

La déclamation de Julia Bartet ou l'encodage de la mémoire vocale. Échange avec Jean-Marie Villégier autour de l'écoute de deux archives sonores

Julia Bartet declaiming or the vocal memory's encoding. An exchange with Jean-Marie Villégier about listening to two sound archives

Jean-Marie Villégier et Marion Chénétier-Alev



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1130>
DOI : 10.4000/rsl.1130
ISSN : 2271-6246

Éditeur

Éditions Rue d'Ulm

Référence électronique

Jean-Marie Villégier et Marion Chénétier-Alev, « La déclamation de Julia Bartet ou l'encodage de la mémoire vocale. Échange avec Jean-Marie Villégier autour de l'écoute de deux archives sonores », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 5 | 2017, mis en ligne le 02 octobre 2017, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1130> ; DOI : 10.4000/rsl.1130

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

© Revue Sciences/Lettres

La déclamation de Julia Bartet ou l'encodage de la mémoire vocale. Échange avec Jean-Marie Villégier autour de l'écoute de deux archives sonores

Julia Bartet declaiming or the vocal memory's encoding. An exchange with Jean-Marie Villégier about listening to two sound archives

Jean-Marie Villégier et Marion Chénétier-Alev

- 1 Écoute de l'enregistrement n° 1 : extrait de l'acte III, scène 8 d'*Andromaque* de Racine, interprété par Julia Bartet et Jeanne Sully, disque 78 tours, 1932, archive INA¹ : <http://www.ina.fr/audio/P16181412>

© INA

- 2 **Acte III, Scène 8²**

3 Andromaque (Julia Bartet),

Céphise (Jeanne Sully)

- 4 « Andromaque

1	Hélas ! / de quel effet tes discours sont suivis ! /
2	Il n(e) m(-) restait plus qu'à condamner mon fils. /

5

6 Céphise

3	Madame, à votre époux c'est être assez fidèle :
4	Trop de vertu pourrait vous rendre criminelle ;
5	Lui-même il porterait votre âme à la douceur.

7

8 Andromaque

6	Quoi ? / je lui donn(-)rais Pyrrhus pour successeur ! /
---	---

9

10 Céphise
[Réplique coupée]

11

12 Andromaque

7	Dois-je oublier Hector privé de funérailles, /
8	Et traîné sans honneur autour de nos murailles ? /
9	Dois-je oublier son père à mes pieds renversé, /
10	Ensanglantant l'autel qu'il tenait embrassé ? /
11	Song(e), / song(e), Céphise, / à cette nuit cruelle /
12	Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle ; /
13	Figur(e)-toi Pyrrhus, les yeux étinc(e)lants, /
14	Entrant à la lueur de nos palais brûlants, /
15	Sur tous mes frèr(e)s morts se faisant un passage, /
16	Et de sang tout couvert / échauffant le carnage ; /
17	Songe aux cris des vainqueurs, / songe aux cris des mourants, /
18	Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants ; /
19	Peins-toi dans ces horreurs / Andromaque éperdue : /
20	Voilà comm(e) Pyrrhus vint s'offrir à ma vue ; /
21	Voilà par quels exploits / il sut se couronner ; /

22	Enfin / voilà l'époux que tu me veux donner. /
23	Non, / je n(e) serai point complice(e) de ses crimes ; /
24	Qu'il nous prenne(e), s'il veut, pour dernier(-)s victimes. /
25	Tous mes ressentiments lui s(-)raient asservis. /

13

14 Céphise

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

15

16 Andromaque

28	Ah ! / de quel souv(e)nir viens-tu frapper mon âme ! /
29	Quoi ? Céphise, / j'irai voir expirer encor
30	Ce fils, / ma seul(e) joie, / et l'imag(e) d'Hector ? /
31	Ce fils, que de sa flamme il me laissa pour gage ?
32	Hélas ! je m'en souviens, / le jour que son courage
33	Lui fit chercher Achille, ou plutôt le trépas, /
34	Il demanda son fils, et le prit dans ses bras : /
35	« Chère épouse, dit-il / en essuyant mes larmes, /
36	J'ignor(e) quel succès le sort garde à mes armes ; /
37	Je te laiss(e) mon fils pour gag(e) de ma foi : /
38	S'il me perd, je prétends qu'il me retrouve en toi. /
39	Si d'un heureux hymen la mémoire(-) t'est chère, /
40	Montre au fils à quel point tu chérissais le père ». /
41	Et je puis voir répandre un sang si précieux ? /
42	Et je laisse avec lui / périr tous ses aïeux ?
43	Roi barbar(-), / faut-il que mon crim(-) l'entraîne ? /

