

***L'art de la déclamation dans la pédagogie
de la fin du XIX^e siècle en France :
l'invention d'un « parlé-chanté »***

Julia DE GASQUET

Que faisait l'acteur qui, jusqu'au début du XX^e siècle, jouait en déclamant ? Parlait-il, chantait-il ? Déclamer, c'est parler d'un ton de voix au-dessus de la parole « normale », par la force vocale, la puissance dégagée, mais aussi par les effets de voix, la prononciation de certaines syllabes, le rythme et l'intonation que l'on adopte. La définition de la déclamation porte en soi, depuis le XVII^e siècle une hésitation entre voix parlée et voix chantée. La querelle sur la notation des rôles¹, au début du XVIII^e siècle renseigne bien sur cette volonté d'essayer de « noter » la déclamation, de constituer un solfège pour le comédien et d'apparenter le travail de l'acteur à une lecture de partition. La question de la présence « musicale » dans le travail vocal de l'acteur se pose donc de façon cruciale dans l'art de la déclamation. La seconde moitié du XIX^e siècle est une période intéressante car elle invente un « parlé-chanté » du vers. Cet art s'entend et se pratique sur les scènes où s'illustrent les grands noms de l'époque, notamment Mounet-Sully ou Sarah Bernhardt, mais il est aussi le fruit des réflexions et de la transmission de quelques pédagogues qui réfléchissent à l'art de dire le vers. C'est à cette pédagogie que nous allons ici nous consacrer en essayant de montrer en quoi elle s'ancre dans une histoire déjà ancienne de la déclamation et comment elle invente sa voie entre parole et chant.

¹ Cette querelle oppose notamment l'abbé du Bos à Condillac et à Rémond de Saint-Albine qui considèrent qu'on ne peut noter des inflexions de voix qui sont dictées par la spontanéité du sentiment.

Le phrasé dans le vers

La notion de phrasé dans le vers est née de la possibilité, dès la fin du XVII^e siècle, d'introduire dans la diction du vers, non plus les seuls éléments de définition métrique de l'alexandrin, mais aussi des critères de langue. Ainsi le vers commençait-il à se désolidariser d'une forte empreinte métrique dans sa diction. Au XVIII^e siècle, Voltaire et Marmontel recommandaient d'escamoter la césure et la rime pour éviter que le vers ne soit assujéti à un rythme trop régulier et trop monotone. Mais c'est au XIX^e siècle seulement que le non-respect de la césure à l'hémistiche revient systématiquement dans la définition d'un mode de diction, caractérisé par une attention au *phrasé du vers*. Comment la question de la césure à l'hémistiche s'articule-t-elle à celle du phrasé dans le vers ?

Dans son traité consacré à l'art de dire le vers, Dupont-Vernon explique que la césure à l'hémistiche et à la rime ne doit pas être obligatoirement respectée :

Et je feins hardiment d'avoir reçu de vous
l'ordre qu'on me voit suivre, et que je donne à tous
(Corneille, *Le Cid*)

Vous voyez de suite que, dans cet exemple, il ne faut point s'arrêter à la fin du premier vers, mais lier avoir reçu de vous avec ordre qu'on me voit suivre. C'est donc un vers et demi à dire sans prendre de repos. Voilà qui est tout simple et personne ne le fait. On s'arrête à la fin du vers comme si c'était la fin du sens, on détache de son verbe le complément qui doit faire corps avec lui.

J'ai monté pour vous dire, et d'un cœur véritable
Que j'ai conçu pour vous une estime incroyable,
et que, depuis longtemps, cette estime m'a mis
Dans un ardent désir d'être de vos amis.
(Molière, *Le Misanthrope*)

Il ne faut pas dire :

Et que, depuis longtemps, - cette estime m'a mis- dans un ardent désir- d'être de vos amis,

mais il faut dire :

Et que (un temps) depuis longtemps (un temps) cette estime (un temps) m'a mis dans un ardent désir d'être de vos amis (d'un seul trait).

