

Jeanne Bovet
Université de Montréal

L'art de la déclamation classique¹

Au temps de Louis XIV vivait une célèbre tragédienne, Marie Desmares dite la Champmeslé. Ses amours défrayèrent la chronique, en particulier sa liaison avec Racine qui écrivit pour elle plusieurs grands rôles : Bérénice, Monime, Iphigénie, Phèdre. Mais la postérité retint aussi son singulier talent. Elle avait paraît-il une voix extraordinaire, capable d'émouvoir les foules jusqu'aux larmes. D'illustres contemporains nous en ont laissé témoignage, dont La Fontaine dans le conte de *Belphegor* :

Est-il quelqu'un que votre voix n'enchanter,
S'en trouve-t-il une autre aussi touchante,
Une autre enfin allant droit au cœur ?

Mme de Sévigné écrivait à sa fille : « J'ai vu *Ariane* [de Thomas Corneille] pour la Champmeslé seule ; cette comédie est fade, les comédiens sont maudits ; mais quand la Champmeslé arrive, on entend un murmure, tout le monde est ravi, et l'on pleure de son désespoir ». Et Boileau, dans son épître VII à Racine, affirmait :

1. Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche de doctorat pour laquelle l'auteure a reçu une bourse du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada.

Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
 N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,
 Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé
 En a fait sous son nom verser la Champmeslé.

À lire ces témoignages avec des yeux de spectateur du xx^e siècle, on s'imagine une comédienne douée d'exceptionnelles dispositions naturelles, certes, mais surtout vibrante de vérité et de spontanéité dans l'interprétation de ses rôles. C'est oublier qu'au xvii^e siècle le jeu théâtral avait fort peu à voir avec la spontanéité. Il suffit pour s'en convaincre de citer cet autre témoignage sur la voix de la Champmeslé, par l'auteur anonyme des *Entretiens galants* :

Le récit des comédiens est une espèce de chant, et vous m'avouerez bien que la Champmeslé ne nous plairait pas tant, si elle avait une voix moins agréable. Elle sait la conduire avec beaucoup d'art et elle y donne à propos des inflexions si naturelles, qu'il semble qu'elle ait véritablement dans le cœur une passion, qui n'est que dans sa bouche » (1681 : 90).

Cette remarque n'a rien de négatif ; elle ne contredit pas non plus les déclarations précédentes, elle les complète. Elle souligne que la déclamation classique est un art qui s'apprend et qui se travaille. Si la voix d'or de la Champmeslé tenait certainement en partie à un « grain » exceptionnel (Barthes), elle tenait aussi à une technique parfaitement maîtrisée.

Trois siècles plus tard, est-il possible pour nous de reconstituer ce que pouvait être cette voix ? Pouvons-nous seulement en imaginer les accents, quand ceux mêmes de la voix de Sarah Bernhardt, historiquement plus proches, nous paraissent déjà si déconcertants ? On serait tenté de répondre que non. Et pourtant... Si le grain de la voix de la Champmeslé est irrémédiablement disparu avec elle, sa technique vocale peut être en partie ressuscitée. Mais pour ce faire, il faut consentir à la chercher dans un code d'interprétation qui nous est devenu étranger : celui de la *pronuntiatio* rhétorique, c'est-à-dire l'art de prononcer un discours oratoire.

Dès 1970, Aron Kibédi-Varga mettait en évidence les analogies entre le théâtre classique et le discours rhétorique en montrant, par exemple, que l'exposition, le nœud et le dénouement dramatiques entretiennent un étroit

rapport structurel avec l'exorde, la confirmation et la péroraison oratoires (1970 : 113-116). Plus récemment, Marc Fumaroli (1990) a publié un recueil d'études sur le thème de la rhétorique cornélienne, et Gilles Declercq (1992) s'est intéressé aux stratégies argumentatives à l'œuvre chez Molière. Ces travaux sur la part de la rhétorique au théâtre constituent un complément indispensable aux études antérieures sur la dramaturgie classique, notamment aux analyses stylistiques de Jacques Scherer (1950). Toutefois, ils s'en tiennent encore, comme celui de Scherer, à une approche traditionnelle, purement scripturale du texte dramatique.

