁶ Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, TNP. Jean Vilar, H 7989 AD 060, Naïve 2003.

même en 1660. La déclamation aurait-elle, pour les grands, un débit naturel qui perdure à travers les siècles ?

Constant Coquelin, dit Coquelin Aîné : la rigueur de la pulsation

Retour en arrière. Le même travail serait intéressant sur le *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, qui a connu si souvent les honneurs du microphone qu'il est possible de comparer plusieurs versions de la même tirade³⁷. Le créateur du rôle, l'illustre Constant Coquelin, dit l'Aîné (1841-1909), sociétaire depuis 1864, a joué à la Comédie-Française de 1860 à 1886, souvent aux côtés de Mounet-Sully. Il est l'auteur avec son frère Coquelin Cadet (1848-1909) d'un *Art de dire le monologue*³⁸ qui paraît trois ans après le *Traité de diction et de lecture à haute voix* de Louis Becq de Fouquières cité plus haut. Dans ce manuel, il donne³⁹ une définition très précise d'un phénomène comparable au *rubato* de la musique, soit une recherche d'équilibre rythmique⁴⁰ : on peut voler du temps, en allant trop vite ou trop lentement, à condition de le rendre ensuite par compensation. Il vaut la peine de citer le passage de Coquelin dans son intégralité :

Le rythme ne consiste pas seulement dans les douze syllabes du vers ni même dans la façon plus ou moins harmonieuse dont on les distribue. Il est aussi dans le mouvement général, dans l'enchaînement des vers ; il est enfin dans la rime, – cela va sans dire, – mais surtout, et c'est là le point important pour ceux qui disent, – dans son retour périodique au bout d'intervalles de temps parfaitement mesurés.

Je vais tâcher de m'expliquer.

Pour moi, les vers doivent avoir deux à deux, la même durée. Il faut, pour arriver à la seconde rime, que vous employiez, très exactement, le même espace de temps qui a été nécessaire pour arriver à la première.

Si le premier vers a pu être battu dans une mesure à quatre temps, le second doit, métronomiquement, être battu de même dans une mesure à quatre temps.

³⁷ Edmond ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*, enregistrements historiques de 1898-1938, comportant notamment la « Tirade du duel » par Constant Coquelin aîné, sept « Tirades des Nez » et cinq « "Non merci !" », Paris : Frémeaux & Associés, FA 072 ND 215

³⁸ Constant COQUELIN et Ernest COQUELIN, *L'Art de dire le monologue*, Paris : P. Ollendorff, 1884.

³⁹ Même référence, p. 16.

⁴⁰ Ce phénomène est décrit la première fois en 1723 comme « *il rubamento di tempo* » par Pier Francesco TOSI, dans *L'Art du chant. Opinions sur les chanteurs anciens et modernes ou observations sur le chant figuré [...]*, Plan-de-la-Tour : Éditions d'Aujourd'hui, « Les Introuvables », 1978, Chap. IX, p. 126-128 et p. 152.

Vous pourrez, aux deux vers suivants, presser le mouvement, si le sens et le progrès de l'action l'exigent ; ainsi que je vais le dire tout à l'heure, cette accélération est même une loi : – mais elle n'aura lieu que couple par couple, et toujours les rimes, deux par deux, frapperont l'oreille à des intervalles égaux.

Est-ce à dire qu'il faut scander les syllabes avec la régularité d'un mouvement d'horlogerie?

Ce serait horrible.

Ces intervalles égaux, il faut les remplir par des brèves et des longues ; et aussi par des silences.

Les brèves et les longues se compensent ; et si vous devez dire plus vite une portion de vers, vous la ferez précéder d'un silence, – pause ou soupir, – qui parfera la mesure exacte.

Par exemple, j'ai à dire :

Celui qui met un frein à la fureur des flots

Sait aussi des méchants arrêter les complots.

Voilà deux vers également pleins : le premier doit être dit sur une grave mesure à quatre temps ; le second de même par conséquent ; et il n'entre dans chacune des deux mesures que les brèves et les longues qu'y a distribuées l'auteur et que le diseur doit rendre harmoniquement.

Je suppose à présent que j'aie à dire quatre vers de comédie :

Quand sur une personne on prétend se régler,

C'est par les beaux côtés qu'il lui faut ressembler,

Et ce n'est pas du tout la prendre pour modèle,

Ma sœur, que de tousser et de cracher comme elle.

(Les Femmes Savantes, A. I, sc. 1)

Les deux premiers vers doivent être dits du même ton et dans la même mesure : mais il est évident que des deux autres le second doit être lancé : vous le direz donc plus vite, mais vous complèterez la différence en intercalant un silence après les mots ma sœur.

Si au contraire le second vers doit être élargi, vous obtenez le même résultat en prolongeant la vibration sur la rime du vers précédent.

Cette règle s'applique très aisément, par extension, aux vers à rimes régulièrement croisées.