[...] Lors donc qu'en vers, vous trouvez un verbe à la fin d'un vers et le complément au vers suivant, construisez la phrase comme en prose, et ne vous souciez aucunement de la rime [...] En outre dans les vers, ne vous arrêtez à l'hémistiche et à la fin du vers que si la construction grammaticale le permet².

² Henri DUPONT-VERNON, *Principes de diction*, Paris : Ollendorf, 1882, p. 64-66. (Nous soulignons.) Henri Dupont-Vernon était sociétaire de la Comédie-Française, élève de Régnier, à qui il dédie l'ouvrage.

L'exemple des deux vers de Corneille permet de saisir comment ce phrasé du vers, tel qu'il est mis en œuvre par Dupont-Vernon enjambe vocalement d'un vers sur l'autre, en suivant la logique de la phrase et non pas celle de la métrique. De même, l'exemple de vers de Molière est éloquent sur la question de la césure à la 12^e syllabe mais aussi sur celle à la 6^e du vers. Il donne d'abord ce qu'il considère être le mauvais phrasé qui consiste à marquer un repos sur les syllabes de l'hémistiche (les pauses sont visualisées par des tirets) : « - cette estime m'a mis- dans un ardent désir- d'être de vos amis » ; puis il indique quel est le bon phrasé de ce vers : « cette estime (un temps) m'a mis dans un ardent désir d'être de vos amis (d'un seul trait). »

La caractéristique du phrasé du vers tel qu'il est défini au XIX^e siècle, notamment par Dupont-Vernon, est la prééminence de la syntaxe sur la métrique. Mais ce point n'est pas nouveau. Dès le XVIII^e siècle, il s'est trouvé des auteurs pour prôner une diction du vers sensible à la syntaxe du vers plus encore qu'à sa métrique. Au XIX^e siècle, Dupont-Vernon n'est d'ailleurs pas le premier à édicter cette suprématie de la syntaxe sur la métrique dans le vers. Dès 1826, Aristippe, dans les principes qu'il donne aux comédiens, insiste sur la nécessité de se conformer à la syntaxe du vers :

Tous les vers doivent être harmonieux, sans que cette harmonie dérobe rien à la force des sentiments. *Il ne faut pas qu'ils marchent deux à deux, mais que tantôt une pensée soit exprimée en un vers, tantôt en deux ou trois, quelquefois en un seul hémistiche. [...] Il faut éviter d'appuyer et de s'arrêter sur la rime, afin qu'elle ne soit jamais trop sensible à l'oreille ; il faut aussi quelquefois ne pas s'arrêter aux virgules et aux points et virgules, à moins que cela ne soit nécessaire pour le sens. Beaucoup d'acteurs paraissent compter les césures, et les font presque toutes sonner à l'oreille du spectateur. Ils se trompent étrangement, car c'est pour le poète, et non pour l'acteur, que Boileau a dit :*

*Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, en marque le repos³.*

Cette idée sera reprise tout au long du XIX^e siècle :

Quand on dit des vers, il faut autant que possible éviter de les cadencer, d'en trop faire sentir l'hémistiche, et de tomber sèchement sur la rime. On doit parler le vers et non le chanter ; sans cela on le dénature et on en détruit l'expression et le sens. Le vers est assez harmonieux de lui-même sans qu'il

³ARISTIPPE [Félix BERNIER DE MALIGNY], article « Tragédie », *Théorie de l'Art du comédien*, Paris : A. Leroux éditeur, 1826. p. 441 et 457. (Nous soulignons.)

ait besoin d'aucun secours de ce genre ; car en tout l'excès est un défaut et devient nuisible⁴.