Or s'il est une particularité du genre dramatique qui le distingue des autres genres littéraires, c'est bien le fait qu'une pièce de théâtre n'est pas écrite pour être lue en silence, mais pour être jouée ou à tout le moins déclamée. Au-delà de la fiction, elle exige des voix, des gestes, un espace et une temporalité réels : ceux de la représentation devant public². C'est précisément en quoi le théâtre s'apparente à la quatrième partie de la rhétorique, celle que Démosthène disait d'ailleurs la plus importante : l'*actio*, c'est-à-dire la réalisation orale du discours oratoire. L'*actio* comprend deux parties, la voix et le geste, mais c'est l'art de la voix, ou *pronuntiatio*, qui en est traditionnellement le plus important aspect.

Dans la rhétorique ancienne, l'acteur dramatique était présenté comme un modèle pour l'orateur, notamment en ce qui concerne l'expression des passions (amour, colère, jalousie, etc.) qui sont le principal objet de l'*actio*. Les rhétoriques du xvii^e siècle reprennent les mêmes préceptes. Ainsi, dans son *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste*, Michel Le Faucheur recommande d'imiter la voix des acteurs pour corriger la monotonie qui, selon lui, est le principal défaut des orateurs de son temps :

La Nature nous porte d'elle-mesme à prononcer autrement quand nous parlons de choses tristes & lugubres, & autrement quand il s'agit de choses joyeuses & agréables ; autrement quand nous censurons ceux qui ont commis quelque crime, & autrement quand nous consolons ceux qui sont en affliction ; autrement

2. Comme l'a inlassablement souligné Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre* (1977) et *L'école du spectateur* (1981).

quand nous reprochons à quelqu'un ses fautes, & autrement quand nous demandons pardon des nostres ; autrement quand nous menaçons, & autrement quand nous promettons, ou quand nous prions ; autrement quand nous sommes de sens rassis, & autrement quand la colére nous transporte. Différence si naturelle, que si nous entendons deux personnes qui parlent ensemble en un langage que nous n'entendons point, & que l'un parle en colére, & l'autre en crainte ; l'un avec joye, & l'autre avec tristesse, nous discernons fort bien l'un de l'autre, non seulement par la contenance & par le Geste ; mais encore par le ton de la voix. Ce que fait la Nature, c'est ce que la Prononciation doit imiter. Car plus elle approche de la Nature, & plus elle est parfaite : & plus elle s'en éloigne, plus elle est vicieuse. [...] Ainsi les Acteurs changent leur voix selon les divers personnages & les divers sujets, & suivent la Nature le plus qu'ils peuvent, avec le mesme accent que s'ils parloient en particulier, mais avec plus de force & de contention de voix selon la grandeur du Théâtre (1657 : 87-90).

Bien que ce passage soit destiné à l'instruction des futurs orateurs, il donne une bonne mesure de ce que pouvait être la déclamation des acteurs au début de la période dite classique, dans les années 1660. La règle d'or semble être la variété, qui est elle-même réglée par la nature. L'expérience du discours familier permet de trouver l'accent juste : tel personnage, dans telle situation, mû par telle passion, s'exprimera avec tel ou tel ton de voix. La seule différence entre la conversation particulière et la déclamation théâtrale serait une question de niveau sonore, la seconde exigeant « plus de force & de contention de voix » que la première. Pour le reste, il suffirait d'imiter la nature humaine.

Toutefois, l'idée de nature humaine au xvii^e siècle diffère de la nôtre par le fait qu'elle ne repose pas sur des considérations réalistes ou psychologisantes. Il s'agit de la Belle Nature, une nature exemplaire où l'artiste (peintre, poète, acteur) trouve les prototypes qui lui permettront de faire œuvre vraisemblable. Comme le dit l'abbé Batteux, qui théorise la question au xviii^e siècle :

[...] si les Arts sont imitateurs de la Nature ; ce doit être une imitation sage & éclairée qui ne la copie pas servilement ; mais qui

choisissant les objets & les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles : en un mot, une imitation, où on voit la Nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, & qu'on peut la concevoir par l'esprit ([1747] 1773 : 45).

