

Esquisse d'une cartographie des dictionnaires français, 1890-1965 : ruptures manifestes et filiations souterraines

*A mapmaking's outline of French dictionaries, 1890-1965: manifest ruptures and
subterranean relations*

Marion Chénétier-Alev



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1144>

DOI : 10.4000/rsl.1144

ISSN : 2271-6246

Éditeur

Éditions Rue d'Ulm

Référence électronique

Marion Chénétier-Alev, « Esquisse d'une cartographie des dictionnaires français, 1890-1965 : ruptures manifestes et filiations souterraines », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 5 | 2017, mis en ligne le 02 octobre 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1144> ; DOI : 10.4000/rsl.1144

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Revue Sciences/Lettres

Esquisse d'une cartographie des dictionnaires français, 1890-1965 : ruptures manifestes et filiations souterraines

A mapmaking's outline of French dictionnaires, 1890-1965: manifest ruptures and subterranean relations

Marion Chénétier-Alev

- 1 Tenter une cartographie des dictionnaires des acteurs français d'une partie du XX^e siècle, c'est s'aventurer sur un versant d'une histoire des acteurs en France, qui n'est pas encore écrite¹. C'est en outre être confronté aux problèmes méthodologiques que soulève toute entreprise historique, encore aggravés par la situation particulière des recherches portant sur le travail de l'acteur². Dans cette perspective, une histoire de la « diction » s'avère moins aisée encore. Jusqu'au début du XX^e siècle, aucun enregistrement ne vient remplir la fonction des tableaux puis de la photographie, et les mots mêmes font défaut pour décrire efficacement les voix et les modes du parler au théâtre. Lorsqu'en 1907, au laboratoire du Collège de France, le phonéticien Eugène Landry s'efforce d'enregistrer quelques-uns des plus célèbres comédiens de son temps en vue de caractériser leur diction³, s'il parvient à une « radiographie » remarquablement précise des interprétations des acteurs du Français, on est en revanche frappé du contraste entre la rigueur de ses analyses techniques et le vide acoustique qu'elles créent dans l'esprit du lecteur : à moins qu'il n'ait déjà entendu ces acteurs, la lecture du diagnostic est absolument impuissante à susciter en lui une quelconque « image sonore » de leur jeu.
- 2 Le minutieux travail de Landry aboutit pourtant à ce qu'il nomme une « esthétique technique ». De fait, puisque l'on dispose de nombreux enregistrements de comédiens sur l'ensemble du XX^e siècle, et dès lors que les phénomènes vocaux et élocutoires peuvent être exactement désignés, leur comparaison systématique permettrait d'établir un

schéma des continuités, des ruptures et des évolutions de la diction, en repérant et datant par exemple la disparition du « r » roulé, du « l » mouillé, de la sonorisation des doubles consonnes, l'appauvrissement des voyelles, l'accélération du débit, ou au contraire la résistance de certaines intonations, etc. Grâce au traitement informatique de la parole,

les variations de hauteur, d'intensité et de durée, si difficiles à démêler, peuvent enfin être différenciées. [...] Les critiques écrites autrefois, après une simple écoute, peuvent être aujourd'hui passées au crible des enregistrements existants et révéler ainsi les goûts et l'esthétique d'une époque. » En somme, « une histoire de la diction et de son esthétique est enfin possible⁴.

- 3 Aucune de ces mesures, cependant, ne se révèle utile pour comprendre la qualité d'une diction, la justesse d'une interprétation. Landry ne s'en cache pas, alors même que ses analyses très fines font souvent état d'aspects essentiels du jeu vocal tels que la conduite de l'énergie ou le choix des moyens en fonction des émotions à produire : « Mais le rapport au sentiment exprimé échappe à l'analyse et c'est ce rapport qui fait le prix de cet art⁵ ».
- 4 Aussi mon projet est-il de cheminer parallèlement à ces approches techniques, en prenant comme point de départ l'idée généralement admise qu'un tournant dans la diction se serait opéré au moment de la Seconde Guerre mondiale, se traduisant par une rupture, la perte d'une « maîtrise », notamment celle de la diction des classiques. Est-il possible d'affiner cette vue d'ensemble, pour éclaircir ce qui a pu susciter ce sentiment de rupture, quelles en seraient les causes ? Que sous-entend cette lecture de l'histoire théâtrale en termes de perte ? Peut-on poser quelques jalons sur la carte des dictionnaires et tenter de formuler ce qui s'y joue ? L'ambition (sinon l'utopie) de cette recherche, qui croise la vaste problématique des rapports de la scène aux textes et aux voix des acteurs, passe de loin le cadre d'un article. Nous n'en proposerons ici qu'une première étape, sous la forme de quelques entrées indiquant les voies en cours d'exploration. Le choix d'un parcours mêlé entre espace et temps, reflété par mon titre, s'explique par un constat fait dès les premiers repérages : il n'y a pas une, mais *des* dictionnaires en présence, qui dépendent en effet des lieux où se déroulent les représentations comme du genre des pièces et des médias employés, et qui se chevauchent dans le temps – sans compter que de manière générale différentes dictionnaires peuvent être le fait d'un même comédien. Enfin cette étude s'appuie, outre les sources académiques d'usage concernant l'acteur, sur l'écoute intensive des archives audio de l'INA⁶ et sur une collecte d'informations effectuée directement auprès de comédiens par une série d'entretiens menés depuis 2013.

Les mutations phonétiques du XX^e siècle

- 5 Les modes de la diction théâtrale sont indissociables des mutations phonétiques qui affectent le XX^e siècle français d'une manière accélérée. Sans entrer dans le détail des travaux des linguistes, indiquons d'après Pierre Léon et Michel Billières⁷ trois grandes vagues qui modèlent le siècle étudié. Avant la Seconde Guerre mondiale, la norme phonétique pour la prononciation du français est représentée par la grande ou moyenne bourgeoisie parisienne, qui n'hésite pas à prendre des cours de diction comme les acteurs. Dans les années suivant la guerre, les Français qui montent s'établir à Paris font de la capitale un creuset où l'on assiste à un important brassage des « accents ». Ainsi émerge au début des années 1960 un nouveau modèle appelé le « Français standard » que définit Pierre Léon en 1968 :

Il existe une prononciation standard dont le niveau moyen est *grosso modo* représenté par les annonceurs et les interviewers de la radio. [...] Leur prononciation reflète l'usage moyen, sans recherche (pour plaire au grand public) et sans familiarité (à cause du micro). [...] c'est le modèle proposé à longueur de journée à des millions de Français [...]⁸.

- 6 Rappelons qu'il y a treize millions de postes de télévision vendus en 1973. Les journalistes de radio-télévision « sont sélectionnés entre autres critères en vertu de la qualité de leur diction et de la clarté de leur prononciation⁹ ». Enfin, après une première phase de nivellement de la prononciation au sein des couches sociales ascendantes à la fin des années 1970, une nouvelle norme apparaît à l'orée du XXI^e siècle, « le français de référence » : l'accent dit « parisien » n'est plus le fait de Paris mais tend à se propager dans beaucoup de grandes villes situées au nord de la Loire.

On y observe ce nivellement de la prononciation sans qu'il soit vraiment possible de le rattacher à une classe sociale précise comme c'était encore le cas pour la norme précédente. Les spécialistes analysant cette tendance l'attribuent à l'influence des professionnels de la parole publique [...]. C'est un accent passe-partout¹⁰.