Et restera valide jusqu'à la fin du XIX^e siècle, comme en témoigne la citation suivante, qui a l'avantage de donner des exemples à partir de vers de Racine :

On comprend fort bien que les syllabes toniques du sixième et du douzième pieds du vers reçoivent, du fait de la césure et de la rime, une intensité qui les distingue des autres syllabes toniques ; *mais c'est une erreur qui peut avoir de fâcheuses conséquences pour les diseurs que de leur laisser croire que la sixième et la douzième syllabes de l'alexandrin sont toujours frappées de l'accent tonique intensif que nous appelons, nous, accent mélodique, [...].* Cette règle est vraie pour les vers suivants :

Oui, je viens/ dans son tem/ ple adorer/ l'Éternel/
(Racine, *Athalie*)

[...] Mais elle est fautive dans ceux-ci :

Ouvrez les yeux/ songez qu'Oreste/ est devant vous⁵
(Racine, *Andromaque*)

Dans le premier vers cité d'*Athalie*, les coupes proposent une division du vers selon quatre accents d'intensité : deux sur les 6^e et 12^e syllabes du vers, sur *temple* et *éternel*. Ce schéma rythmique est complété par deux autres accents, sur *viens* et *adorer*. Le vers d'*Andromaque* ne répond, quant à lui, à aucun autre schéma que celui de la syntaxe du vers : la première coupe signale un accent après l'impératif *ouvrez les yeux*, qui ne correspond à aucune place métrique essentielle du vers. De même, la deuxième coupe signale un accent après *Oreste*, en 8^e syllabe, ce qui ne correspond pas non plus à une place métrique essentielle. Seule la dernière coupe correspond à l'accent sur la 12^e syllabe.

Nombreux sont les auteurs qui reprennent l'idée que la césure à la 6^e syllabe n'est pas une obligation dans de nombreux alexandrins classiques. En témoigne cette citation – le traité d'où elle est extraite date du début du XX^e siècle. On voit que l'idée du non-respect de la césure à l'hémistiche a fait son chemin depuis le XVIII^e siècle :

Les classiques faisaient leur possible pour le [le vers] partager en deux hémistiches égaux. Soit qu'ils ne tinsent pas tous la règle pour absolue, soit qu'ils fussent bien obligés de ne pas toujours s'y soumettre, *ils ont écrit*

⁴ Joseph CRESP, *Essai sur la déclamation*, Paris : Hachette, 1837, p. 29. (Nous soulignons.)

⁵ Georges BERR et René DELBOST, *Les Trois dictions*, Paris : éditions de la « Revue bleue », s. d., p. 155 (L'ouvrage date de la fin du XIX^e siècle étant donné les références à l'art de Mounet-Sully et de Sarah Bernhardt). (Nous soulignons.)

L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle : de la partition à la représentation. Juin 2011

Julia DE GASQUET, « L'art de la déclamation dans la pédagogie de la fin du XIX^e siècle en France : l'invention d'un "parlé-chanté" »

d'innombrables alexandrins où pas la moindre césure n'est tolérable après la sixième syllabe⁶.

Rares sont les voix qui s'élèvent pour recommander de faire sentir l'hémistiche et la rime. Encore, lorsqu'elles le font, prennent-elles le soin de ne pas systématiser cette règle :

On ne doit pas lire les vers comme de la prose. Il faut faire sentir l'hémistiche et la rime. Mais il faut éviter de trop les accentuer, car on tomberait dans un défaut insupportable : celui de chanter. Lorsque le sens d'un vers se lie complètement avec le vers suivant, il faut renoncer à la règle et pratiquer l'enjambement⁷.

Ce qui, en revanche, est tout à fait nouveau dans ce phrasé du vers tel qu'on le voit mis en œuvre au XIX^e siècle, concerne les règles « grammaticales » de diction du vers, censées justifier ce phrasé du vers. Ainsi, le sujet doit toujours être isolé du reste de la phrase par une légère pause. On voit apparaître ici une règle sur laquelle Dupont-Vernon revient systématiquement, mais qui est une invention du XIX^e siècle :

Le sujet, donc, dans l'ordre de groupement des mots d'une phrase, devra presque toujours s'isoler. Il n'y a qu'un mot qui marche nécessairement avec le sujet, c'est le qualificatif ; ces deux mots se lient toujours d'un trait⁸.