Ainsi, dans la foulée des rhétoriques anciennes, Le Faucheur attribue à chaque passion humaine le ton de voix qui convient : l'amour demande une « voix douce, gaye & attrayante » (1657 : 114), la haine une « voix aspre & sévère » (p. 114), la joie une « voix pleine, gaye & coulante » (p. 114), la tristesse une « voix sourde, languissante, plaintive, & mesme souvent interrompue par des soupirs & par des gemissemens » (p. 114), la colère une « voix aigüe, impétueuse, violente, [avec] de fréquentes reprises d'haleine » (p. 114-115). Bien sûr, ces stéréotypes correspondent à une certaine réalité ; néanmoins, ainsi érigés en principes esthétiques, ils constituent une théorie de la vocalisation des passions qui laisse peu de place, si ce n'est aucune, à l'initiative personnelle de l'interprète.

Ces principes esthétiques se retrouvent dans le *Traité du récitatif* de Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, qui traite explicitement de déclamation théâtrale. Le récitatif est pour Grimarest « l'Art de lire, de prononcer, de déclamer, ou de chanter un Discours, suivant les regles de la Prononciation, & de la Ponctuation » ([1707] 1760 : 1). Grimarest distingue d'emblée la *pronuntiatio* de la déclamation. Selon lui, la *pronuntiatio* concerne exclusivement le discours juridique ; elle s'adresse « à l'esprit, & point au cœur » (p. 62) et ne peut recourir à l'expression des passions. La déclamation, au contraire, vise le cœur aussi bien que l'esprit. Grimarest la définit comme suit : « La Déclamation [...] est le récit ampoulé, que l'on fait d'un discours oratoire, pour satisfaire l'esprit, & pour toucher le cœur des spectateurs. D'où il s'ensuit qu'un Sermon, une Oraison, une Tragédie, une Comédie peuvent être l'objet de cette Partie de la Rhétorique » (p. 72). S'il se réclame encore de la rhétorique, l'ouvrage de Grimarest marque donc une rupture du rapport traditionnel entre le comédien et l'avocat. Le comédien ne peut plus fonctionner comme un modèle pour l'avocat, puisque leurs attributs respectifs sont désormais distincts : la passion d'un côté, la raison de l'autre. D'où le rapprochement entre le comédien et un autre type d'orateur public, le prédicateur, association plutôt hardie en des temps où l'intolérance religieuse à l'égard du théâtre s'était considérablement resserrée.

Bien qu'il publie son *Traité du récitatif* en 1707, Grimarest se réclame de l'âge d'or de la déclamation classique, les années 1660-1690. La pratique héritée de ces années fastes lui paraît menacée, et il entend bien contribuer à la préserver : « [...] il est tems de fixer le goût, & l'usage, s'il est possible, & de commencer à donner des regles pour les conserver » (p. 1). Si Grimarest prétend faire œuvre nouvelle, c'est principalement dans son effort de soumettre la déclamation théâtrale aux catégories grammaticales de l'accentuation, de la quantité et de la ponctuation, toutes choses qui, selon lui, étaient parfaitement comprises et respectées par les grands auteurs et les grands comédiens du siècle précédent. Le *Traité du récitatif* apparaît donc à la fois comme une apologie de la pratique classique de la déclamation et comme une critique de ce qu'elle est devenue en moins de vingt ans. C'est un texte de référence, et les comédiens français du XVIII^e siècle ne s'y tromperont pas : il figurera en bonne place dans leurs bibliothèques.