Sans étudier ici ce texte dans toute sa richesse, on peut relever certains points. Si les règles d'équilibre que donne Coquelin sont précises, le comédien ne fait qu'évoquer, sans les préciser, celles qui concernent la quantité : elles sont sans doute l'évidence d'une tradition, comme nous avons pu le vérifier avec « la divine » Bartet. Notons-le : ce texte, qui introduit les notions très musicales de mouvement, de battue et de métronome, paraît trois ans après le *Traité de*

diction et de lecture à haute voix de Louis Becq de Fouquières, cité plus haut, qui décrit le mouvement comme le premier moyen d'expression, et qui utilise le métronome pour en définir les divers caractères⁴¹.

Mais enfin, il est bien tentant de vérifier si Coquelin applique ce qu'il professe. L'Exposition universelle de 1900 nous a valu un enregistrement sonore et cinématographique de sa « Tirade du duel » de *Cyrano de Bergerac* pour le Phono-Cinéma-Théâtre⁴². Dans le tableau suivant, la colonne centrale donne le minutage de ce morceau en octosyllabes, juxtée à droite par la durée arrondie de chaque vers, afin de vérifier le prétendu équilibre de ces rimes alternées.

E. Rostand, *Cyrano de Bergerac* (Acte I, sc. 4), la « Ballade du duel » par Constant Coquelin

Attendez !... Je choisis mes rimes... Là, j'y suis.	0.28	9'05	Grande pause <i>Ah ! voilà. (!)</i>
Je jette avec grâce mon feutre,	0.37,5	4	
Je fais lentement l'abandon	0.41,5	3	
Du grand manteau qui me calfeutre,	0.43,5	2,5	
Et je tire mon espadon ;	0.46	3,5	Petite pause
Élégant comme Céladon,	0.49.5	1	Lié ⇒
Agile comme Scaramouche,	0.50,5	1	
Je vous préviens, cher Mirmidon,	0.52,5	2	Lié ⇒
Qu'à la fin de l'envoi, je touche !	0.54	2,5	
	0.56,5	2.5	Pause
Vous auriez bien dû rester neutre ;	0.59	3	Petit rire
Où vais-je vous larder, dindon ?...	1.02	4	Plus petit rire
Dans le flanc, sous votre maheutre ?...	1.06	3	
Au cœur, sous votre bleu cordon ?...	1.07	2	
Les coquill(es) tint(e)nt, ding-dong !	1.09	2	Fausset Diringdong (!)
Ma pointe voltige : une mouche !	1.11	3	Voltiiaiiige
Décidément... c'est au bedon,	1.14	1	Lié ⇒
Qu'à la fin de l'envoi, je touche.	1.15	1,5	
	1.16,5	2	Pause (réflexion)
Il me manque une rime en <i>eutre</i> ...	1.18,5	3,5	

⁴¹ BECQ DE

FOUQUIÈRES, *Traité de diction et de lecture à haute voix*, p. 223-246.

⁴² On le trouve dans un bonus de DVD, dans *Cyrano de Bergerac*, un film d'Augusto Genina : Arte Video EDV 236, Collection Cinéma muet.

Vous rompez, plus blanc qu'amidon ?	1.22	2	
C'est pour me fournir le mot pleutre !	1.24	2	
Tac ! je pare la pointe dont	1.26	1,5	Lié ⇒
Vous espériez me faire don :	1.27,5	2,5	
J'ouvre la ligne, je la bouche...	1.30	2	
Tiens bien ta broche, Laridon !	1.32	2	
À la fin de l'envoi, je touche.	1.34	2	Grosse voix
[ENVOI]	1.36	0,5	Titre remplace la pause
Prince, demande à Dieu pardon !	1.36,5	2,5	et ench. Lié ⇒
Je quarte du pied, j'escarmouche,	1.39	2	Crescendo
Je coupe, je feinte... Hé ! Là donc !	1.41	2	
À la fin de l'envoi, je touche.	1.43	2	
68 secondes dès le début de la ballade			
230 syllabes en 68 secondes			
débit moyen : 3,3 syllabes à la seconde			

Il s'agit à nouveau, comme c'était le cas pour une partie de la « Ballade des deux épées », d'un texte en octosyllabes et en rimes alternées (avec les contraintes virtuoses de la ballade), à l'intérieur d'une pièce en alexandrins en rimes plates. C'est donc un morceau hors norme. Ce qui l'est aussi, c'est qu'il est dit pendant un duel où les passes variées et les interruptions des bretteurs épousent la structure poétique jusqu'à la touche finale. Certains vers sont prolongés par des gestes, comme la réflexion muette sur le choix des rimes, au début, ou par la brève réflexion qui suit : *Il me manque une rime en eutre...*, ou lors des préparatifs vestimentaires du début. Dès *Élegant comme Céladon*, toutefois, le débit semble s'inscrire dans la pulsation prescrite, et l'on entend deux couples de vers enchaînés. La troisième strophe accélère, la voix monte jusqu'au fausset de *voltige*. Coquelin mange les muettes de *Les coquill' tint'nt*, mais il compense un tant soit peu en transformant le *dingdong* en *diringdong*. Les diverses strophes sont bien séparées les unes des autres par des pauses presque équivalentes (*ces intervalles égaux, il faut les remplir par des brèves, par des longues, et aussi par des silences*). La dernière pause est remplacée par le titre *Envoi*, que le comédien ajoute pour aider son spectateur peu lettré à suivre le défi de Cyrano : *À la fin de l'envoi, je touche*. Le débit général semble accélérer avec la bravoure du poète-bretteur, qui prend une grosse voix. On admire autant la virtuosité du personnage qui improvise une ballade en se battant, que celle de l'auteur, que celle du comédien...