44	Si je te hais, / est-il coupable de ma haine ? /
45	T'a-t-il de tous les siens reproché le trépas ? /
46	S'est-il plaint à tes yeux des maux qu'il ne sent pas ? /
47	Mais cependant, mon fils, / tu meurs si j(-) n'arrête
48	Le fer / que le cruel tient levé sur ta tête. /
49	Je l'en puis détourner, / et je t'y vais offrir ? ...
50	Non, tu n(-) mourras point, je n(-) le puis souffrir. /
51	Allons trouver Pyrrhus. / Mais non, chère(-) Céphise, /
52	Va le trouver pour moi. /

17

18 Céphise

53	Que faut-il que je dise ?
----	---------------------------

19

20 Andromaque

54	Dis-lui / que de mon fils l'amour est assez fort... /
55	Crois-tu que dans son cœur il ait juré sa mort ? /
56	L'amour / peut-il si loin pousser sa barbarie ? /

21

22 Céphise

57	Madame, il va bientôt rev(e)nir en furie.
----	---

23

24 Andromaque

58	Eh bien ! / va l'assurer... /
----	-------------------------------

25

26 Céphise

59	De quoi ? de votre foi ?
----	--------------------------

27

28 Andromaque

60	Hélas ! pour la promette est-elle encore à moi ? /
61	O cendres d'un époux ! / ô Troyens ! / ô mon père !
62	O mon fils, / que tes jours coût(e)nt cher à ta mère ! /
63	Allons. /

29

30 Céphise

64	Où donc, Madame ? et que résolvez-vous ?
----	--

31 Andromaque

65	Allons sur son tombeau consulter mon époux. »
----	---

32 *La transcription des échanges suivants a été effectuée par Marion Chénétier-Alev.*

33 **Marion Chénétier-Alev.** À l'issue de cette première écoute, on ne peut qu'être frappé par le nombre de « e » que Bartet fait à peine entendre ou supprime franchement, dès le début de la tirade : « Il n(e) m(-) restait plus qu'à condamner mon fils. » Ou quelques vers après : « Qu'il nous prenn(e), s'il veut, pour dernier(-)s victimes. / Tous mes ressentiments lui s(-)raient asservis. »

34 **Jean-Marie Villégier.** J'ai la chance d'avoir possédé ce disque, découvert presque par hasard alors que j'étais encore adolescent. Et je ne me rendais pas compte à l'époque de tout ce que j'allais apprendre à écouter Julia Bartet. Cet extrait, inlassablement repris, est et a toujours été pour moi un outil pédagogique majeur. Au verso de ce 78 tours, il y a aussi par Bartet une petite scène de Bérénice, où elle dit : « Je n(-) te van(te) point cet(te) fai(ble) victoire / Titus », Titus étant évidemment à l'enjambement. C'est un vers particulièrement remarquable. Quand je fais travailler des élèves, il m'arrive souvent d'entendre : « Je ne te vante point cette faible victoir' ». Ils croient « respecter l'alexandrin » en appuyant sur les « e » muets jusqu'à en faire des quasi-toniques. C'est le pavé de l'ours. L'alexandrin, selon Bartet et selon sa nature propre, s'il est composé de 12 syllabes, n'est que rarement composé de 12 syllabes égales. Posons-nous la question du traitement que Lully ferait de « Je ne te vante point cette faible victoire » dans un récitatif

écrit par Quinault. Où seraient les noires, les croches, les doubles croches ? Faute de familiarité avec l'alexandrin, les débutants le contrôlent en s'aidant de leurs doigts pour en compter les syllabes, une par une. Ils les égalisent en les épelant. Or l'alexandrin déclamé, s'il se démarque du parler quotidien, ne le fait pas en égalisant les syllabes mais, tout au contraire, en exagérant leur inégalité.