Grimarest est encore étroitement tributaire de l'idée de Belle Nature. Il insiste sur le fait que les acteurs doivent correspondre à l'idée générale que l'on se fait de leur personnage, dans la plus pure tradition des « emplois » : par exemple, « un Roi doit avoir une belle prestance, l'air noble, & la voix mâle » (p. 77). Au chapitre des défauts, Grimarest mentionne les voix trop claires qui ne conviennent pas à la noblesse des grands rôles (p. 79-80), et un certain « Amant sexagénaire, à grosse voix, & d'une taille spacieuse » où il n'est pas difficile de reconnaître l'acteur Montfleury dans le rôle d'Oreste qu'il créa alors qu'il était âgé de plus de 60 ans. Cela vaut aussi pour le genre de la pièce : les tragédies « demandent une voix sublime, & pompeuse » (p. 107), les comédies « une voix comique ; c'est à dire, capable de prendre l'accent qui marque le caractere, ou le ridicule de la prononciation du personnage », tels « la voix tremblante d'un vieillard », « l'accent de fausset d'un Gascon » (p. 108), la « voix claire, entrecoupée, & inégale dans ses tons, & mêlée de hoquets » de l'ivrogne (p. 109), la « voix traînante, à demi pleine, & mal prononcée » de la précieuse (p. 109-110). Enfin, Grimarest distingue aussi des tonalités générales propres au génie de chaque auteur dramatique : « Les Tragédies de M. de Corneille demandent un ton de voix plus noble, plus lié, plus élevé, que celles de Mr. Racine : Cellescy le veulent plus naturel, plus coupé, plus touchant, que les autres. Les Comédies de Moliere demandent plus de délicatesse dans la conduite de la voix, que celles où il n'y a que de l'intrigue, ou des sentimens grossiers » (p. 54).

En ce qui concerne l'expression des passions, Grimarest introduit des nuances inconnues de Le Faucheur. Il note que l'amour ne se présente pas toujours sous la même forme : il peut se mêler de douceur, de joie ou de peine. La douceur amoureuse requiert « une voix flateuse & tendre », comme dans le fameux duo du *Cid* :

Chimène, qui l'eût cru ? Rodrigue, qui l'eût dit ?
Que notre heure fut si proche, et si tôt se perdit (p. 81).

La joie amoureuse demande « une voix gaie », ainsi Bérénice dans la tragédie du même nom :

Rassurons-nous, mon cœur, je puis encore lui plaire :
Je me contais trop tôt au rang des malheureux,
Si Titus est jaloux, Titus est amoureux (p. 81).

La peine amoureuse demande « des tons pressans & plaintifs », comme lorsque dans *Phèdre* Thérémène rapporte les dernières paroles d'Hippolyte :

Le Ciel, dit-il, m'arache une innocente vie :
Pren soin, après ma mort, de la triste Aricie (p. 81).

La haine, l'indignation, le désir, la colère comportent aussi leurs propres sous-catégories avec les tons de voix qui y correspondent. À l'inverse, les passages dépourvus de passions ne demandent « que de la netteté, & de la noblesse dans la prononciation » : c'est le cas en particulier des exordes ou expositions (p. 81).

Grimarest nuance aussi davantage les liens entre les passions et les figures de rhétorique qui servent à les exprimer. Par exemple, la figure d'exclamation indique la surprise mais, selon qu'il s'agit d'une surprise admirative ou craintive, elle sera prononcée différemment : « L'exclamation faite par admiration est moins poussée, que celle qui marque de la crainte. Et celle-ci doit être moins élevée, que celle qui exprime une peur subite » (p. 102). En outre, la force de l'exclamation doit respecter les convenances sociales : « On ne doit point s'écrier démesurément devant un Roi ; on peut le faire devant son égal » (p. 102). Parmi les nombreuses autres figures citées par Grimarest, il convient de relever celle de la prosopopée, c'est-à-dire le discours direct rapporté par un tiers. Conformément à la tradition

rhétorique, elle doit « être prononcée différemment, suivant les personnes qui parlent, selon les personnes qui écoutent, & selon les raisons, & les sentimens que l'on exprime » (p. 98-99), ce qui signifie que le personnage qui en cite un autre doit aussi en imiter le ton de voix : « Si la personne que l'on fait parler est malheureuse, on prend la voix propre à la tristesse. Si elle est d'une naissance commune, on ne donne point de sublime à sa voix. Si elle est d'un caractere bas, on prononce avec bassesse », etc. (p. 99). C'est donc avec les « tons pressans & plaintifs » (p. 81) de la douleur d'Hippolyte que Thérémène devra rapporter ses dernières paroles dans *Phèdre* :