- 7 L'écoute des archives de l'INA permet de corroborer cette évolution linguistique chez les acteurs. Mais elle fait aussi ressortir que leurs dictionnaires, autant que par les normes phonétiques, s'affilient ou divergent selon d'autres critères, tels les schémas intonatifs, le débit de la parole, la netteté de l'articulation ; et que les influences sont d'ordre individuel (la transmission se fait de un à un) beaucoup plus que collectif. Néanmoins, la question des accents occupe une place importante dans l'histoire des dictionnaires et l'on ne s'étonne pas que la première grande réforme en la matière ait partie liée avec eux.

Antoine, de la Comédie-Française à Montmartre et retour

- 8 Au départ de cette réflexion était l'hypothèse que les metteurs en scène du tournant du XIX-XX^e siècle, ayant opéré un changement tangible dans la mise en scène, dont on pouvait dater et caractériser les manifestations, avaient dû de même, se préoccupant de réformer le jeu de l'acteur, entraîner une évolution de sa diction. On serait alors conduit à situer symboliquement cette rupture le soir de la représentation unique du 30 mars 1887, au passage de l'Élysée-des-Beaux-Arts à Montmartre, lorsqu'Antoine fait découvrir au public parisien à la fois un nouveau répertoire et une autre façon de jouer : « Le jeu de ces amateurs a surpris. Ils sont d'excellents comédiens. Ils ne déclament pas. Ils parlent avec nature¹¹ ».
- 9 Que peut-on ressaisir du jeu d'Antoine et de sa formation ? Admis tout jeune à la claqué de la Comédie-Française par le père Longuet, il avait pu assister à tous les spectacles classiques et admirer notamment le grand Edmond Got, acteur au goût réaliste qu'il imita à ses débuts¹². Il fit ensuite ses classes de diction au « Gymnase de la parole » avant d'échouer au concours d'entrée du Conservatoire. Quelques années plus tard, il adhère enfin au Cercle Gaulois, compagnie théâtrale de quartier dont les membres sont des artisans, des ouvriers, de petits boutiquiers qui jouent la comédie entre eux le dimanche, au sein de laquelle il va se révéler et former sa troupe. Le témoignage de Dussane nous livre quelques autres traits de son jeu :

Sa voix était sonore, assez haute, facilement nasale, avec parfois des sons qui traînaient un peu en gorge. [...] Ce Limousin avait pris l'accent de Paris et il l'a toujours gardé avec une nuance provocante comme un signe de son

antiacadémisme. [...] Il lui fallait, au moyen de cette transe du comédien qu'il vivait pleinement, jouer à travers tous ses camarades. Il ne jouait pas seulement son rôle mais tous les rôles, et ainsi empoignait son public. Aucun acteur capable de s'étudier soi-même n'a poussé plus loin la dépossession de soi dans les transes du jeu¹³.

- 10 Ces informations sont précieuses, dans la mesure où elles contribuent à nuancer le type de l'acteur réaliste que l'on tend à priver d'intensité à force de le cantonner dans un registre vériste opposé aux passions classiques ou au lyrisme poétique. Or Dussane rappelle aussi cette « nostalgie de lyrisme » qu'Antoine apportait à ses rôles, et aux termes qu'elle emploie la transe du père du naturalisme ferait presque songer au jeu d'un Mounet-Sully parlant Gavroche. La comparaison est sans doute poussée, mais elle permet de prendre conscience que les simplifications sont tôt faites et masquent des réalités plus fines et plus entremêlées : combien de fois le jeune Antoine n'a-t-il pas dû voir le grand tragédien en scène ?
- 11 Ceux qui l'ont connu s'accordent à reconnaître le formateur hors du commun qu'il fut, comparable à Dullin. Dussane souligne ainsi l'empreinte vive dont il a marqué les comédiens qui ont travaillé à ses côtés :
- Maître de son théâtre et de sa troupe, il met en scène, il guette ses comédiens, il vit en même temps que ses comédiens tous les rôles, et bondit en scène et les fustige et les maltraite jusqu'à ce que le comédien donne ce que lui, Antoine, voudrait pouvoir donner dans le personnage. Il faut que la transe d'acteur qui le traverse lui, arrive à traverser son acteur. [...] Il infuse ainsi sa propre substance à toute l'œuvre, de la première à la dernière réplique¹⁴.
- 12 De son école sortent des comédiens qui vont entrer... à la Comédie-Française (ainsi Georges Grand, Léon Bernard, Denis d'Inès, Marie Ventura) ; qui joueront avec les metteurs en scène de l'Œuvre (Suzanne Desprès) ou du Cartel (Véra Sergine) ; ou qui feront également carrière en tant qu'acteurs de cinéma, à l'instar de Gabriel Signoret, Denis d'Inès, Sylvie ou Suzanne Desprès. Il n'est nullement fortuit que le jeu initié par Antoine d'une part, plus proche de la réalité quotidienne ; et par Copeau d'autre part, dépouillé des conventions, ait permis d'établir un pont si favorable entre théâtre et cinéma.
- 13 Il faudrait ici examiner en détail ce courant souterrain qui va irriguer la Comédie-Française en la personne des transfuges d'Antoine : ce serait l'objet d'une étude à part entière. Mais l'exemple de Léon Bernard est éloquent. Cet acteur, qu'Antoine a formé jusqu'à en faire le premier de sa troupe, débute dans la Maison en 1910. Dussane y ayant fait toute sa carrière, est aux premières loges pour attester de l'influence d'Antoine via son représentant. Elle est sensible dès l'année suivante où Bernard inscrit au répertoire du Français le triomphant *Poil de Carotte* créé par Antoine et Suzanne Desprès en 1900. En 1911, Dussane y interprète la servante Annette et Léon Bernard monsieur Lepic : « Il nous a mis la pièce en scène en vivant monsieur Lepic dans la peau d'Antoine et en nous passant tout ce qu'Antoine avait demandé et vécu pour tous les personnages. Antoine était encore parmi nous à travers Léon Bernard¹⁵ ». Lorsque l'on aura dit que Léon Bernard devint professeur de déclamation au Conservatoire où il avait été refusé en tant qu'élève, on aura fait un premier petit tour, expérimental, de la complexe question des héritages, des ruptures et des filiations qui régissent l'évolution de la diction théâtrale en France dans cette première moitié du xx^e siècle.

Existe-t-il une « diction Comédie-Française » ?