Ailleurs, Dupont-Vernon réitère cette règle :

Ainsi résumons-nous : le sujet va toujours seul ; il n'y a qu'un adjectif qui puisse se lier au sujet ; c'est une nécessité absolue de disjoindre le sujet quand il est immédiatement suivi d'une incidente ; le verbe et le complément ne se doivent jamais séparer, ils doivent être prononcés d'un trait. Lors donc qu'en vers, vous trouvez un verbe à la fin d'un vers et le complément au vers suivant, construisez la phrase comme en prose, et ne vous souciez aucunement de la rime ; liez, enfin, toujours l'adverbe au verbe⁹.

Il n'est d'ailleurs pas le seul à préconiser la même règle :

Toute proposition principale doit être dite d'un seul jet ; seulement on accentue un peu plus le verbe. [...] *Dans une proposition principale et absolue, on fait un léger temps après le sujet, et l'on joint le verbe et son*

⁶ Jean BLAIZE, *L'Art de dire*, Paris : Armand Colin, 1906, p. 126. (Nous soulignons.)

⁷ Marie GUY, « Comment on doit lire les vers », *Grammaire de diction, traité pratique de l'art de dire et de lire par Mme Théodore Guy*, Béziers : Imp. F. Calmels, 1903, p. 27. (Nous soulignons.)

⁸ DUPONT-VERNON, *Principes de diction*, p. 63.

⁹ Henri DUPONT-VERNON, *L'Art de bien dire (principes et applications)*, Paris : Ollendorf, 1888, p. 57. (Nous soulignons.)

régime. [...] Quand le complément d'un régime a lui-même un complément, on le détache du régime par une légère pause, et on le joint à son complément¹⁰.

Dans la mesure où les césures à la 6^e et à la 12^e syllabe du vers ne sont plus obligatoires, les repos dans le vers se disposent suivant la syntaxe et la loi de séparation du sujet, présentée plus haut. Ces repos entrent donc pleinement dans la construction du phrasé du vers, puisqu'ils délimitent les segments à prononcer dans une même émission de voix. Ainsi le phrasé repose sur une construction du vers selon cette loi des repos : « Construire correctement. *L'art de construire correctement consiste à grouper les mots d'une phrase dans un certain ordre et à prendre à propos des temps d'arrêt*¹¹. »

L'importance des repos dans la construction sonore du vers est développée, dès le début du siècle, par Aristippe qui en fait l'une des caractéristiques du travail vocal de Talma :

La règle du repos est une des plus inconnues pour le comédien : ils pèchent presque tous par là ; il semble qu'ils prennent à tâche de s'arrêter à chaque fin de vers, ce qui reproduit toujours à l'oreille une ressemblance choquante. *L'harmonie du débit dépend totalement du repos ou de la respiration à propos.* Un très grand avantage qu'on tire du repos que l'on prend en récitant, c'est de trouver des inflexions vraies, c'est de se pénétrer davantage : en allant vite on ne peut point penser à ce qu'on va dire, donc on ne peut pas le dire bien ; *en prenant des repos vous captivez facilement l'attention du spectateur. Talma excelle dans l'art de prendre des repos ; il est très long pour dire quinze vers ; mais cependant il n'ennuie pas*¹².

Le phrasé du vers repose par ailleurs sur une attention portée aux « mots prépondérants », ceux qui vont porter l'accent du sens ou de l'émotion. La question du phrasé rejoint ici celle du rythme du vers :

*Vous pouvez d'abord affirmer que, dans toute phrase, il y a un mot prépondérant ; il faut que, par un artifice de diction, vous fassiez saillir ce mot, laissant tous les autres à des plans plus ou moins éloignés. Il y a des lois de perspective à observer en diction comme en peinture*¹³.