J'arrive, je l'appelle ; et me tendant la main,
 Il ouvre un œil mourant, qu'il referme soudain.
 « Le Ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie.
 Prends soin après ma mort de la triste Aricie.
 Cher ami, si mon père un jour désabusé
 Plaint le malheur d'un fils faussement accusé,
 Pour apaiser mon sang et mon ombre plaintive,
 Dis-lui qu'avec douceur il traite sa captive ;
 Qu'il lui rende... » À ce mot ce héros expiré
 N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré (V, 6).

Enfin, les tropes tels que la métaphore, la métonymie, la synecdoque ne demandent pas de ton particulier puisque, selon Grimarest, ils ne signalent aucune passion.

Bien qu'il y apporte plus de précisions et de nuances, Grimarest s'appuie dans l'ensemble sur les mêmes fondements rhétoriques que Le Faucheur, à savoir les tons conventionnels des passions, des figures, des personnages et des sujets. Il semble donc que le rapport d'équivalence entre la théorie oratoire de la *pronuntiatio* et la poétique classique de la déclamation soit demeuré pertinent pour les quelque cinquante ans qui séparent les deux textes. Cependant, Grimarest se démarque nettement de Le Faucheur sur un point important qui signale peut-être le début du discrédit de la *pronuntiatio* ou, du moins, de certains de ses excès. Il s'agit de la valeur sémantique des sons du langage, qui fonde en rhétorique la catégorie des figures de mots. Les figures de mots jouent sur la matière sonore du discours de façon à établir un rapport d'harmonie imitative entre le terme et la chose qu'il désigne. Comme le dit le père Bernard Lamy,

auteur d'une des plus fortes rhétoriques du XVII^e siècle : « Tout le rapport qu'il peut y avoir des mots aux choses, c'est par leur son » ([1688] 1699 : 67) ; aussi « il est hors de doute que dans toutes les langues, il y a des mots dont le son est significatif, & que la beauté d'un nom consiste dans le rapport qu'il a avec la chose qu'il signifie » (p. 235). Ainsi, certaines lettres conviennent à certaines choses, la lettre *f* pour parler du vent, ou la lettre *s* pour un courant d'eau ou de sang (p. 236) – il suffit d'évoquer à cet égard le vers célèbre d'Oreste aux Érinyes : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes » (*Andromaque*, V, 5) pour constater que les figures de mots ont aussi leur place dans la dramaturgie classique.

Dans le même ordre d'idées, Le Faucheur insiste sur la nécessité de « prononcer les mots emphatiques avec emphase » (1657 : 182). Les mots affirmatifs demandent « une prononciation plus expresse & plus forte » : certainement, assurément, infailliblement ; les termes de louange « un ton plus magnifique » : admirable, incroyable, incomparable, ineffable ; les mots de blâme ou de haine « une voix plus haute & plus émue » : atroce, énorme, détestable, monstrueux ; les mots plaintifs demandent « un accent triste » : malheureux, misérable, funeste, lugubre ; les termes de quantité demandent un appui : grand, haut, sublime, profond, long, de même que les termes d'universalité : tout le monde, universellement, par tout, toujours, jamais ; tandis que les termes d'exténuation et de ravalement demandent « une voix plus abaissée, & d'un accent plus dédaigneux » : chétif, vain, petit, bas, vil, faible (p. 183-185). Le Faucheur s'en explique en des termes comparables à ceux du père Lamy : puisque ces intonations vont dans le sens de « la nature des choses », elles « convien[nen]t mieux à la chose signifiée par ces sortes de mots » (p. 185).