- 14 Si le « style Comédie-Française » paraît servir de repoussoir aux « Modernes », l'auditeur qui étudie les enregistrements de la Maison de Molière est bien en peine de pouvoir définir « une » diction Comédie-Française, ou de départager nettement, dans et hors de la Maison, ce que seraient les Anciens et les Modernes. Les articles que rédige Pierre Brisson entre 1910 et 1940 peuvent-ils servir de repère ? Il semble bien exister une caricature de la diction Comédie-Française. On connaît les réflexions de Copeau sur l'interprétation et la mise en scène de Molière dans la Maison, qui dénonce « l'école de la diction pure. Insupportable », où le comédien « ne s'est jamais trouvé en face de l'œuvre elle-même, mais en face de certains principes édictés à propos de cette œuvre¹⁶ ». Après une représentation du *Cid*, Brisson note : « Ces moulinets, ces cris, ces poses piaffantes et ces récitations chantées anéantissaient l'auditoire. [...] L'éloquence devient un système de ronronnements coupés d'imprécations. [...] Les rôles n'ont plus d'âge. Tous les liens avec la vie sont rompus¹⁷ ».
- 15 On peut pourtant tempérer ces jugements : d'une part les critiques de Brisson portent sur une tradition de diction qui s'applique aux œuvres classiques, et surtout à la tragédie. D'autre part les enregistrements effectués dans les années trente parmi les comédiens du Français¹⁸ font entendre des acteurs qui, interprétant Molière, démontrent un talent, une virtuosité, un surentraînement dans l'art de dire qui forcent l'admiration : ainsi de Georges Berr, Jean Croué ou Denis d'Inès – même si d'autres interprétations transpirent effectivement l'ennui. Et les comédiens du Français sont loin de se cantonner aux classiques : les auteurs contemporains, aujourd'hui oubliés, composent la très grande majorité du répertoire. De grands acteurs réputés pour la tragédie, Bartet, Segond-Weber, Albert Lambert, Maurice Escande et Jean Yonnel jouent un nombre incalculable de modernes mondains.
- 16 Enfin, il faut garder à l'esprit la circulation continue des comédiens, d'un théâtre à l'autre, d'un genre à l'autre. Les échanges entre le Français et le Boulevard forment le parcours habituel d'un acteur, qui peut aussi jongler, pour les plus souples et les plus intéressés d'entre eux, entre la Maison, le Boulevard et le théâtre d'art¹⁹. Bien que Georges Le Roy date des années 1910 la rupture entre la Comédie-Française et l'avant-garde théâtrale, lorsque la Maison se ferme aux innovations émanant de Lugné-Poe ou de Copeau, l'interpénétration s'amorce malgré de fortes résistances internes. Tradition et innovation se rencontrent officiellement – quoique brièvement –, à partir de 1936, lorsqu'Édouard Bourdet, maître du Boulevard, est nommé administrateur du Français et fait appel à Copeau, Jouvet, Baty, Dullin. Des coups de boutoir successifs sont alors assésés à la tradition de la diction tragique au Français, dès 1937 avec la mise en scène de *Bajazet* par Copeau²⁰.
- 17 À Bourdet, Anne-Françoise Benhamou rappelle que l'on doit une autre mesure qui joue un rôle dans l'histoire de la diction : la suppression des « chefs d'emplois », un usage selon lequel les sociétaires avaient jusqu'à leur retraite un droit sur certains rôles. C'est sous son mandat que « Maurice Escande, Madeleine Renaud, Marie Bell peuvent accéder à des rôles qu'il leur aurait fallu attendre dix ou vingt ans²¹ » pour jouer. Or cette mesure salutaire entraîne la disparition d'un certain rapport au temps qui affectait la conception du théâtre, l'interprétation des rôles et la constitution d'un public. La notion de transmission prend une autre dimension quand on songe qu'un acteur pouvait jouer vingt

ou trente ans le même rôle : les jeunes comédiens comme les spectateurs avaient tout le temps de s'imprégner de sa diction. Cette continuité modifiait aussi le rapport au théâtre dans la mesure où le public vivait le théâtre non comme un événement unique, mais comme une interprétation qu'il pouvait revoir d'année en année. Ainsi s'explique la spécialisation du public dont parle Pierre Hiegel : « L'oreille du public de ce temps-là était d'ailleurs sensible au moindre changement de timbre et appréciait la plus petite modulation musicale d'une phrase ou d'un vers²² ». Si les comédiens du Français étaient de grands diseurs, les spectateurs étaient de grands écouteurs.

- 18 Ainsi en 1913, au moment où s'ouvre le Vieux-Colombier, n'existe-t-il ni diction unifiée au théâtre, pas même au sein de la Maison ; ni activités théâtrales ou répertoires bien distincts d'un lieu à l'autre (exception faite des théâtres d'Antoine et Lugné-Poe). En revanche, la « crise » de la diction semble plus directement liée à un genre dramatique, en l'occurrence la tragédie. L'histoire de la diction est indissociable de l'évolution du répertoire.

La clarté Cartel

- 19 De même qu'Antoine, attaché au pouvoir de choc et d'émancipation d'un théâtre d'idées éloigné du « beau théâtre », a dû contribuer à modifier la diction des acteurs en les formant à un autre mode de jeu et en montant de nouveaux textes ; de même peut-on supposer que Copeau puis le Cartel, amenant de nouvelles exigences et de nouveaux auteurs, ont également participé à cette évolution. Car on sait qu'à l'instar d'Antoine, l'effort de Copeau porte essentiellement, outre la mise en scène, sur le répertoire, et s'attache à débarrasser l'acteur, son jeu et sa diction des traditions parasites et des fausses conventions. Ce qui rapproche ces deux rénovateurs dans les faits, au-delà des oppositions théoriques si souvent exprimées, est que leur réforme du théâtre est passée par un éloignement provisoire des classiques tragiques, qu'ils n'ont mis en scène qu'à la fin de leur carrière. Cette ligne sera suivie par le Cartel : Dullin ne présentera *Cinna* qu'en 1947, Baty montera *Phèdre* en 40, *Bérénice* en 46 ; Jovet ni Pitoëff n'aborderont aucune tragédie. Anne-Françoise Benhamou a avancé plusieurs explications à cette réserve²³. En dehors du cas particulier et des conceptions propres de chaque animateur du Cartel, il est certain que le souvenir des « monstres », encore en activité²⁴ au moment où s'ouvre le Vieux-Colombier, a dû faire puissamment écran aux imaginaires de Copeau et des artistes du Cartel, si nourris d'eux²⁵, à l'exception de Pitoëff. D'autre part, ni Copeau ni Jovet n'étaient enclins à proposer pour les textes tragiques ces « lectures » ou relectures interprétatives que les grandes comédies de Molière réclamaient au contraire et que les metteurs en scène des années 1960 affectionneront²⁶.
- 20 Il est possible en outre que la formation (et les moyens naturels) aient joué dans cette réticence des animateurs du Cartel vis-à-vis des tragiques. Si pour Jovet « l'interprétation racinienne reste entièrement liée à l'art des grands tragédiens²⁷ », rien ne garantit qu'il ait eu l'occasion de se former solidement lui-même à ce savoir-faire, pas plus que Dullin ou Pitoëff. Jovet et Dullin sont tous deux refusés au Conservatoire. Arrivé à Paris, Dullin continue d'apprendre dans les théâtres de quartier, successivement au Théâtre Montparnasse dirigé par Laroche, « dernier bastion dans Paris du théâtre de drame et de mélodrame²⁸ » ; au Théâtre Montmartre, puis au Théâtre de Belleville, « sorte de succursale de l'ancien Théâtre libre » dont le directeur, M. Berny,

reprend à l'intention d'un public populaire les ouvrages qu'Antoine créa, dans leur mise en scène, joués dans le ton où ils le furent à la création. [...] Ainsi Charles Dullin qui avait appris des vieux acteurs du mélodrame [...] entra à l'école de la minutie, du calquage sur le menu fait, le geste réduit, la vie la plus humblement évidente. De Frédérick Lemaître à Antoine – en dépit d'une apparente absolue opposition – la distance est peut-être moindre qu'on ne l'imagine²⁹.

21 Aussi Dullin arrive-t-il vierge de théâtre classique, ou quasi, lorsqu'il crée l'Harpagon de Molière au Vieux-Colombier. De son côté Jouvet débute avec le Théâtre d'action d'art. Malgré ses échecs successifs au concours d'entrée, il est admis en 1908 comme auditeur libre au Conservatoire, dans la classe de Leloir qui le repère et le forme au comique. Puis il reçoit, avant celui de Copeau, l'enseignement du mélodrame en la personne de Léon Noël, vedette du genre, qui se plaisait à imiter Frédérick Lemaître³⁰. Bien qu'il se soit nourri de l'interprétation des acteurs du Français – il aurait ainsi vu quarante-trois fois Mounet jouer *Œdipe*³¹ –, il ne semble pas avoir eu l'expérience professionnelle d'un grand rôle tragique.