Coquelin suit-il donc ses propres principes ? Non, sa pulsation n'est pas aussi rigoureuse que ne la décrit la présentation théorique, mais cela s'explique peut-être par le caractère exceptionnel de cette ballade. En revanche, sa théorie se vérifie si l'on observe les durées en secondes de M^{me} Second-Weber, indiquées plus haut pour Athalie. On approche à plusieurs reprises de cette pulsation rime par rime demandée par le comédien, même si elle est rompue parfois, par des ruptures ou des expressions exceptionnelles comme : *Pendant qu'il me parlait, ô surprise ! ô terreur !*

Saisir l'éphémère

Est-il besoin d'insister encore sur la richesse et l'intérêt des informations que nous apportent les enregistrements historiques ? Certes, ils nuancent parfois ce que les préceptes révélés par les livres semblent établir de manière péremptoire, même lorsque l'auteur de ces préceptes est le comédien que l'on entend. Néanmoins, l'analyse jette la lumière sur d'importants aspects qui demeureraient insaisissables autrement.

De plus, ces témoignages – nous l'avons vu en examinant des exemples de différentes époques – donnent à penser que la nature de la langue, son débit, ses beautés conçues dans les subtiles combinaisons de la poésie, perdurent d'une génération à l'autre, parfois par l'application des règles, et plus souvent encore par tradition ou par la pérennité d'une musicalité prosodique. Cette tradition connaît certes des ruptures, parce que la langue se modifie, sa prononciation notamment, ou parce que tel comédien apporte par son génie personnel des pratiques nouvelles.

On objectera certainement que Julia Bartet a été enregistrée en studio, alors que M^{me} Second-Weber était sur scène ; mais les beautés de l'enregistrement ne révèlent-elles pas, à qui sait les écouter, des splendeurs qu'on ne saurait imaginer ? On objectera aussi que Mounet-Sully est inaudible sans le texte sous les yeux et que des témoignages nous apprennent à quel point il était perturbé par l'enregistrement, comme le souligne de façon convaincante la biographie du comédien par Anne Penesco⁴³. Cependant, on ne peut s'empêcher de penser qu'un homme d'un tel métier, dans des morceaux qu'il a dits pendant des décennies, est plein de réflexes qu'il conserve lors de l'enregistrement⁴⁴. Le corps fonctionne malgré l'appréhension, et même si le résultat n'est peut-être pas la

⁴³ Notamment par la citation de *Dieux des planches* de Béatrix Dussane (PENESCO, *Mounet-Sully*, p. 566).

⁴⁴ La même remarque peut s'appliquer au vieux Charles-Marie Widor enregistrant quelques-unes de ses pièces à son orgue de Saint-Sulpice (*Orgues et organistes français du XX^e siècle*, EMI).

plus belle version qu'il ait pu donner de cette pièce, il reste indéniable que l'enregistrement nous révèle quelque chose de vrai, et quelque chose qu'il nous serait impossible de soupçonner sans lui. Le cylindre, malgré sa brièveté et tous ses défauts, forme un complément essentiel à tous les témoignages écrits qui foisonnent⁴⁵ sur l'art du comédien. Si la douceur, la tendresse, la chaleur caressante de cette voix de velours ne se manifestent pas vraiment dans cet enregistrement, ce dernier nous donne pourtant une idée de l'aspect hiératique et incantatoire de la voix, du rythme, des contrastes et des écarts mélodiques vertigineux dont Mounet-Sully était coutumier.

Il reste de lui un autre fragment de quelques secondes : « Ô vous qui suppliez », dans l'*Edipe-Roi* de Sophocle, traduit par Jules Lacroix. Il serait passionnant de l'analyser et de le comparer à la « Ballade des deux épées », pour apprécier dans quelle mesure les paramètres étudiés ci-dessus se retrouvent ou se modifient dans un autre rôle.

Les enregistrements historiques permettent de percer le mur opaque du silence et d'entendre sonner, une fois encore, ces grandes voix venues d'outre-tombe. Ils nous permettent d'imiter ces archéologues qui ressuscitent les Grecs en faisant parler des bris de potiches. Dans la friture, écoutons Mounet-Sully ! Écoutons-le, il est vivant.

© Pierre-Alain CLERC

⁴⁵ PENESCO, *Mounet-Sully, passim*.