L'art de la diction est ainsi un art du contraste où le vers se fait entendre à travers un travail vocal qui privilégie les accents de la syntaxe et associe passages « filés » et accélérés à des ruptures, portées par les repos. C'est bien le travail du

¹⁰ J. DUQUESNOIS, *Manuel de l'orateur et du lecteur, ou Méthode de prononciation et de lecture expressive...*, Paris : Delalain, 1862, p. 54-55. (Nous soulignons.)

¹¹ DUPONT-VERNON, *L'Art de bien dire*, p. 52. (Nous soulignons.)

¹² ARISTIPPE, *Théorie de l'Art du comédien*, p. 383-384.

¹³ DUPONT-VERNON, *L'Art de bien dire*, p. 110-111. (Nous soulignons.)

rythme que l'on observe chez Mounet-Sully ou Sarah Bernhardt. Or ce travail de phrasé du vers est indissociable, chez les grands tragédiens du XIX^e siècle, d'un travail sur les intonations dans le vers. Ici encore les lois qui régissent cette partie de la diction du vers sont neuves et propres au XIX^e siècle.

Le rôle des intonations

Dans la droite ligne d'un phrasé du vers qui privilégie la syntaxe, les inflexions ou intonations de la voix doivent se conformer à la grammaire du vers. Dupont-Vernon donne un certain nombre d'exemples précis :

Vous avez à dire ces vers :

*Sire, vous avez su qu'en ce danger pressant
Qui jeta dans la ville un effroi si puissant,
Une foule d'amis chez mon père assemblée
Sollicita mon âme encor toute troublée*
(Corneille, *Le Cid*)

La phrase principale est celle-ci : Sire, vous avez su qu'une foule d'amis sollicita mon âme ; tout le reste est incident. Adoptez une tonalité quelconque pour cette phrase principale, vous devez la modifier chaque fois que cette phrase sera interrompue, et la reprendre, chaque fois qu'elle sera reprise ; cela fera donc, rien que pour ces quatre vers, quatre changements de ton, puisque la phrase principale est interrompue deux fois¹⁴.

À ce travail d'intonation du vers en fonction de la nature de la phrase dans le vers, s'ajoute une intonation naturelle de la phrase suivant que l'on est dans sa première partie ou sa seconde partie. Landry s'explique sur ces « deux parties » de la phrase lorsqu'il aborde les questions d'« énergie » concernant la déclamation du vers : « Elle [la phrase] se divise en deux parties, l'une normalement ascendante et à cadence suspensive, la protase, l'autre descendante et à peu près conclusive, l'apodose¹⁵. »

Le vers est donc considéré comme un ensemble de phrases régies par cette loi de l'intonation qui guide le sens et la pensée, suivant les deux versants que sont la protase et l'apodose. En somme, le vers, au XIX^e siècle, renoue avec un schéma intonatif qui privilégie l'accent circonflexe, mais l'étendue de la protase et de l'apodose, ces deux versants de la pensée, ne se borne pas aux limites du vers mais à celles de la phrase dans le vers, elles peuvent ainsi s'étendre au-delà des douze syllabes de l'alexandrin. L'intonation du vers au XIX^e siècle ne répond plus à un schéma préexistant de hauteur de voix. Elle est conditionnée par le sens du

¹⁴ Même référence, p. 50.

¹⁵ Eugène LANDRY, *La Théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, Paris : Champion, 1911, p. 143. (Nous soulignons.)

vers et peut ne pas varier plusieurs vers durant. Le travail des intonations tel qu'il est proposé par Sabatier, auteur d'un traité pratique de diction en 1839, est caractéristique de ces intonations fondées sur le sens du vers. Il étudie le début du songe d'Athalie. Le commentaire qui précède chaque vers indique la qualité de l'intonation :

D'un ton absolu et digne :

Prêtez-moi l'un et l'autre une oreille attentive

En relevant le ton :

Je ne veux point ici rappeler le passé,

Ni vous rendre raison du sang que j'ai versé.

Changement de ton :

Ce que j'ai fait, Abner, j'ai cru le devoir faire.