22 Il faut prendre en compte cette distance maintenue avec la tragédie pour tenter de mesurer ce qu'a pu être la nouveauté de Copeau et du Cartel en matière de diction. Les critiques parues aux premiers spectacles du Vieux-Colombier soulignent la qualité du jeu des acteurs, voire son excellence, en particulier dans le registre comique, mais même lorsqu'elles relèvent les innovations apportées à l'interprétation, elles ne font jamais mention d'une élocution particulière. Tout au plus Gaston de Pawlowski loue-t-il le « naturel, la bonhomie et le bon sens³² » que la troupe rend enfin à *La Jalousie du barbouillé*, mais il rappelle aussi qu'elle « est composée d'acteurs éprouvés³³ » qui apportent donc au projet de Copeau des moyens d'expression fourbis dans d'autres théâtres.

23 Ce qui est intéressant en revanche, c'est que le travail des rôles classiques est immédiatement rapporté à l'étalon « Comédie-Française » :

Le théâtre du Vieux-Colombier vient de donner une fort curieuse interprétation de *L'Avare*. M. Dullin, à qui était dévolu l'honneur difficile d'incarner Harpagon, n'a jamais vu jouer, nulle part, la célèbre comédie de Molière – aussi a-t-il fait un avare nouveau [...]. Il a légèrement modifié le personnage physique et s'est allongé la face par une barbiche qu'ignorait le grand Leloir³⁴.

24 et que les influences se font sentir sans tarder. Voici ce qu'on lit dans le *Comœdia* du 6 février 1914, à propos de *La Jalousie du barbouillé* : « Ses interprètes lui ont donné une interprétation si intéressante que tous les artistes du Théâtre Français qui, récemment, ont joué la *Jalousie*, se sont inspirés du Vieux-Colombier³⁵ ». Au vrai, c'est encore une fois la circulation des modes de jeu qui ressort, et l'élaboration d'une nouvelle esthétique faite d'une progressive assimilation des différents apports artistiques. Copeau étonne surtout ses contemporains par la fraîcheur de ses mises en scène si dépouillées, où se découpe nettement sur les toiles claires la silhouette des acteurs replacés au centre de l'attention ; mais il ne se prive pas de monter certaines pièces à fort ressort dramatique et pathétique³⁶, et parallèlement au jeu concentré d'un Durec ou d'un Dullin, on voit souvent les critiques applaudir au jeu plus « antoinien » d'autres comédiens :

Dans le *Paquebot Tenacity*, il faut tout d'abord signaler la composition remarquable de M. André Bacqué, qui campa avec un réalisme saisissant le personnage du vieil ouvrier ivrogne et tant soi peu philosophe. M. Bacqué réussit les exagérations et les effets faciles. Ses attitudes, ses gestes furent saisis sur le vif, avec une observation aiguë, et j'ai particulièrement goûté la manière dont il se retenait d'une main au comptoir, pendant qu'il pérorait³⁷.

- 25 Il n'est jusqu'à Copeau qui n'ait retenu la leçon de son prédécesseur. On l'imagine jouant dans *Le Carrosse du Saint-Sacrement* : « M. Jacques Copeau réalisa le tour de force de jouer un acte fort long assis dans un fauteuil. Il eut des colères, des attendrissements, des cris de douleur d'une vérité surprenante³⁸ ». Il y aurait là à nouveau une enquête détaillée à mener dans les articles de presse, car le mot de « vérité » est un de ceux qui revient fréquemment sous la plume des critiques pour qualifier le jeu des acteurs du Colombier.
- 26 La diction obéit aux mêmes lois d'assimilation et de circulation. Il me semble qu'on peut trouver quatre grandes matrices vocales pour Jovet et Dullin (Baty n'étant pas comédien, et Pitoëff constituant un cas à part que nous verrons ultérieurement) : le mélodrame, Antoine, la Comédie-Française et Copeau. Du mélodrame, à l'égard duquel les deux comédiens rappellent leur dette³⁹, ils ont pris le sens de la transposition, le jeu large, l'ampleur de ton qui les a si souvent conduit à hausser leurs personnages au plan de types⁴⁰. Par Antoine, que Dullin et Jovet ont tous deux vu jouer et dont les écoles de quartiers reprenaient les textes et les mises en scène, a sans doute passé en partie cette attention portée à la découpe des idées, une rupture avec les intonations et l'élocution conventionnelles, et une recherche du ton juste soutenu par une tension intérieure.
- 27 D'autre part il faut lire les mémoires d'Edmond Got⁴¹ pour comprendre ce que pouvait être l'apprentissage d'un jeune acteur par absorption, imprégnation, incorporation complète du jeu des aînés de la Maison, inlassablement observés pendant des années. Que Dullin ni Jovet n'aient joué la tragédie n'a pas empêché le premier de faire travailler sans cesse les tragiques à ses élèves, et le second de savoir quelque chose de l'art de les interpréter à partir de ce qu'il a assimilé, physiquement, sensiblement, des représentations de Mounet, Bartet, etc. De même, se passionnant très tôt pour *L'École des femmes*, Jovet n'a pu ignorer ni l'interprétation subtile d'Arnolphe que proposait Leloir (qui fut aussi un Harpagon et un Orgon loin des conventions), ni celle qu'en a donnée Léon Bernard en 1922, puis en 1924 avec Berthe Bovy dans le rôle d'Agnès. À l'écoute de l'enregistrement d'un extrait de la scène 6 de l'acte II⁴², on est saisi par le jeu de Bernard, d'une sobriété totale, arasé de toute fantaisie, dans lequel on reconnaît pourtant le timbre et les inflexions de Jovet⁴³. Ce dernier n'a bien sûr pas joué Arnolphe comme Bernard mais semble être parti de sa diction à ras, pour peu à peu y ajouter la nervosité et le comique du personnage. On note en particulier qu'à partir du schéma intonatif de Bernard, Jovet remonte systématiquement les fins de phrases. Entendre dans le jeu vocal de Jovet des influences aussi diverses sinon divergentes n'a pas de quoi surprendre : à l'encontre de l'image sonore unifiée qu'il nous laisse au cinéma, tous les critiques dramatiques attestent qu'il n'a pas été l'homme d'une seule diction, loin s'en faut⁴⁴.
- 28 Dullin ne manque pas non plus de modèles à la Comédie-Française. Son élocution rappelle directement celle, très nasalée, de Georges Berr, avec qui il partage aussi cette « diction-foyer » qui irradie par sa précision, sa densité, sa virtuosité. On retrouve chez les deux comédiens l'exploitation subtile et comique des bruits de gorge. Une autre familiarité s'établit entre Dullin et Pierre Bertin : or les deux acteurs se sont rencontrés dès 1917, et ont à plusieurs reprises travaillé ensemble par la suite. Ils avaient six ans d'écart. Dans quel(s) sens a joué l'influence ?
- 29 Concernant celle de Copeau, l'écoute des archives INA livre à nouveau quelques indices⁴⁵. On y distingue la parenté d'élocution existant entre le patron et ses deux disciples. Ce n'est pas seulement l'exigence et la rigueur de Copeau qui auront permis à Jovet et Dullin de « se dénuder » des différents héritages esthétiques pour, une fois nus, « se