Mais en 1707, Grimarest condamne ce symbolisme sonore au nom d'une plus large entité sémantique, celle de la phrase ou de la proposition : « Les termes seuls [...] n'expriment point un sentiment ; mais l'expression entière » ([1707] 1760 : 129), « [e]t quand je dis qu[e la voix] doit être variée, c'est avec relation aux pensées, & non aux termes, & aux silabes » (p. 52-53). Mais dans les faits, l'accent emphatique reste fort apprécié. Pierre Gosse Jr., qui réédite le *Traité du récitatif* aussi tardivement qu'en 1760, n'hésite pas à contredire Grimarest en note :

[...] je crois qu'il faut [...] quelquefois appuyer sur les premières silabes [...], en donnant à chaque passion l'accent qui lui est

propre ; comme par exemple dans ces termes de reproches, d'indignation, de colere, de menace & de commandement ; *Ingrat, Inhumain, Perfide, Traître, Malheureux, Tremble, Frappe, & autres semblables* » (p. 51).

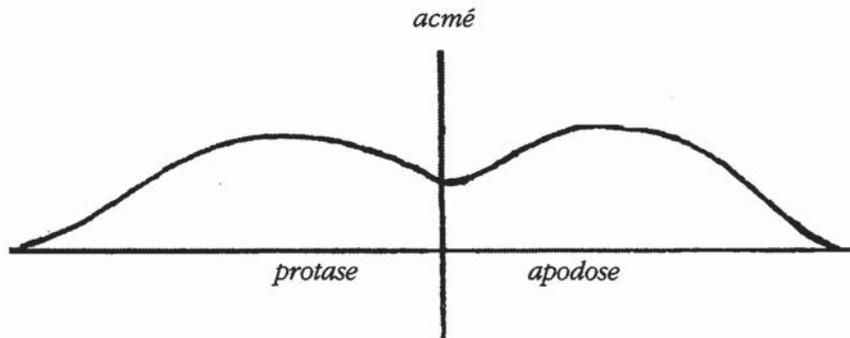
Passions, figures de pensée, de construction et de mots, convenance au personnage et au sujet, tous ces éléments manifestent la prégnance de la rhétorique sur la déclamation classique. Au terme de ce bref survol, il reste néanmoins une interrogation de taille. Qu'en est-il en effet d'une réalité incontournable du théâtre classique dont critiques et praticiens ont abondamment débattu et sur laquelle tant d'interprétations modernes ont achoppé : qu'en est-il de la diction de l'alexandrin ? Grimarest en parle en des termes étonnamment modernes : « [...] on ne doit point, pour bien réciter des vers, s'arrêter à la rime ny à la césure, à moins qu'il n'y ait un point, & que le sens ne soit parfait » ([1707] 1760 : 49-50) ; quant au fameux *e* muet des rimes féminines, il faut le faire entendre mais sans l'appuyer (p. 80). Grimarest ajoute toutefois que les acteurs ordinaires ne respectent pas ces règles : ils font indûment sonner la rime, la césure et le *e* muet, ruinant ainsi « tout l'esprit, toute la délicatesse d'un ouvrage » (p. 50). Ces questions de prosodie ne semblent pas à priori avoir de rapport à la rhétorique ; Grimarest du moins n'y fait aucune allusion. On peut pourtant rapprocher sa conception de la déclamation de l'alexandrin de celle de la déclamation de la phrase périodique telle que décrite entre autres par le père Lamy dans *La rhétorique ou L'art de parler*.

1.

Dans l'ordre de la rhétorique, le discours en alexandrins est qualifié de discours artificiel parce que réglé par les exigences de la versification (rime, distique, hémistiche, césure). Mais dans l'ordre des présupposés dramaturgiques, l'alexandrin est considéré comme la représentation théâtrale de la prose élevée qu'est le langage « grave » et « cadencé » des Grands (Aubignac, [1657] 1927 : 263), ce qui explique qu'il soit réservé à la tragédie et à la grande comédie. Or la rhétorique connaît aussi une forme de discours grave et cadencé : le discours périodique. Tout comme l'alexandrin, la phrase périodique est composée de deux membres (protase et apodose) qui en déterminent à la fois la structure rythmique et la courbe mélodique.