Une nuance plus élevée :

Je ne prends point pour juge un peuple téméraire

L'accent de l'indignation :

Quoi que son insolence ait osé publier,

Le Ciel même a pris soin de me justifier.

Une grande fierté dans les vers suivants, et un ton de voix plein et soutenu :

Sur d'éclatants succès ma puissance établie

A fait jusqu'aux deux mers respecter Athalie.

Changement de ton :

Par moi Jérusalem goûte un calme profond ;

Relever un peu l'intonation :

Le Jourdain ne voit plus l'arabe vagabond

Ni l'altier philistin, par d'éternels ravages,

Comme au temps de vos rois, désoler ses rivages.

Une nuance :

Le Syrien me traite et de reine et de sœur.

Dans le plein de la voix, mais d'un ton un peu plus élevé :

Enfin, de ma maison le perfide oppresseur

Une nuance :

Qui devait jusqu'à moi pousser sa barbarie,

Relevez le ton sur le vers suivant, et portez la force de l'expression sur le second Jéhu ; dire d'un ton imposant et ferme : tremble dans Samarie.

Jéhu, le fier Jéhu, tremble dans Samarie¹⁶.

Le fait que les intonations soient calquées sur le sens des vers se donne à voir en plusieurs endroits. L'accent d'indignation accompagne le vers qui évoque l'insolence : « *Quoi que son insolence ait osé publier.* » De même, « une grande fierté, et un ton de voix plein et soutenu » accompagnent le vers où Athalie

¹⁶ B. SABATIER, *Cours de lecture et de déclamation théorique et pratique, appliqué aux divers genres écrits, et particulièrement aux diverses espèces de poésie...*, Paris : l'auteur, 1839, p. 129-130.

vante sa politique territoriale : *Sur d'éclatants succès ma puissance établie/ A fait jusqu'aux deux mers respecter Athalie.* Les intonations se développent souvent sur plus d'un vers, comme l'indique le commentaire sur les trois vers suivants : *Le Jourdain ne voit plus l'arabe vagabond/ Ni l'altier philistin, par d'éternels ravages,/ Comme au temps de vos rois, désoler ses rivages.* Les nuances ou ruptures d'intonation sont commandées par les accidents de la syntaxe du vers. Ainsi, lorsque la principale s'interrompt pour laisser la place à une proposition relative, cette proposition sera affublée d'une intonation différente de celle de la phrase principale : le commentaire recommande en effet de faire une nuance sur : *Qui devait jusqu'à moi pousser sa barbarie,* proposition relative incidente qui vient interrompre la proposition principale qui court sur deux vers : *Enfin, de ma maison le perfide oppresseur/ [...]/ Jéhu, le fier Jéhu, tremble dans Samarie.* Sur ce point, Sabatier préfigure, dès 1839, ce que Dupont-Vernon reprendra dans son traité édité en 1888.

Si donc l'intonation du vers suit la syntaxe, tout comme le phrasé dans le vers témoigne d'une attention portée à la syntaxe du vers, on peut alors en déduire que la diction du vers au XIX^e siècle est « parlée ». En effet, le phrasé dans le vers, analysé plus haut, témoigne d'une attention portée à la présence de la phrase comme élément rythmique essentiel. C'est aussi la notion de phrase qui prévaut dans le choix des intonations et dans les modalités de leur changement au cours d'un récit, comme le prouve ce début du songe d'Athalie, analysé ici. Or, c'est là un point sensible sur lequel il convient de s'arrêter. Le XIX^e siècle emploie souvent le verbe « parler » pour désigner la déclamation du vers. Le sens de ce terme dans le contexte du XIX^e siècle demande à être précisé, car il ne semble pas signifier ce que nous entendons aujourd'hui par le même terme.

Parler le vers au XIX^e siècle ?