retailer »⁴⁶ leur propre manière théâtrale. Copeau leur a aussi transmis, par imprégnation là encore, son articulation nette, certaines de ses inflexions, et cette sorte d'élocution neutre, droite, *recto-tono*⁴⁷, qui chez lui se traduit par une voix un peu grise rappelant les « rideaux de teintes neutres⁴⁸ » de ses mises en scène, base sur laquelle viendront ensuite se greffer, diversement selon les rôles, les effets de l'interprétation vocale, comme les rideaux étaient ensuite « colorés par la lumière⁴⁹ ». Chez Copeau comme chez Dullin et Jouvet, ce « dépouillement » vocal initial reste audible (on voudrait dire « en vue » pour filer la comparaison entre mise en scène et mise en voix) sous l'interprétation. C'est ce qui aboutit à la fameuse clarté analysée par Barthes⁵⁰. Copeau-Dullin-Jouvet (Barthes y inclut aussi Pitoëff : ne l'ayant pas entendu, j'y inclurais quant à moi Ludmilla) mettent en œuvre ce qu'on pourrait appeler une diction à grands traits, qui rompt avec cet « art du détail » détesté par Barthes où l'acteur noie la pensée du texte sous la multiplication des effets. Or, c'est cette même « clarté à l'oreille et à l'esprit » que Jouvet (car la citation est de lui !) admirait déjà chez Bernhardt et Mounet-Sully⁵¹... Où, quand, situer donc la « rupture » ? Car l'on entendra dans la voix de Vilar encore, si économe, limpide et droite, l'écho de celle de Copeau.

Les voix étrangères en France

- 30 Antoine puis Copeau et ses émules ne sont pas seuls à alimenter le courant qui transforme profondément les moules auditifs du XIX^e siècle. Il faut compter aussi avec l'apport des voix étrangères : celles des acteurs roumains qui arrivent nombreux entre 1880 et 1920 (Jean Yonnel, Marie Ventura, Jany Holt, Elvira Popesco, Alice Cocéa) et parmi lesquels Édouard de Max occupe une place particulière ; celle aussi des acteurs russes, en la personne de Georges et Ludmilla Pitoëff, plus tard Lila Kedrova, Gregori Chmara. Les indications de Beatrix Dussane sont à nouveau précieuses, qui décrivent « la diction musicale à l'extrême » de De Max :

Il faisait partie de ces acteurs comme Mounet et Sarah qui passent leur temps à chercher quelque chose d'autre que la diction familière, à pousser la diction poétique à l'extrême de ses possibilités musicales, ce que de Max appelait lui-même, « la troisième manière ». Il était servi par une voix splendide, voix de bronze qu'étoffaient les résonances semi-méridionales de son reste d'accent roumain. [...] À cette époque-là, arriver à Paris, jouer sur un théâtre avec un accent, on vous le reprochait comme un crime. Il a trouvé le moyen de l'imposer. [...] Cet accent roumain qui choquait légitimement les puristes, je me demande si sans lui, sans ces « R » doucement roulés, sans ces voyelles et ces diphtongues complaisamment chauffées dans l'arrière palais, il aurait joué aussi subtilement les musiques d'*Harmonie du soir*, ou de *l'Invitation au voyage*. C'est que justement dans sa diction et par sa diction, les sons dont les mots sont construits cessaient presque d'être des outils du raisonnement pour devenir les détenteurs de l'image musicale. Tout cela est vulgarisé maintenant : c'était tout neuf alors, c'était hardi, c'était exceptionnel⁵²

- 31 Or cette diction, nous dit Dussane, « a assuré [...] une espèce de tournant de culture dans le public⁵³ » en le familiarisant avec ces poètes interdits qu'étaient alors Baudelaire, Poe, Verlaine. De Max ouvre donc la voie que poursuivront immédiatement les Pitoëff (de Max joue Néron pour la dernière fois en 1921, les Pitoëff jouent pour la première fois à Paris en 1919), faisant à leur tour découvrir au public parisien de nouveaux auteurs parmi lesquels une large majorité d'étrangers. Les nouvelles dictions imprègnent le public d'autant mieux qu'elles créent le vêtement sonore de ces nouvelles écritures, des écritures encore

sans « référence auditive » à l'oreille des spectateurs. À titre de comparaison, l'on indiquera sans commentaire le chiffre suivant : sur les 110 pièces jouées par la Comédie-Française en 1935, il n'en est pas une qui ne soit française.

- 32 Comment Paris eût-il reçu ces maîtres de la poésie théâtrale contemporaine, Ostrovski, Tolstoï, Ibsen, Tchekhov, Pirandello sans le jeu du couple Pitoëff, aussi éloigné des conventions que l'était celui de De Max ? Pierre-Aimé Touchard qualifie de « phénomène unique dans l'histoire du théâtre » celui de ce couple « à l'accent épouvantable et qui arrivait simplement parce qu'il était la joie ou la souffrance mêmes, mais la joie poussée à son sommet le plus mystique et la détresse poussée à son acuité la plus angoissée⁵⁴ ». Malgré l'organe sourd, la diction pâteuse de Georges Pitoëff, Touchard témoigne de l'émotion éprouvée par la peu nombreuse assistance présente aux spectacles : « On avait le sentiment qu'un miracle naissait chaque fois qu'ils jouaient. On assistait à un accouchement merveilleux⁵⁵. »
- 33 Si la presse loue souvent le jeu de Ludmilla, caractérisé par sa fluidité, sa très grande économie, une retenue physique qu'irradie et dynamise son interprétation vocale, elle est sans aménité pour les défaillances dans la diction de Georges Pitoëff, sinon de la troupe entière⁵⁶. Pourtant, Touchard atteste que sans Pitoëff, qui sut ramener le sens de la poésie au théâtre et créer un public pour ces auteurs-là, en particulier par sa mise en scène de *L'Échange* de Claudel, Jovet n'eût peut-être pu monter Giraudoux⁵⁷. Le verbe claudélien à lui seul, celui de Giraudoux dans une moindre mesure, n'imposaient-ils pas une nouvelle diction ? Comme le fera un peu plus tard Casarès, la puissance de l'accent et la texture même de la voix, liées à l'étrangeté et au caractère envoûtant de l'interprétation, instaurent avec l'attente et les modèles des spectateurs la distance nécessaire pour susciter une écoute poétique des textes, à la fois dans ses dimensions rythmiques et prosodiques, et dans ses enjeux humains. Ainsi, bien avant la rupture dramaturgique des années 1960 et les expériences de Brook et Mnouchkine, certains acteurs étrangers ont-ils déjà assoupli le public du théâtre, introduisant cette dissociation entre ce que Helga Finter appelle texte de voix et voix du texte⁵⁸. On ne s'étonne pas du bref compagnonnage d'Artaud dans la troupe des Pitoëff⁵⁹ : je ne développerai pas ici l'apport évident d'Artaud à cette histoire de la diction, c'en est un aspect déjà connu⁶⁰.