- 35 C'est l'un des points, puisque vous commencez les remarques par celle-ci, sur lesquels Bartet nous apprend quelque chose, où elle nous ramène à une réalité oubliée. Il ne s'agit pas de compter des moutons, mais de traiter chaque vers dans sa spécificité. Et bien sûr, « Je ne te vante point cette faible victoire » n'est pas la même chose que « Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle... ». J'ajouterais que, parfois, il peut se faire qu'en complicité avec nous, spectateurs, le « e » muet devienne quasi imaginaire. Qu'il soit virtuel. Il est là, nous le savons, mais il est tellement ténu qu'on frôle le sacrilège que vous ressentez. Il faut ne pas aller au-delà du frôlement, pourtant il faut oser non seulement cette rapidité, ce caractère volatil du « e » muet, mais aussi ce que j'appellerais sa transparence. C'est une syllabe fantôme parmi des syllabes de chair et d'os. On pourrait ainsi proposer, en mettant de côté le phénomène des élisions qui ne concernent que la succession des voyelles, cette distinction entre des « e » allégés et d'autres rendus transparents. Cette transparence suppose acquise une forme de collaboration de l'auditeur, qui accompagne physiquement le travail de l'interprète, qui perçoit l'imperceptible, qui hallucine la syllabe-spectre. Ajoutons enfin que la qualité sonore du « e » chez Bartet est étonnante, l'extrême légèreté de ce « e » qui n'est jamais un e/u : ni « œufs », ni « je ». Quant à son « je », il n'est jamais un « jeu ».
- 36 **Daniel Deshays.** Ces enregistrements, qui sont parmi les plus anciens que nous ayons, inscrivent une forme qui finit par apparaître comme une racine, une fondation, alors que, bien évidemment, beaucoup d'autres formes sonores existaient avant l'enregistrement. Elles ont évolué formidablement dans le temps en termes de modes d'élocution locale, régionale, etc. En écoutant de telles archives sonores, ne prend-on pas le risque d'y fonder une historicité, de les établir comme modèles ?
- 37 **J.-M. V.** J'ai le sentiment qu'on peut avoir deux écoutes d'une pareille interprétation, qui ne sont d'ailleurs pas incompatibles. On peut se dire qu'elle est datée, qu'elle signe une mode, un goût très éphémère, assez dans le style Guimard, un style un peu « nouille » qui est le fait d'une époque. Ce n'est évidemment pas de cette façon que je m'en sers. Rappelons que Bartet est née en 1854. Elle a suivi un an de cours au Conservatoire où elle a été recrutée d'emblée par un grand professeur du nom de Regnier, qui l'a en quelque sorte adoptée ; il l'aimait beaucoup et cette affection était réciproque. Comme elle venait d'une famille modeste, qu'il lui fallait gagner sa vie et qu'elle était déjà remarquée au bout d'un an au Conservatoire, elle a dû à son grand regret arrêter là ses études et l'enseignement de Regnier. La bibliothèque de la Comédie-Française possède les deux lettres, celle où Bartet annonce à son professeur qu'elle doit quitter la classe, celle où il lui exprime sa compréhension et ses vœux. Elle est engagée au Théâtre du Vaudeville où elle joue un petit rôle dans la création de *L'Arlésienne* de Daudet. C'est le succès instantané. Pendant sept ans elle fera les beaux soirs des meilleurs théâtres du boulevard.
- 38 Au bout de cette période, elle est engagée au Français et là – cela nous renseigne sur la Maison – au cours d'une très longue carrière, puisqu'elle restera à la Comédie-Française sans jamais la quitter jusqu'à sa retraite en 1919, elle enchaîne les créations... mondaines. Car la Maison est à l'époque un lieu de mondanité, où tous les auteurs à succès – et ils sont légions, ce sont des noms que nous avons presque tous oubliés – se mettent à genoux

devant elle pour qu'elle joue les rôles qu'ils écrivent à son intention. Si bien que de toute sa carrière au Français, elle ne jouera que trois rôles raciniens, et aucun rôle de Corneille ! Iphigénie d'abord, Bérénice ensuite : c'est Bartet qui, dans toute sa gloire, doit exiger de ses camarades qu'on monte Bérénice pour elle, puisque Bérénice est alors réputée, je cite, « la pièce la plus faible de Racine ». Voilà qui donne une idée de la place de Racine au Français dans ces années-là. Elle joue donc Bérénice, et ce n'est qu'en 1901 qu'elle interprétera Andromaque, son troisième et dernier rôle racinien. Il lui arrivera d'ailleurs de jouer cette Andromaque au Théâtre antique d'Orange. À cette occasion, elle explique qu'évidemment son interprétation change, que beaucoup de détails passent à la trappe, qu'il faut jouer plus large.