Dupont-Vernon, dont nous avons vu qu'il était, parmi les auteurs de traités de diction au XIX^e siècle, celui qui insistait de façon récurrente sur les lois du phrasé et des intonations proches du langage courant, s'explique sur ce qu'il appelle « le parler » en tragédie :

Faire à la fois simple et grand : voilà le problème pour l'interprète d'une œuvre tragique, et il ne pourra le résoudre qu'à la condition d'être doué d'un mélodieux et puissant organe. [...] Que faire donc en présence d'une tirade tragique à dire ? Changer le milieu où se passe l'action. Cela est facile souvent. [...] *Étudiez une tirade tragique comme une tirade de comédie, et dès que vous en aurez saisi l'esprit et fixé les inflexions, au lieu d'arrêter chacune d'elles avec la netteté et la précision qui seraient de mise dans la comédie, prolongez musicalement chacune de ces inflexions et portez-les enfin*

(c'est là surtout le point important) dans le registre vocal le plus puissant et le plus profond dont vous disposiez : vous aurez fait tout ce qu'il y a à faire. Mlle Rachel a opéré une révolution dans la tragédie : pourquoi ? Parce qu'elle l'a parlée. Sous l'influence d'un maître éminent¹⁷, qui eût été déplacé, lui, sous l'habit d'Auguste ou de Polyeucte, elle a su, à l'aide du mélodieux et profond organe qu'elle tenait de la nature, être à la fois puissante et vraie, grande et simple, et la tragédie est sortie du tombeau où elle était couchée depuis Talma. – Donc recherche absolue du naturel dans la tragédie comme dans la comédie, telle devra être notre loi¹⁸.

Les intonations de la tragédie partent du réel, se calquent sur la vie, mais le genre tragique les transforme en ce sens qu'il les « prolonge musicalement », et les fait vibrer dans un registre de voix puissant, profond. Ainsi les intonations peuvent-elles rappeler la vraie vie, mais leur mise en œuvre passe encore par le développement d'un registre sonore et vocal qui n'est pas « naturel », mais au contraire, travaillé. Cette idée est reprise dans d'autres traités du XIX^e siècle. Le point de départ de l'intonation en tragédie est ici encore celui de la vie, mais cette intonation est légèrement transformée, pour donner une intonation à la fois simple – parce que rappelant le langage naturel– mais noble, en ce sens qu'elle est travaillée musicalement et ne se fait pas entendre comme une imitation brute de la rue et de la vie :

Pour trouver l'accent vrai, même dans le style noble, imiter les inflexions de la rue, les noter, s'en souvenir, les appliquer au rôle avec des variations dans la clef. Un demi-ton, un quart de ton au-dessus ou au-dessous, et le langage sera noble ou trivial¹⁹.

L'intonation dans l'alexandrin classique doit donc être, au XIX^e siècle, musicale tout en s'inspirant du langage parlé. En ce sens, elle est, pour d'autres raisons que celle que nous analysons au XVIII^e siècle, faite de contradictions. Le vers ne doit pas se « chanter » – c'est-à-dire qu'il ne doit pas se dire selon des intonations monotones et emphatiques, en respectant obligatoirement la césure à l'hémistiche –, le vers doit se « parler », mais cet usage du verbe « parler » ne doit pas pour autant bannir l'idée d'une musicalité du vers. Dupont-Vernon, devant un parterre d'étudiants, s'explique sur ces nuances de termes, essentielles pour comprendre l'esprit de la déclamation au XIX^e siècle :

Et toutefois, messieurs, hâtons-nous de faire cette remarque, que toute expression d'une pensée ou d'un sentiment (et ceci est rigoureux) se traduira par une série d'intonations qui se peuvent noter musicalement. *Ici*

¹⁷ Il s'agit du comédien Samson.

¹⁸ DUPONT-VERNON, *L'Art de bien dire*, p. 102-103. (Nous soulignons.)