Radio et cinéma : les changements d'échelle de la voix

- 34 L'avènement de la radio et du cinéma entraîne un mouvement de *zoom* sur la voix qui bouleverse bien autrement la donne vocale du métier d'acteur et l'évolution de la diction. Ce phénomène technologique mériterait à lui seul une étude ; bornons-nous à fournir quelques repères. Parce que le théâtre d'alors partage essentiellement la voix avec la radio, il réagit vite à ce nouveau média. Le Conservatoire demande dès 1938 la création d'une « classe d'initiation radiophonique⁶¹ ». Copeau, qui voit dans « l'art de la radio [...] un retour à la diction » mais enrichie d'innombrables possibilités expressives et soumise à « l'école de la sincérité », identifie clairement les qualités nécessaires à la diction radiophonique et les effets qu'elle peut produire, notamment le mode « intime et confidentiel » de son adresse et l'attitude « purement intérieure » qui doit être celle du comédien devant le micro⁶².
- 35 Un réseau manifeste, qui devrait faire l'objet d'un autre chantier de recherche, se constitue alors entre les comédiens qui participent aux plus innovantes créations

dramatiques radiophoniques des années 1940-1950 et ceux qui interprètent les nouveaux dramaturges de cette période. Ce sont les mêmes noms que l'on retrouve sur les ondes et dans les théâtres de la rive gauche : Georges Vitaly, Suzanne Flon, Roger Blin, Michel Vitold, Monique Delaroche, Maria Casarès, Marcel Herrand, Jean Topart, François Chaumette... Une diction de l'intimité, de la proximité et des nuances s'élabore, qui passe du micro aux petites salles privées des Noctambules, de la Huchette, du Quartier Latin, du Babylone, du Théâtre de Poche Montparnasse, où la voix n'a plus besoin d'être portée ni le texte articulé comme dans les grands théâtres, où un autre rapport au public s'instaure. Or cette diction proche coïncide d'une part avec la découverte des auteurs de l'après-guerre, qui inventent eux-mêmes un autre rapport au langage, travaillant sur ses ruines et sa dérision, intensifiant les silences et les sous-entendus d'un « théâtre du dedans⁶³ » ou jonglant avec les créations verbales de langues imaginaires ; et d'autre part avec le moment où le cinéma achève de rendre apparentes et pesantes les contraintes de la diction « théâtrale » et ses effets d'amplification auditive et visuelle. Les comédiens aspirent à trouver au théâtre un équivalent du jeu « naturel » que permet la caméra. C'est déjà dans cette voie de la « diction juste », sans emphase ni inflexions mécaniques, que Georges Le Roy faisait travailler Gérard Philipe au Conservatoire, et Dussane Maria Casarès.

- 36 Paradoxalement, cette histoire des petits théâtres de l'après-guerre resterait incomplète si elle ne réservait un chapitre à Jean Vilar et Jean-Louis Barrault, pourtant installés dans de grands lieux. L'on se souvient en effet que Vilar tenta d'annexer le théâtre Récamier pour y programmer les auteurs vivants, faisant ainsi retour aux petits théâtres d'où il venait. Quant à Barrault, c'est dans un petit Marigny dont sa compagnie fit l'un des phares des années d'après-guerre qu'il créa, seul en scène, *Le Personnage combattant* de Jean Vauthier en 1956. Nul hasard, donc, si l'on trouve en ces deux acteurs, comme chez Philipe, une diction théâtrale dont la sobriété, les inflexions et les accents s'accordaient tant au théâtre qu'aux exigences de la radio et du cinéma, différant peu lorsqu'ils passaient d'un média à l'autre.
- 37 Cependant, faute d'une technique aisément maîtrisable pour l'acteur, permettant de faire porter la voix devant un vaste public tout en parlant bas, la sonorisation des théâtres se mettra progressivement en marche, avant que le texte lui-même perde sa place centrale dans la représentation. Dans l'intervalle cependant, les années 1935-1965 auront constitué, entre ces nouveaux médias et le théâtre, un point de jonction des recherches autour de la voix et de la parole théâtrale, intégrant cette « réinvention de l'oral » à laquelle aspirait Pierre Schaeffer, et dont témoigne aussi l'aventure exceptionnelle de l'École des Buttes Chaumont et ses tournages de grandes dramatiques en direct.
- 38 Une première série de remarques se dégage au terme de cette étude. Y a-t-il eu rupture au milieu du siècle ? Non. Les forces du changement se manifestent bien avant, et ne feront que s'accélérer après la guerre avec la décentralisation. L'effet de rupture provient d'une coïncidence de dates et de morts tôt survenues : Pitoëff en 39, Copeau et Dullin en 49, Jouvet en 51. Mais les graines plantées par le Cartel (et l'on pourrait suivre le même sillon chez les meilleurs acteurs-professeurs du Conservatoire) ont déjà germé et éclosent en une nouvelle génération de comédiens qui formeront à leur tour : Balachova, Vilar, Barrault, Blin, puis Vitez... Sous les changements apparents court une continuité essentielle qui, au-delà des styles individuels, est liée à celle de la voix en scène. Aux Dullin, Jouvet, Debucourt succèdent les Madeleine Renaud, Gérard Philipe, Monique Chaumette, Alain Cuny, Daniel Ivernel, Laurent Terzieff, Maria Casarès, Catherine Sellers,

Gregori Chmara, Delphine Seyrig... Voix singulières, voix étranges lors même qu'elles ne sont pas étrangères, présentes à la fois dans le champ théâtral, radiophonique et cinématographique, elles ont en commun d'être peu « naturelles », très travaillées, et « musicales » : elles ne « chantent » pas moins les alexandrins du *Cid*, par exemple, que ne le faisaient les sociétaires du Français, mais elles les chantent autrement, adressant le poème au public. De ce point de vue l'après-guerre signe, dans la lignée du Cartel, une nouvelle alliance entre la diction et la maîtrise. Le théâtre reste pour une part fondé sur une spectacularité et une émotion de la diction donnant à entendre le geste distancé de l'écrit et sa mise en tension par les deux instances *corps de la voix-voix du corps*⁶⁴.

- 39 On comprend ainsi que la problématique de la perte d'un savoir-faire affecte seulement la diction tragique, et se décline moins en termes de rupture que de réinvention des rapports au texte tragique et surtout racinien⁶⁵. Mais le phénomène est à envisager en lien étroit avec la question du recul du répertoire tragique dès 1900⁶⁶ et la découverte des dramaturgies étrangères ; avec le surgissement imprévisible de grands acteurs tragiques qui, à intervalles, relancent le jeu et inversent les tendances ; avec la transformation, en cette première moitié du *xx*^e siècle, du statut du comédien et de sa relation au texte, désormais médiatisée par la lecture du metteur en scène et sa recherche corollaire d'une diction appropriée à sa vision de l'œuvre. De l'apparition presque simultanée du metteur en scène de théâtre et du réalisateur de film, les conséquences sur le métier du comédien ont à cet égard été encore trop peu mesurées.



BIBLIOGRAPHIE

Antoine, André-Paul, *Antoine père & fils. Souvenirs du Paris littéraire et théâtral*, Paris, Julliard, 1962.

Barthes, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Le Seuil, 2002.

Benhamou, Anne-Françoise, *La Mise en scène de Racine au *xx*^e siècle de Copeau (1937) à Vitez (1981)*, thèse pour le doctorat de III^e cycle, université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, Institut d'études théâtrales, 1984.

Billières, Michel, « La norme phonétique en français », <http://www.verbotonale-phonetique.com/norme-phonetique-francais/> consulté le 11 nov. 2015.

Brisson, Pierre, *Du meilleur au pire*, Paris, Gallimard, 1927.

—, *Propos de théâtre*, Paris, Gallimard, 1957.

Champion, Édouard, *La Comédie-Française*, Paris, R. Munier, 1934.