- 39 Julia Bartet a donc soixante-dix-huit ans au moment de l'enregistrement. Et pour moi, c'est d'abord la voix, la nature de la voix qui frappe. Voix de mezzo, remarquablement pleine et chaleureuse. Elle était très appréciée et admirée de ses contemporains. Bartet lui doit sans doute d'avoir été surnommée « la divine ». Cette voix me fait toujours penser à ce qu'on disait de la Champmeslé, c'est une espèce de chant. Mais une « espèce » de chant. Pas du chant. Telle est pour moi la première leçon : jouer Racine est pratiquer une espèce de chant. Cela veut dire nager entre deux eaux, entre le tout « naturel » et le tout « artificiel », entre le discours et la mélodie, entre ce qui peut se noter et ce qui échappe aux systèmes de notation ; observer très précisément l'inscription de la pensée, du sentiment dans le moule de l'alexandrin ; y repérer les toniques, syllabes dont la durée, l'intensité, la hauteur sont offertes au libre choix de l'interprète. À lui d'en baliser son chemin, de « parler » celle-ci, de « chanter » cette autre, bref de les hiérarchiser. J'ai entendu de jeunes comédiens, frais émoulus du Conservatoire, proclamer comme vérité d'évangile qu'il n'y a pas d'accent tonique en français. Mille regrets, camarades ! Les toniques sont constitutives de l'alexandrin classique : il leur assigne leur emplacement. Pas un vers de Corneille, de Molière, de Racine qui ne fasse tomber une syllabe tonique sur son sixième et son douzième temps. Qu'est-ce que cela veut dire ? C'est ici que l'enseignement de Bartet est précieux. Il ne faut pas en conclure que la sixième et la douzième syllabes soient les plus importantes dans la hiérarchie des accents. Quand il s'agit de Racine, cela veut même souvent dire que ce ne sont pas les plus importantes. Peut-être une telle étude existe-t-elle déjà, je l'ignore, mais il y aurait un véritable examen à faire, vers par vers, sur l'ensemble de l'œuvre de Racine pour voir quelles tactiques il emploie afin que le vers ne ronronne pas, et au premier chef, quelles sont ses tactiques pour enjamber la césure et gommer la sixième, syllabe du ronron par excellence, celle qui revient malgré nous, s'impose à nous automatiquement – lors même que nous croyons savoir de science sûre qu'il n'y a « pas d'accent tonique en français ».
- 40 En ce sens, Bartet se livre à une minutieuse étude de l'écriture de Racine, étude comparable à celle d'un chanteur sur sa partition, pour y déceler ces stratégies que j'appelle musicales – mais je n'aime pas la formule « la musique de Racine ». Ce n'est pas musical parce que ce serait agréable à l'oreille, pas du tout. C'est musical parce que c'est très attentif aux accents, aux rythmes, aux couleurs etc.
- 41 Je prends quelques exemples parmi tant d'autres :
- « Non, je ne serai point / complice de ces crimes » : Racine s'arrange pour que le vers ne s'arrête pas à la 6^e et se poursuive sur « complice » : « Non, je ne serai point complice de ces crimes »
 - « Et je laisse avec lui / périr tous ses aïeux » : Bartet dit ici « Et je laisse avec lui périr tous ses aïeux ». Elle procède à une inversion de l'accent qui passe de lui à périr. Ce faisant, Bartet

n'invente pas, elle examine à la loupe l'écriture racinienne. Il serait tellement facile de croire qu'on est dans le vrai, dans le juste, en disant : « Et je laisse avec lui périr tous ses aïeux »

- De même, Bartet dit : « Si je te hais, est-il coupable de ma haine », et non pas « Si je te hais, est-il coupable de ma haine » ; ou encore « S'il me perd, je prétends qu'il me retrouve en toi », et non pas « S'il me perd je prétends / qu'il me retrouve en toi ».

- 42 J'ajouterais que c'est comme si elle avait un préjugé méthodologique, une méthode qui ne fonctionne pas à tous coups, mais qui fonctionne bien souvent : il y a toujours au moins un événement par vers. C'est très rare que le vers aille tout droit. Sauf peut-être en ce moment étonnant où elle rapporte les dernières paroles d'Hector avant de partir au combat : « J'ignore quel succès le sort garde à mes armes » : elle le dit d'un trait, lentement, de sorte qu'on entende le mouvement, les sonorités, les rimes internes de cet agencement prosodique admirable ([ɔ] [ʁ] [ɛ] [ɛ] [ɔ] [ʁ] [a] [ʁ] [a] [a] [ʁ]).
- 43 **Anne-Françoise Benhamou.** On entend bien l'hétérogénéité rythmique dont vous avez parlé, mais aussi toute une étendue de variations, de la voix plus parlée à la voix psalmodiée-chantée. Il me semble que ces glissements entre chant, psalmodie et rapprochement de la voix parlée au moment du trouble, révèlent aussi une dramaturgie du personnage. Cette interprétation nous indique où est le plus grand trouble d'Andromaque, et comment Bartet envisage le partage d'Andromaque entre son fils et son époux – que peut-être aujourd'hui on ne jouerait pas de la même manière. La façon dont sont évoqués successivement la scène de guerre ; le rapport à l'enfant ; le rapport au mari ; et la fidélité au mari mort, qui, en 1932, évoquait bien autre chose que pour nous maintenant : ce sont autant d'enjeux de sens et d'interprétation qui transparaissent à travers l'analyse que vous faites, et nous renseignent aussi sur l'actualité du texte de Racine à cette époque, sur ce qu'en pouvait recevoir le public. Ce que permet de déployer l'analyse d'une telle interprétation, et de sa forme, est d'une richesse extraordinaire.
- 44 **J.-M. V.** Vous avez absolument raison, et j'aurais dû commencer par là, par ce travail de construction et de découpage en séquences, extrêmement contrastées, et montées cut. En bonne athlète affective, Bartet a cette capacité de passer d'une couleur à la suivante sans aucun fondu enchaîné. C'est du cubisme, c'est d'une force en trois dimensions. Le point essentiel est bien la structure. Elle commence par construire un objet, et elle le construit toujours sur une analyse très pointue de la forme racinienne et du fond. Son travail préparatoire comporte ainsi deux aspects : à l'échelle de la réplique, définition de séquences intensément contrastées en tous leurs paramètres (couleur, tempo, rythme respiratoire...) ; à l'échelle du vers, définition du galbe par la hiérarchisation des accents. L'ensemble constitue la robuste armature d'une partition exigeante et précise, fidèlement exécutée à chaque représentation mais qui devait, par sa précision même, offrir un socle favorable aux « coups de génie » de l'instinct, nuances impondérables de la pensée et du sentiment. Bartet est musicienne : nulle contradiction entre l'exactitude et la liberté.
- 45 Bartet attaque avec un rythme lent pour prononcer les deux premiers vers. Le « Quoi ? » de la réplique suivante lui sert de tremplin pour bâtir le premier mouvement : une amplification sonore progressive sur une ligne intonative ascendante, qui culmine au vers 17 où chaque syllabe est détachée (« Songe-aux-cris-des-vain-queurs, songe-aux-cris-des-mou-rants, ») et que viennent renforcer les deux trémolos placés sur « vainqueurs », très accentué, et sur « mourants ». Le tableau, véritable image sonore, ne pouvait manquer de susciter la mémoire encore si fraîche de la guerre. Ce mouvement s'achève en une ligne descendante jusqu'au vers 22, où le changement de ton de Bartet indique très nettement

le point de rupture : les trois derniers vers de la tirade (« Non, je ne serai point... ») sont prononcés sur un rythme brusquement accéléré.

- 46 Le deuxième mouvement reprend un tempo lent, tenu du vers 28 au vers 40, pour la durée de cette évocation des dernières paroles d'Hector à sa femme, qui s'apparente à un moment de temps arrêté, suspendu, et s'accomplit précisément dans une suspension remarquable de la voix et du souffle. Dans ce ressouvenir où Andromaque semble s'effacer pour faire entendre la voix d'Hector, Bartet parvient à ce changement de focale en « enfilant » les vers 35-40 sur une seule note, en faisant l'économie de tout autre évènement.
- 47 C'est de nouveau une accélération du débit qui marque le passage au mouvement suivant, un accéléré qui éclate dans « Roi barbare » et s'accompagne d'une hausse du volume vocal jusqu'au vers 45, avant que Bartet ne prenne appui sur la succession des douze monosyllabes du vers 46 pour freiner progressivement et baisser la voix, ce qui lui permet de réattaquer dès le vers 47 par une nouvelle accélération en staccato : « Mais cependant mon fils... ». Les vers 47 à 51 sont ainsi traités en doubles croches, et la bascule suivante intervient cette fois au beau milieu du vers 51 : « Allons trouver Pyrrhus. // Mais non, chère Céphise », avec un changement de rythme surprenant, effectué sans transition.
- 48 Bartet offre encore un dernier effet de rupture dans les trois vers 54 à 56, avec une accélération en staccato sur les onze monosyllabes du vers 55, avant d'opérer un ralentissement très prononcé des vers 60 à 64, que viennent renforcer le ton grave et l'intonation descendante adoptés sur le dernier vers de l'enregistrement pour en faire résonner la ligne prosodique (õ y õ õ õ y e õ e). On aura noté comme dans tout cet extrait éclate la manière dont Bartet s'appuie rigoureusement sur la syntaxe et la prosodie pour construire et soutenir ses effets.
- 49 Dans cette technique qui fait alterner élans et ruptures dans un rythme savamment diversifié, il faut également souligner le grand écart que sait introduire Bartet entre ce qu'on pourrait appeler, avec Voltaire, la « noblesse », qui va même parfois jusqu'à l'épique – et la familiarité. Elle a de ces effets de brusquerie comme « Non, je n(e) serai point complicité de ses crimes » ; « Non, tu n'mourras point, je n' le puis souffrir » ; ou bien encore « Il n(e) m' restait plus qu'à condamner mon fils ». Et aussi, quand l'alexandrin commence à se défaire : « Dis-lui / que de mon fils l'amour est assez fort ... ».
- 50 En fait, tous ces éléments que nous relevons, à propos du « e » muet, de la construction, des contrastes de tempo, se retrouvent à tout instant de cet enregistrement. Nous sommes constamment menés de l'une des variables à l'autre, parce qu'elle les fait jouer toutes en même temps. Je rappelle que Jovet, dans les cours qu'il a donnés au Conservatoire durant les années 40, se réfère deux ou trois fois à Bartet et va jusqu'à dire à ses élèves : « Écoutez le disque de Bartet ». C'est de ce même disque qu'il parle. Il a un commentaire parfois mi-figue, mi-raisin sur elle. Il l'aime bien mais la juge très technicienne. C'est précisément ce qui nous intéresse. La technique est à nu dans cet enregistrement, elle s'avoue très fort comme telle. La grande admiration de Jovet pour ce qui concerne la tragédie – et Dieu sait qu'elle lui importe et qu'il est soucieux d'y introduire ses élèves – est Mounet-Sully. Sur lui, il n'a pas une réserve. On peut se dire en effet que la diction de Bartet est datée. Mais on peut aussi se dire qu'en même temps que datée, elle est construite, travaillée, serrée d'une façon que l'on pourrait dire intemporelle, toutes proportions gardées – en tout cas d'une façon qui va au-delà du style nouille. Aussi Jovet évoquant Mounet-Sully a-t-il le sentiment que Mounet, par-delà ses particularités, son individualité d'acteur, reflète à la fois une méthode d'approche du

texte et un style qui remontent bien en deçà de l'enseignement que Mounet a pu recevoir de ses maîtres, des exemples que lui ont donnés ses prédécesseurs immédiats. Il y voit quelque chose comme le fil d'une tradition, venue tout droit de l'Hôtel de Bourgogne et surtout de Racine, qui s'est perpétuée, qui s'est glissée dans les intervalles des temps, des styles, des goûts éphémères.

- 51 **M. C.-A.** Dans cet écart temporel entre le moment où Julia Bartet cesse de jouer, en 1919, et le moment où elle enregistre cet extrait, en 1932, je suis frappée par l'imprégnation de la partition vocale sur elle. Il semble y avoir une mémoire physique assez prodigieuse de la partition vocale chez cette vieille dame qui enregistre à soixante-dix-huit ans.
- 52 **J.-M. V.** Quand j'essaie d'imiter Bartet, je peux repérer mes erreurs et tenter de les rectifier : c'est aussi composé, aussi mémorisable que du Fauré. À l'écoute, cela se grave. Elle a créé une partition qu'on a envie d'adopter et que l'on peut transmettre. Cette partition laisse prise à une critique de détails, certes, mais l'interprétation y est tellement inscrite, fixée, encodée, que cela s'offre à l'analyse, à la reproduction et à la contestation.
- 53 **M. C.-A.** On constate à l'intérieur de la diction de Bartet une densité d'évènements sonores et une abondance d'inventions remarquables, qui pourtant ne sont pas associées à la multiplication de petits effets. On a donc là un type de diction qui s'apparente à ce que l'on appelait la déclamation. Il est intéressant de mettre en regard de cet enregistrement un autre extrait, celui du monologue de la cassette dans *L'Avare* de Molière, interprété par Charles Dullin en 1946. À l'opposé du jeu de Bartet, on entend chez Dullin une sorte de vitesse et de diction à grands traits qui se refuse aux effets, une volonté d'être dans le mouvement même du texte et dans sa traversée.
- 54 **Écoute de l'enregistrement n° 2 : extrait de l'acte IV, scène 7 de *L'Avare* de Molière, interprété par Charles Dullin. Archive INA³ : <http://www.ina.fr/audio/P16181411>**
© INA
- 55 **J.-M. V.** Il y a un effet marteau-piqueur, un tempo de fond qui n'est jamais lâché, une vibration toujours présente, en particulier dans ce tremblement de la voix clairement assumé, exécuté, avec une confiance que l'on pourrait qualifier de fanatique dans la diction, dans les vertus de la diction – non pas de la nuance psychologique, mais de l'acharnement musculaire sur les consonnes, sur les voyelles, jusques et y compris sur les liaisons. Si j'aime tellement ce passage, c'est parce qu'il m'illustre deux choses : je l'ai entendu pour la première fois dans un album d'hommages à Dullin paru probablement dans les années 60, où figurent, à côté d'autres scènes de théâtre et de poèmes, quelques minutes d'une classe de Dullin. Vous savez combien d'acteurs il a formés, d'Artaud à Barrault, Vilar, Cuny et tant d'autres. Il dit à ses élèves : « D'abord et avant tout il faut acquérir une bonne diction ». Or il entend par diction tout autre chose que ce que nous y entendons. Lui, c'est cet acharnement sur la matière sonore même, qui est son entrée dans le texte.
- 56 Acquérir une bonne diction veut dire, en tant que comédien, être plus que personne, et plus qu'on ne l'est au naturel, aux prises avec la matérialité de la langue. On est tout près du *Louis de Funès* ou de la *Lettre aux acteurs* de Valère Novarina⁴. Ce qu'une « bonne diction » fait passer, ce n'est pas seulement la limpidité du sens, c'est la saveur des vocables, mastiqués mieux qu'avec application, mieux qu'avec soin, avec un fol appétit, une férocité canine, pour en extraire tout le jus. Il y a là quelque chose de très charnu. Je pensais en écoutant Dullin à ces termes que les théoriciens du XVIII^e siècle aimaient employer pour caractériser les vertus des comédiens leurs contemporains : un tel « a de la

flamme » ; tel autre « a du feu » ; tel encore « a de la chaleur ». Il est évident que Gérard Philippe avait de la flamme ; que Vilar, ou Jean Debucourt à la Comédie-Française, avaient de la chaleur. Et puis en voici un, c'est plus rare, qui « a du foyer ». Ce mot me transporte. On voit bien quelle métaphore optique se dit ici, de concentration des rayons sur un point, sur un objet, sur un sentiment. Dans ce monologue de *L'Avare*, où Dullin introduit si peu de nuances, si peu de virages – quelques-uns tout de même – c'est cette « diction-foyer » qui m'impressionne, et que je ressens jetée comme un défi.

- 57 **Jeanne Bovet.** Je voulais revenir brièvement sur les questions techniques qui ont été soulevées. Vous parlez de stratégie racinienne. Il y a bien des points qui peuvent s'éclairer par le fait que Racine joue avec les codes de déclamation de l'époque pour déplacer justement les accents, comme vous l'avez très bien montré. Je suis entièrement d'accord avec vous sur les syllabes inégales de l'alexandrin, et là encore on retrouve cette question du « e » muet dont à l'époque de Racine déjà on disait qu'il s'agissait de la plus brève des syllabes et qu'il fallait à la rime le prononcer à « demi-son » plutôt que de façon pleine. Sarah Bernhardt ne se prive pas de faire quantité d'élisions dans les vers. C'est aussi dans cette tradition que s'inscrit Julia Bartet.
- 58 L'extrait de Dullin me permet de faire le lien avec la question du trémolo dans l'expression des affects. Dullin use d'un trémolo saccadé, à des moments clés de sa tirade ; Julia Bartet l'utilise pour produire des effets de pathos. On voit clairement que cela participe de la caractérisation du personnage car Céphise n'en utilise jamais, c'est la confidente, elle n'a donc pas à employer ce type de ressources-là. Il y a aussi la question du souffle : chez Bartet les prises de souffle⁵ sont si audibles et si fréquentes. J'aurais aimé vous entendre sur ces deux aspects, le trémolo et le souffle.
- 59 **J.-M. V.** Le trémolo me frappe beaucoup. Il est capital dans l'interprétation, notamment parce que c'est un trémolo exécuté, très fabriqué. Cela m'amène à dire que ce dont Bartet et Dullin se souviennent, c'est qu'à coup sûr dans une tragédie en vers, mais peut-être aussi dans une comédie en prose écrite par Molière, autrement dit un grand rythmicien, l'acteur est nécessairement double, ou doit être double. Le rapport avec le personnage est une chose essentielle, mais il ne permet pas de passer outre au rapport avec le poète. Ces comédiens en relation avec Racine ou Molière sont à la fois les représentants d'un personnage et les porte-paroles d'un poète. Il faut n'oublier ni l'un ni l'autre. À quoi bon écrire en vers, si le comédien parle en prose – même si la convention au XVII^e est que l'alexandrin soit la prose de ces héros en scène. Corneille le rappelle lui-même quand il s'interdit en milieu de carrière de continuer à pratiquer les stances. Il doit y renoncer car l'équilibre entre le personnage et le poète est alors rompu au profit du poète, il est trop clair que c'est le poète qui parle. Cette double fonction me semble exemplifiée par les deux enregistrements que nous venons d'écouter. Je crois pouvoir y entendre l'aveu, ou plutôt la revendication de ces interprètes dont le souci est moins de s'approprier un personnage que de témoigner d'un texte admirable en instrumentistes fervents. Vous parlez à juste titre du souffle. C'est une chose première chez Bartet. Il est clair qu'elle reçoit le texte comme une suite d'indications sur la respiration. Elle y voit d'emblée des respirations longues ou brèves, et surtout elle y voit autant de tremplins. Une respiration est un tremplin. On part d'une respiration. Chaque fois qu'elle change de respiration, elle change de tremplin affectif. Il ne s'agit pas de respirer à vide pour se remplir les poumons parce que la phrase est longue. Parfois la phrase est longue et les poumons ne sont pas remplis. La respiration est un état affectif à partir duquel on traite la réplique. L'état affectif est donné par le tremplin : souvenez-vous de la façon dont Bartet traite le « ah »

de « Ah, de quel souvenir viens-tu frapper mon âme », où le « ah » n'est pas un « a », ni un « o », ni un « é » ni un « u » : il est une respiration.

- 60 Jovet dans ses cours dit une chose profonde : le comédien ne pense pas quand il parle, il ne choisit pas ses mots. Il pense dans les menus intervalles de la parole, dans les ruptures, dans les attaques où il « fait bouger » sentiment et respiration, indissociables.



NOTES

1. Nous remercions très vivement l'INA, et particulièrement Géraldine Poels, grâce à qui les deux extraits étudiés ont été mis en ligne. « Richesse de la production phonographique. Voix animées et voix vivantes : séance de musique chez Georges Duhamel ». Date d'enregistrement : 29/04/1956. Date de diffusion : 26/08/1956. Réalisateur : Jean-Marie Grenier ; producteur : Michel de Bry. Paris, Radiodiffusion Télévision Française (RTF), 1956. Origine fonds : INA.

2. Les barres transversales (/) indiquent les prises de souffle de Julia Bartet. Les « e » allégés sont notés entre parenthèses (e) ; les « e » transparents sont notés par un tiret entre parenthèses (-). Sur cette distinction entre « allégé » et « transparent », voir *infra*. Enfin, les italiques en fin de mot indiquent les passages où la voix de Bartet produit un trémolo.

3. « Archives Charles Dullin ». Date d'enregistrement : 01/01/1946. Document de la Phonothèque : bobine C, plage 2 : recopié du AN 8475 ou du SL 395. Société de programmes : Radio diffusion française. Collection : RDF / RTF / Autres (1949-1963). Origine fonds : INA.

4. Valère Novarina, *Lettre aux acteurs* et *Pour Louis de Funès* in *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.

5. Les prises de souffle sont indiquées par la barre oblique (/).

RÉSUMÉS

À partir de l'écoute d'un enregistrement, daté de 1932, d'un extrait de l'acte III, scène 8 de l'*Andromaque* de Racine, joué par deux sociétaires de la Comédie-Française, Julia Bartet (Andromaque) et Jeanne Sully (Céphise), ce dialogue s'attache à commenter de manière détaillée l'interprétation de l'illustre Bartet, comédienne admirée de ses contemporains et surnommée « la divine ». Loin de l'emphase et de la monotonie souvent associées à la notion de déclamation, le jeu de Bartet permet d'entrevoir le rigoureux et fin travail de construction auquel elle se livre sur le texte racinien pour constituer une partition vocale riche d'événements sonores et

rythmiques, qui s'offre à l'analyse, à la transmission, à la discussion. En regard de cet extrait, un enregistrement du monologue de la cassette de *L'Avare* interprété par Charles Dullin permet d'aborder rapidement la notion de « diction-foyer ».

From listening to a 1932 recording of an excerpt of Racine's *Andromaque* (act III, scene 8) played by two members of the Comédie-Française, Julia Bartet (as Andromaque) and Jeanne Sully (as Céphise), the exchange tries to comment in a detailed way upon the interpretation of the illustrious Bartet, a comedian admired by her contemporaries and nicknamed « the divine ». Away from the pomposity and monotony often associated with the notion of declamation, Bartet's play permits to catch a glimpse of the fine and rigorous work of construction which she devotes herself to when approaching Racine's text in order to constitute a vocal score rich in rhythmic and sonic events, which calls for analysis, transmission and discussion. Facing this excerpt, a recording of the casket monologue in *L'Avare* interpreted by Charles Dullin permits to broach quickly the notion of « impassioned diction ».

INDEX

Keywords : diction, declamation, Julia Bartet, Charles Dullin, Racine's *Andromaque*, alexandrines

Mots-clés : diction, déclamation, alexandrins, Julia Bartet, Charles Dullin, *Andromaque* de Racine

AUTEURS

JEAN-MARIE VILLÉGIER

Jean-Marie Villégier s'est attaché au théâtre et à l'opéra français des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles.

Parmi ses mises en scène :

Sophonisbe et *Nicomède* de Corneille au Festival de La Rochelle (1982)

La Mort de Sénèque de Tristan l'Hermite à la Comédie-Française (1984)

Dom Juan de Molière au Théâtre national Dona Maria II de Lisbonne (1986)

Atys de Jean-Baptiste Lully (1986), *Médée* de Marc-Antoine Charpentier (1993), *La Fée Urgèle* de Favart et Duni (1991) à l'Opéra-Comique, sous la direction musicale de William Christie

Les Galanteries du duc d'Ossone de Jean Mairet au Théâtre national de Chaillot (1987)

Le Malade imaginaire de Molière au Théâtre du Châtelet (1990)

L'Île des esclaves et *La Colonie* de Marivaux au Théâtre national de Strasbourg (1994)

Le Tartuffe de Molière à l'Opéra royal de Versailles (1998).

MARION CHÉNETIER-ALEV

Maître de conférences en études théâtrales, Université de Tours.

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, trim. 4, 2017 (à paraître).