¹⁹ Justin BELLANGER, *Notes et paradoxes à propos du théâtre*, Paris : Morris, 1872, p. 19.

j'entends l'objection qui m'est faite. Vous troublez toutes nos idées, me dira-t-on, et vous vous jetez vous-même dans une contradiction évidente. Ne venez-vous pas de dire, avec Molière, qu'il faut réciter comme l'on parle ? La parole serait-elle un chant, par hasard ? En aviez-vous douté ? répondrais-je. [...] Je vous dirai souvent [...], messieurs : ne chantez pas, parlez. Je ne renonce pas à cette locution, car elle a le mérite de se faire comprendre ; mais, au fond, c'est une locution vicieuse. Je devrais dire : « pour réciter tel morceau, emparez-vous des inflexions musicales que le langage de la conversation vous donne, et proscrivez toutes celles que le naturel ne consacre pas²⁰. »

Chanter au XIX^e siècle est reçu en mauvaise part car on associe le terme à la déclamation ampoulée et emphatique que le siècle entier, depuis Talma, refuse d'entendre et d'adopter. Parler devient alors l'antithèse parfaite, l'alternative à une déclamation boursouflée. Mais, dans l'esprit des hommes de théâtre du XIX^e siècle, cela ne signifie pas pour autant qu'il faille renoncer aux qualités musicales du vers :

Aussi, en dépit de mes opinions sur l'importance de l'élément musical dans le vers, ai-je pu entendre affirmer parfois, sans en être trop indigné, qu'il fallait dire les vers absolument comme on dit la prose. C'est qu'en effet, pourvu qu'on soutienne le ton, qu'on ne perde pas de vue le nombre, dans Molière dans Corneille et même dans Racine l'accentuation est si étroitement liée au sens même de la phrase que la seule inflexion juste suffit en général pour donner à leurs vers la puissance ou le charme, la grâce ou la netteté, toute leur valeur en un mot. [...] Je le répète, la musique du vers chez les auteurs du XVII^e siècle se trouve dans l'attaque juste et discrète des accents dont le rythme se compose ; elle s'accorde étroitement avec la pensée. Dans l'esprit même du poète, le vers est né de cet accord ; il y a donc coïncidence parfaite entre les accents rythmiques et les modulations de l'inflexion ; cependant la preuve que cette musique constitue un élément spécial, c'est que tel lecteur intelligent donnera le sens exact d'une phrase qui cependant trahira le poète en négligeant le nombre, la cadence et le rythme²¹.

On voit ici comment le couple rythme et intonation retrouve au XIX^e siècle, du moins dans la bouche des meilleurs tragédiens, une association forte : « [...] il y a donc coïncidence parfaite entre les accents rythmiques et les modulations de l'inflexion [...]. » Pourtant l'intonation, tout en coïncidant avec le rythme et le sens, se doit aussi de faire entendre une musicalité du vers.

²⁰ Henri DUPONT-VERNON, *Discours adressé le 14 mai 1879 à MM. les Étudiants du cercle du Luxembourg*, Paris : Jules le Clere, 1879, p. 15-16. (Nous soulignons.)

²¹ Louis BRÉMONT, *Le Théâtre et la poésie : questions d'interprétation*, Paris : Bibliothèque de la Revue dramatique et musicale, 1894, p. 95-96 et 98.

L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle : de la partition à la représentation. Juin 2011

Julia DE GASQUET, « L'art de la déclamation dans la pédagogie de la fin du XIX^e siècle en France : l'invention d'un "parlé-chanté" »

À travers ces pédagogies du XIX^e siècle, on voit comment s'est inventé un « parlé-chanté » du vers : c'est cette double configuration du vers sous le signe du sens et celui de la musique qui caractérise fortement l'alexandrin classique pour les praticiens du XIX^e siècle.

Dans tout beau vers il y a deux choses : 1) une forte pensée 2) une mélodie. Tout bon lecteur doit donc avoir un double souci : mettre en relief la pensée, pour l'esprit de l'auditeur ; rendre la mélodie sensible, pour ses oreilles [...]²².

© Julia DE GASQUET

²² DUPONT-VERNON, *L'Art de bien dire*, p. 106.