- Chénétier-Alev, Marion, « Une archéologie de l'acteur : le jeu de Jovet à travers la presse », in Eve Mascarau (dir.), *Louis Jovet, artisan de la scène, penseur du théâtre*, actes du colloque de l'université de Paris Ouest - Nanterre la Défense, 23-25 mars 2015 (à paraître).
- Copeau, Jacques, *Registres II, Molière*, textes réunis et présentés par André Cabanis, Gallimard, Paris, 1976.
- Corvin, Michel, « Une écriture plurielle », in J. de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992.
- Derrida, Jacques, « La parole soufflée », in *L'Écriture et la Différence*, Paris, Le Seuil, 1979.
- Dullin, Charles, *Souvenirs et note de travail d'un acteur*, Paris, Odette Lieutier, 1946.
- Finter, Helga, *Le Corps audible. Écrits français sur la voix 1979-2012*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2014.
- Got, Edmond, *Journal d'Edmond Got : sociétaire de la Comédie-Française, 1822-1901*, Paris, Plon, 1910.
- Joannidès, Alexandre, *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1901.
- Landry, Eugène, *La Théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, Paris, Honoré Champion, 1911.
- Léon, Pierre, « Aspects phonostylistiques des niveaux de langue », *Le Français dans le monde*, n° 57, juin 1968, p. 68-72.
- Mariani, Laura et al. (dir.), *Pensare l'attore*, Rome, Bulzoni Editore, 2013.
- Martínez, Manuel García, « Le temps et le rythme au théâtre », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 29, 2001, p. 69-81.
- Meldolesi, Claudio, *Pensare il teatro*, université de Bologne, Bologne, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, 1987.
- Mignon, Paul-Louis, *Louis Jovet. Un homme de science du théâtre. Les années d'apprentissage*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2009.
- Sarment, Jean, *Charles Dullin*, Paris, Calmann-Lévy, « Masques et visages », 1950.
- Schaeffer, Pierre, *Dix ans d'essais radiophoniques, du Studio au Club d'essai 1942/1952*, 4 CD et un livret d'écoute, PHONURGIA NOVA/INA, 1994.

NOTES

1. Je tiens à remercier Jean-Marie Villégier, vivante mémoire du théâtre, dont les souvenirs et les relectures avisées n'ont cessé de préciser et d'enrichir cet article.
2. Sur ces prolégomènes à la recherche sur le travail de l'acteur, voir en particulier C. Meldolesi, « Pensare l'attore », p. 21-41 ; et « L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti », p. 79-90.
3. E. Landry, *La Théorie du rythme et le rythme du français déclamé*.
4. M. G. Martínez, « Le temps et le rythme au théâtre », p. 69-81.
5. E. Landry, *op. cit.*, p. 343.
6. Que mesdames Christine Barbier-Bouvet, ancienne responsable du service Ina THÈQUE, et Géraldine Poels, responsable de la valorisation scientifique à l'INA, trouvent à nouveau ici l'expression de ma vive reconnaissance pour m'avoir généreusement donné accès aux archives audiovisuelles.

7. M. Billières, « La norme phonétique en français », <http://www.verbotonale-phonetique.com/norme-phonetique-francais/> consulté le 11 nov. 2015.
8. P. Léon, « Aspects phonostylistiques des niveaux de langue », p. 68-72.
9. M. Billières, *art. cit.*
10. *Id.*
11. A.-P. Antoine, *Antoine père & fils. Souvenirs du Paris littéraire et théâtral*, p. 26.
12. Cf. Beatrix Dussane, « Des chandelles aux projecteurs », émission enregistrée le 1^{er} janvier 1964, archive INA n° PHD99101438. © INA
13. B. Dussane, émission citée.
14. *Id.*
15. André-Paul Antoine rapporte un autre exemple frappant de transmission entre l'école Antoine et la Comédie-Française : la femme d'Antoine, Pauline Verdavoine, ayant remporté un succès retentissant dans *Le Baiser* de Banville, fut invitée par ce dernier à donner des conseils à Reichenberg, illustre sociétaire du Français en charge de reprendre le rôle créé par Pauline : « Et l'on assista à ce spectacle, [...] d'une sociétaire célèbre grimant nos quatre étages pour entendre d'une modeste employée des PTT des conseils sur l'interprétation d'un rôle. [...] Reichenberg [...] égala sa devancière sans pourtant la faire oublier, ce que la presse entière constata le lendemain ». (*Op. cit.*, p. 30).
16. J. Copeau, « L'interprétation et la mise en scène de Molière », p. 62.
17. P. Brisson, « La crise de la Comédie-Française », *Du meilleur au pire*, p. 15.
18. Disque EMI-Pathé Marconi, *Molière en 1930*, collections de la BnF, côte 2 C 061-12189.
19. À cet égard, les acteurs ayant joué à la fois avec Antoine et Copeau, par exemple, ne sont pas si rares. Citons Denis d'Inès, Véra Sergine, Pierre Bertin...
20. Nous renvoyons à la thèse d'A.-F. Benhamou, *La Mise en scène de Racine au XX^e siècle de Copeau (1937) à Vitez (1981)*, p. 40 sq.
21. *Ibid.*, p. 180.
22. Introduction de Pierre Hiegel figurant sur la pochette du disque cité, *Molière en 1930*.
23. A.-F. Benhamou, *op. cit.*, p. 55 sq.
24. Mounet-Sully faisait Oreste à 66 ans, en 1907 ; Sarah Bernhardt joue Racine jusqu'en 1920, Julia Bartet *Bérénice* jusqu'en 1919, Segond-Weber est au faîte de sa maturité.
25. Jovet dit ouvertement la force de cette influence : « [...] l'influence ensuite des acteurs actuels, du déjà vu qui vous laisse dans les yeux et les oreilles toutes sortes de jeux de scène et d'inflexions dont il est difficile de se débarrasser [...] », cité par P.-L. Mignon, *Louis Jovet. Un homme de science du théâtre. Les années d'apprentissage*, p. 63.
26. A.-F. Benhamou, *op. cit.*, p. 58 et 59 : « [Jovet] n'approfondit jamais l'argument des tragédies de Racine. [...] il est entendu, une fois pour toutes, que c'est de la musique, et Jovet refuse d'interroger les sentiments de Phèdre et de Roxane ; quant à la signification générale de ces tragédies, c'est un problème qu'il n'aborde jamais. Ce metteur en scène si astucieux dans sa lecture de Molière n'a pas de lecture de Racine. »
27. *Ibid.*, p. 59.
28. J. Sarment, *Charles Dullin*, p. 41.
29. *Ibid.*, p. 68-69.
30. Christine Cournot, « L'enfance d'un gd comédien », *Cinémonde* n°634, 24 septembre 1946. Ces informations proviennent du site : <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/louis-jovet/1946-lenfance-de-louis-jovet-cinemonde/> consulté le 9 janvier 2016.
31. *Id.*
32. Gaston de Pawlowski, *Comœdia*, 7 février 1914.
33. G. de Pawlowski, *Comœdia*, 23 octobre 1913.
34. Pierre Humble, *Comœdia*, 6 décembre 1913.
35. P. Humble, *Comœdia*, 6 février 1914.