Selon le père Lamy, lorsqu'on prononce une phrase périodique, il ne faut mettre en relief ni l'acmé ni la clausule finale. Au contraire, la voix de l'orateur doit s'élever progressivement jusqu'au centre du premier membre

de la période, puis redescendre légèrement pour, ensuite, s'élever à nouveau jusqu'au centre du second membre et redescendre, finalement, jusqu'au ton initial ([1688] 1699 : 198, 228). Ces préceptes recoupent étrangement ceux de Grimarest : pas de pause intermédiaire, pas d'accentuation de l'acmé (la césure) ni de la clausule (la rime). Si l'on se fie à ces équivalences, la déclamation de l'alexandrin classique serait calquée sur celle de la phrase périodique. Par conséquent, sa structure rythmico-mélodique de base ne consisterait pas en un mouvement en dents de scie avec arrêt à la césure, mais plutôt en un mouvement de vague semblable à celui de la phrase périodique. Ce qui, appliqué à un célèbre distique du *Cid*, donnerait le schéma suivant :



Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées,
La valeur n'attend point le nombre des années (II, 2).

Cette hypothèse permet de mieux saisir ce que pouvait être l'« espèce de chant » dont parle l'auteur des *Entretiens galants* et que Voltaire devait qualifier plus tard et péjorativement de « mélopée théâtrale ». Elle apparaît d'autant plus justifiée qu'elle s'appuie sur l'explicite relation entre *pronuntiatio* rhétorique et déclamation théâtrale qui, on l'a vu, est au fondement de l'art vocal des acteurs des XVII^e et XVIII^e siècles.

Revenons donc à la Champmeslé et, plus spécifiquement, au rôle dans lequel elle fit ses débuts à l'Hôtel de Bourgogne en 1670 : Hermione dans *Andromaque* de Racine. La scène 5 de l'acte IV, où Hermione affronte Pyrrhus pour la dernière fois, en est un des passages les plus fameux. On attendait l'interprète tout particulièrement pour la déclamation de l'imprécation finale :

Va luy jurer la foy, que tu m'avois jurée.
 Va profaner des Dieux la Majesté sacrée.
 Ces Dieux, ces justes Dieux n'auront pas oublié,
 Que les mesmes sermens avec moy t'ont lié.
 Porte aux pieds des Autels ce Cœur qui m'abandonne.
 Va, cours. Mais crains encor d'y trouver Hermione
 (v. 1381-1386).

À la lumière des rapports entre *pronuntiatio* et déclamation classique, tentons d'imaginer de quelle manière la Champmeslé y triompha.

Tout d'abord, elle dut adopter le ton « sublime et pompeux » propre aux personnages de tragédie (Grimarest, [1707] 1760 : 107). Mais comme il s'agit d'une tragédie de Racine, elle aura privilégié un débit plus coupé, suggéré d'ailleurs par l'usage typiquement racinien du point final qui découpe les vers en presque autant de phrases pour un double effet de fractionnement et de ralentissement du débit (v. 1381-1382, 1385-1386).

Au chapitre des passions, Grimarest souligne qu'il s'agit ici de colère mêlée d'une menace de vengeance, ce qui demande une « voix émue et médiocrement haute » (p. 92). La colère vindicative d'Hermione trouve son expression privilégiée dans la figure de l'imprécation, c'est-à-dire un souhait de malheur à l'égard de Pyrrhus. L'imprécation se présente sous la forme d'une allocution, une prise à partie de l'interlocuteur fondée tout entière sur l'usage de l'impératif, dont la force illocutoire est encore accentuée par la répétition anaphorique de « Va », mot qui devra être prononcé « toujours d'une mesme façon, & d'une façon différente de la prononciation de tous les autres » (*Le Faucheur*, 1657 : 163). Le vers 1383 comporte par ailleurs une anadiplose dans la répétition immédiate du mot « Dieux », renforcée par l'épithète « justes », terme emphatique de louange qui exige d'être prononcé « d'un ton plus magnifique » (p. 183).