36. Certains comédiens de la troupe ne manqueront pas de lui reprocher vertement d'emprunter au répertoire qu'il avait si fort stigmatisé, notamment pendant la saison américaine au Garrick Theatre, cf. P.-L. Mignon, *op. cit.*
37. Jean-José Frappa, *Comœdia*, 6 mars 1920.
38. *Id.* Cette évocation ne peut manquer de rappeler le témoignage de Copeau sur la leçon qu'il reçoit d'Antoine lors d'une représentation de *L'Âge difficile* de Jules Lemaître au Gymnase. Cf. archive INA n°PHD99100226, enregistrée en 1945.
39. Cf. C. Dullin, *Souvenirs et note de travail d'un acteur*, p. 29-32. On trouve trace audible de cette influence du mélodrame dans la voix de Dullin, par exemple dans quelques scènes de *La Princesse des Ursins*, pièce de Simone Jollivet créée le 16 janvier 1942 au Théâtre de la Cité, conservées par une archive INA n°AFE85000666.
40. C'est au point que Jean Sarment établit une comparaison précise entre Dullin et Frédérick Lemaître, cf. *Charles Dullin, op. cit.*, p. 140-141.
41. E. Got, *Journal d'Edmond Got : sociétaire de la Comédie-Française, 1822-1901*.
42. Disque EMI-Pathé Marconi, *Molière en 1930, op. cit.*
43. Cf. *L'École des femmes*, enregistrement du 16 mars 1951, EPM Littérature n°985 392, 2005.
44. Cf. M. Chénétier-Alev, « Une archéologie de l'acteur : le jeu de Jovet à travers la presse ».
45. Parmi plusieurs autres archives, l'une d'elles permet d'écouter les trois voix de Copeau, Jovet et Dullin sur une même bande : Notice INA PHD99103866 (date d'enregistrement inconnue).
46. J'emprunte ces expressions à J. Sarment, *op. cit.*, p. 102.
47. L'archive INA n°PHD86068714, « Jacques Copeau lit les auteurs antiques », enregistrée le 1^{er} janvier 1941, donne un aperçu rare des possibilités de jeu vocal de Copeau qui, lorsqu'il sort de cette « base », déploie un éventail insoupçonné de registres et d'inventions.
48. Louis Schneider, « La mise en scène et les décors », *Comœdia*, 23 oct. 1913 (à propos d'*Une femme tuée par la douceur*).
49. *Id.*
50. R. Barthes, *Écrits sur le théâtre*, p. 19.
51. Cf. P.-L. Mignon, *op. cit.*, p. 20.
52. B. Dussane, *Au jour et aux lumières*, émission enregistrée le 22 octobre 1955, archive INA n° PHD88000704. © INA
53. *Id.*
54. *Entretiens avec Pierre-Aimé Touchard*, 3^e épisode : « Les Pitoëff », *Les Après-midis de France Culture*, émission enregistrée le 30 mai 1973, archive INA n°PHD99222852.
55. *Id.*
56. Cf. entre autres *La Rampe*, 3 mai 1925 ; *Comœdia*, 17 mars 1928 et 20 février 1932. Dans ce dernier numéro, Gabriel Boissy écrit à propos du *Miracle de Saint-Antoine* et d'*Œdipe* : « Enfin presque aucun de ces comédiens ne dispose de ce qu'on appelle une voix, avec des registres et des tons différents. Ce ne sont qu'accents exotiques, voix rocailleuses ou zézayantes. » P. Brisson, qui ne mesure pas son admiration à l'égard des Pitoëff, parle de Georges comme d'un acteur « aussi peu doué que possible » et de sa diction : « une sorte de mélopée rauque, qui était le comble de l'artifice » (« Pitoëff le visionnaire » in *Propos de théâtre*, p. 118).
57. Émission *Des idées et des hommes*, enregistrée le 2 février 1950, archive INA n° PHZ05048245.
58. H. Finter, *Le Corps audible. Écrits français sur la voix 1979-2012*, p. 66.
59. Artaud crée avec la troupe *Liliom* et *La Petite Baraque* en 1923.
60. Cf., entre autres, J. Derrida, « La parole soufflée », p. 279-281 ; et H. Finter, « Entre clameurs et citations : la voix soufflée », *op. cit.*, p. 39-51.
61. Lettre de Jules Julien du 20 décembre 1938, à Paul Reynaud, ministre des Finances. Archives de la bibliothèque de la Comédie-Française.

62. J. Copeau, « L'art de la radio est donc nettement un retour à la diction. », texte de 1943 cité par P. Schaeffer, *Dix ans d'essais radiophoniques, du Studio au Club d'essai 1942/1952*, p. 79-81.

63. M. Corvin, « Une écriture plurielle », in J. de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, p. 914-960.

64. H. Finter, *op. cit.*

65. Sur la question du passage de la déclamation à la diction, nous renvoyons aux travaux de Sabine Chaouche, Julia Gros de Gasquet et Anne-Françoise Benhamou.

66. Par comparaison avec les années 1850-1900, les plus fastes depuis 1680 pour les tragiques classiques à la Comédie-Française, il n'y a plus en 1904 que vingt représentations d'œuvres de Corneille et de Racine sur une moyenne de 550 pièces données par an. Cf. A. Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*.

RÉSUMÉS

Que peut-on ressaisir de la diction des acteurs ? Est-il possible d'écrire une histoire des dictionnaires au théâtre en France ? Les travaux publiés à ce jour ont permis de formuler les problématiques et enjeux liés à la déclamation du répertoire tragique, du XVII^e siècle aux années 1980. S'appuyant sur l'écoute des enregistrements constitués depuis le début du XX^e siècle, le présent article ouvre des pistes de recherche sur la diction des acteurs hors du répertoire tragique. Il forme l'hypothèse que les réformes conduites par Antoine et Copeau, poursuivies par les acteurs du Cartel, ont contribué à l'évolution de cette diction, alors même que les comédiens s'inscrivaient au carrefour d'influences diverses sinon contradictoires, entre modèles passés et inventions présentes (apparition après-guerre de nouveaux auteurs et diffusion des techniques radiophoniques et cinématographiques).

What can be recovered from the actors' diction? Can we write the history of dictionnaires in French theatre? Research work published to date has permitted to formulate problems and issues associated with declaiming the repertoire of tragedy from the seventeenth century to the 1980s. Using recordings made since the beginning of the twentieth century, the present article opens research perspectives on actors' diction apart from the repertoire of tragedy. The hypothesis is advanced that the reforms led by Antoine and Copeau, prolonged by the Cartel's actors, have contributed to the evolution of the said diction, whereas the comedians placed themselves at the crossroads of influences diverse if not contradictory, between models from the past and present innovations (appearance of post-war new authors and diffusion of radio and cinema techniques).

INDEX

Mots-clés : histoire du théâtre français, diction, voix, tragédie, Comédie-Française, Cartel, enregistrements, radio, cinéma

Keywords : history of French theatre, diction, voice, tragedy, Comédie-Française, Cartel, recordings, radio, cinéma

AUTEUR

MARION CHÉNETIER-ALEV

Maître de conférences en études théâtrales, Université de Tours (EA 6297 - Interactions Culturelles et Discursives) et chercheur associé à l'UMR 7172 THALIM « Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité, XIX^e-XXI^e siècle », équipe ARIAS « Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle », (CNRS, ENS, Université Sorbonne nouvelle - Paris 3).

Parmi ses publications :

L'Oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes, 2010

L'Organe du langage, c'est la main. Dialogue de Valère Novarina avec Marion Chénétier-Alev, Paris, Argol éditions, 2013

Le Texte critique, expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX^e et XXI^e siècles, Marion Chénétier-Alev et Valérie Vignaux (dir.), Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2013

Le Jeu de Maria Casarès ou le théâtre à l'épreuve, Marion Chénétier-Alev (dir.), Paris, Revue d'histoire du théâtre, 4^e trim., 2017 (à paraître).