La répétition de l'impératif est soutenue par une gradation : « va jurer », « va profaner », « va, cours ». La gradation exige une différence de ton entre ses parties : « [...] d'abord une voix hardie, & pleine ; & qu'elle monte ensuite de plus forte en plus forte jusqu'au dernier membre de cette figure » (Grimarest, [1707] 1760 : 104), c'est-à-dire jusqu'à l'impératif « cours » du dernier vers. La gradation est alors interrompue par le « mais » restrictif qui crée un véritable anticlimax. Dans la cadence générale du

discours d'Hermione, et plus spécifiquement dans ce dernier vers, « cours » constitue donc un véritable point d'acmé. Vient alors l'apodose, d'autant plus marquée qu'elle est précédée de deux pauses successives. La première est exigée par le point final après « cours ». La seconde est exigée par la conjonction « mais » car, comme le dit Grimarest, « celui qui recite avec art, prononce la conjonction avant que de faire sa pause, pour tenir celui qui écoute plus attentif » (p. 34). Ainsi se construit le suspense qui mène au *punch* final : la profération de la menace.

Les modalités de déclamation de l'imprécation d'Hermione se trouvent donc directement inscrites dans le texte racinien par de nombreux indices de vocalité qui relèvent du code de la *pronuntiatio*. La Champmeslé sut-elle repérer ces indices et les interpréter correctement ? Fut-elle une actrice conforme aux vœux de Grimarest, née « avec toutes les lumières dont [elle] a besoin pour découvrir le véritable sens d'un Auteur ; & avec toutes les dispositions nécessaires pour le sentir, & pour le rendre » (p. 116) ? Assurément, si l'on en croit ce que rapportent les frères Parfaict, selon qui Racine fut à ce point transporté par l'interprétation de la Champmeslé dans les deux derniers actes de sa pièce qu'il « lui fit à genoux des compliments pour elle, des remerciemens pour lui » ([1734-1749] 1967 : t. III, 528), et lui destina dorénavant les plus grands rôles féminins de son théâtre.

Jeanne Bovet a enseigné la littérature et le français à l'Université Laval et le français langue seconde à l'École d'été de Middlebury College (Vermont). Elle a consacré son mémoire de maîtrise au plurilinguisme dans le théâtre de Robert Lepage (Université Laval, 1991) et rédige actuellement une thèse de doctorat sur les poétiques de la voix dans le théâtre classique (Université de Montréal).

Bibliographie

- ANONYME (1681), « Sur la musique », dans *Entretiens galants*, Paris, Barbin.
- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d' ([1657] 1927), *La pratique du théâtre*, Paris/Alger, Champion/Carbonel, Pierre Martino éd.
- BATTEUX, Charles ([1747] 1773), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Saillant & Nyon.
- DECLERCQ, Gilles (1992), *L'art d'argumenter*, Paris, Éditions universitaires.
- FUMAROLI, Marc (1990), *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz.
- GRIMAREST, Jean-Léonor Le Gallois de ([1707] 1760), *Traité du récitatif*, La Haye, Pierre Gosse Jr.
- KIBÉDI-VARGA, Aron (1970), *Rhétorique et littérature : études de structures classiques*, Paris, Didier.
- LAMY, Bernard ([1688] 1699), *La rhétorique ou L'art de parler*, Amsterdam, Paul Marret.
- LE FAUCHEUR, Michel (1657), *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé.
- PARFAICT, Claude et François ([1734-1749] 1967), *Histoire du théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 3 vol.
- RACINE, Jean ([1668] 1977), *Andromaque*, Genève, Droz, R. C. Knight et H. T. Barnwell éd.
- SCHERER, Jacques (1950), *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.
- ÜBERSFELD, Anne (1977), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales.
- ÜBERSFELD, Anne (1981), *L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales.