Le jeu verbal

jeudi 9 avril 2015, par Michel Bernardy

Ce texte est tiré de l'admirable site, Le jeu verbal. Nous remercions Michel Bernardy de nous avoir autorisé à le reproduire ici.

Dans le cadre du Conservatoire, le cours appelé autrefois de diction semblait superflu à bien des élèves. Ce n'était à proprement parler qu'un cours d'articulation et de respiration, qui permettait aux comédiens de se faire entendre et comprendre dans un théâtre. C'était un cours dit technique, où, par des exercices appropriés, on apprenait à bien placer la voix et à corriger les défauts d'élocution. Il pouvait convenir à tout homme qui prend la parole en public. La recherche artistique y était à la limite superflue, puisqu'il n'était question, somme toute, que de mécanique vocale.

Un cours de respiration et de phonation ayant été créé par Jacques Rosner, le cours de diction est devenu un cours sur le langage avec une spécialisation qu'on ne lui avait encore jamais donnée. Tout ce qui concernait le phrasé d'un texte – syntaxe, métrique, phonétique, symbolique – devait être traité particulièrement et pratiqué pour l'enrichissement expressif des jeunes acteurs. La métamorphose orale d'un texte impliquait une incidence artistique sur le plan de l'interprétation. En outre, rien ne limitait cette recherche à la littérature théâtrale exclusivement.

Les poètes, les romanciers, les philosophes, les orateurs politiques ou sacrés avaient droit à la parole au même titre que les auteurs dramatiques.

L'incarnation du verbe par l'acteur devait trouver par là d'autres perspectives plus vastes, dans la mesure où un homme cette fois – l'écrivain et non un personnage – parlait sur la scène du monde dans une situation donnée, hors du cadre restreint de la scène théâtrale. Et notre réflexion s'est élargie encore jusqu'au mystère de la parole et de sa transcription par l'écriture.

La parole surgit à chaque instant de notre vie quotidienne, et la parole existe en tant qu'objet de création artistique. Du plus élémentaire au plus élaboré, du fonctionnel à l'expressif, de la manchette d'un journal au poème, la manifestation verbale a le double privilège de naître spontanément ou d'exiger sa mise en forme. C'est ce qui en fait toute l'ambiguïté pour qui n'en saisit pas l'étendue.

Dans les autres arts, la frontière est nettement tracée. Une connaissance technique est requise et admise d'emblée, car tout y est neuf à l'esprit vierge. L'apprentissage est nécessaire.

> Chaque mot est un assemblage instantané d'un son et d'un sens, qui n'ont point de rapport entre eux. Chaque phrase est un acte si complexe que personne, je crois, n'a pu jusqu'ici en donner une définition supportable. Quant à l'usage de ce moyen, quant aux modalités de cette action, vous

> savez quelle diversité est celle de ses emplois, et quelle confusion quelquefois en résulte. Un discours peut être logique, il peut être chargé de sens, mais sans rythme et sans nulle mesure. Il peut être agréable à l'oreille, et parfaitement absurde ou insignifiant ; il peut être clair et vain ; vague et délicieux. Mais il suffit, pour faire concevoir son étrange multiplicité, qui n'est que la multiplicité de la vie même, d'énumérer toutes les sciences qui se sont créées pour s'occuper de cette diversité et en étudier chacune quelqu'un des aspects. On peut analyser un texte de bien des façons différentes, car il est tour à tour justiciable de la phonétique, de la sémantique, de la syntaxe, de la logique, de la rhétorique, de la philologie, sans omettre la métrique, la prosodie et l'étymologie.
>
> Valéry, *Variété. Poésie et pensée abstraite*.

Faute de sentir que la langue est à la fois proche et distante, les jeunes acteurs brûlent généralement l'étape verbale, comme supposée connue, pour passer au stade téméraire de l'interprétation. Les mots ne leur semblent exister que pour être mémorisés au plus vite. Ils les consomment sans tenir compte de leur substance, de leur énergie, de leur action réciproque. Ils méconnaissent le maniement des phrases pour n'avoir pas envisagé l'énoncé dans sa forme et dans sa vibration.

Or l'incarnation du verbe par l'acteur est une opération privée qui sert de préalable à toute représentation théâtrale. Elle suppose un accord parfait entre un texte écrit et la personnalité physique de l'interprète avant la moindre intervention du metteur en scène. Tant que l'écriture n'a pas trouvé sa respiration exacte, sa pulsation cardiaque, aucun rendez-vous ne peut être donné au personnage.

Voilà pourquoi la connaissance du langage me paraît primordiale pour l'acteur comme sa signature personnelle, en un temps où la scénographie joue sur d'autres registres, qui souvent interceptent son message en tant que signe, et qui parfois le masquent.

Le chant profond de notre langue est chaque jour altéré par la civilisation mécanique et ses moyens considérables. Le jargon règne, et le langage français en est opprimé au point qu'il nous le faut sans cesse réapprendre, et non seulement l'actuel, mais encore celui des siècles passés. L'erreur s'affiche, et la vérité n'est plus perçue comme évidente.

L'acteur d'aujourd'hui doit donc plus que jamais envisager l'artisanat du verbe en fraternité avec les écrivains qui ont forgé l'instrument de notre peuple, comme une responsabilité vis-à-vis d'une langue qu'il perpétue.

De l'auteur ne subsiste que le texte. C'est à partir de là que l'acteur, et, depuis le début du siècle, le metteur en scène vont oeuvrer. Sur le plan strictement verbal, l'auteur, pour qui sait lire entre les lignes, donne parfois des indications.

> Songez que je vous parle une langue étrangère.

> Racine, *Phèdre, II.2*.
>
> J’invente une langue qui doit nécessairement jaillir d’une poétique très nouvelle, que je pourrai définir en ces deux mots : peindre non la chose, mais l’effet qu’elle produit.
>
> Mallarmé, *Lettre à Cazalis*, octobre 1864.
>
> Cette langue sera de l’âme pour l’âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée, et tirant.
>
> Rimbaud, *Lettre à Demeny*, 15 mai 1871.
>
> Le poète se consacre et se consume à définir et à construire un langage dans le langage ; et son opération qui est longue, difficile, délicate, qui demande les qualités les plus diverses de l’esprit, et qui n’est jamais achevée comme jamais elle n’est exactement possible, tend à constituer le discours d’un être plus pur, plus puissant et plus profond dans ses pensées, plus intense dans sa vie, plus élégant et plus heureux dans sa parole que n’importe quelle personne réelle. Cette parole extraordinaire se fait connaître et reconnaître par le rythme et les harmonies qui la soutiennent et qui doivent être si intimement et même si mystérieusement liés à sa génération que le son et le sens ne se puissent plus séparer et se répondent indéfiniment dans la mémoire.
>
> Valéry, *Variété. Situation de Baudelaire*.

L’acteur doit être polyglotte. Il ne suffit pas pour lui de savoir sa langue, il lui faut la manier de façon autre, connaître tous les possibles que cette même langue contient, toutes les langues étrangères incluses dans sa langue maternelle. Il y a un travail de traduction, de transposition constant dans l’art dramatique, non pas uniquement parce que le texte, compte tenu de l’évolution de la langue, a vieilli, mais parce que chacun parle sa langue personnelle dans une langue commune à tout un peuple.

Racine dut éclairer sur ce point la Champmeslé, à qui il indiquait le phrasé de ses vers, comme en témoigne ici son fils.

> Tout le monde sait le talent que mon père avait pour la déclamation dont il donna le vrai goût aux comédiens capables de le prendre. Ceux qui s’imaginent que la déclamation qu’il avait introduite sur le théâtre était enflée et chantante sont, je crois, dans l’erreur. Ils en jugent par la Duclos, élève de la Champmeslé, et ne font pas attention que la Champmeslé, quand elle eut perdu son maître, ne fut plus la même, et que, venue sur l’âge, elle poussait de grands éclats de voix, qui donnèrent un faux goût aux comédiens. Comme il avait formé Baron, il avait formé la Champmeslé, mais avec beaucoup de peine. Il lui faisait d’abord comprendre les vers qu’elle avait à dire, lui montrait les gestes, et lui dictait les tons, que même il notait. L’écolière, fidèle à ses leçons, quoique actrice par art, sur le théâtre paraissait inspirée par la nature.

> Louis Racine, *Mémoires sur la vie de Jean Racine*.

Shakespeare aussi devait avoir des séances de lecture avec sa troupe pour éclairer les intentions de son texte et pour aider ses comédiens à respirer correctement ses phrases.

> Phrasez ce texte, je vous prie, comme je l'ai articulé pour vous, avec volubilité. Mais, si vous le braillez, ainsi qu'on le voit faire à bien de nos acteurs, j'aimerais autant que mes vers fussent dits par le crieur de ville. Et ne fauchez pas trop l'air de votre main, ainsi ; mais usez de tout avec grâce, car, dans le torrent même, la tempête, et, si je puis dire, l'ouragan de votre passion, il vous faut acquérir et faire naître une modération qui en préserve la souplesse.
>
> Ne soyez pas non plus trop sobres, mais que votre discernement soit votre guide. Alliez le geste à la parole, la parole au geste, avec une attention particulière à ne point outrepasser la décence de la nature. Car toute chose exagérée fuit l'objet du théâtre, dont le but, à l'origine comme aujourd'hui, fut et reste de tendre, pour ainsi dire, un miroir à la nature, d'offrir à la vertu sa vraie parure, au vice son vrai visage, à notre époque et à l'humanité de notre siècle sa forme et son empreinte. Or ceci, exagéré ou décalé, bien que l'imbécile s'en esclaffe, ne peut qu'attrister l'honnête homme, dont l'opinion seule doit, dans votre estime, contrepeser un théâtre empli des autres.
>
> Oh ! il est des comédiens que j'ai vus jouer, et entendu louer par d'autres, et hautement, soit dit sans profaner, qui, n'ayant ni l'accent de chrétien, ni l'aspect d'un chrétien, d'un païen ou d'un homme, se pavanaient et beuglaient, à me faire croire que quelque apprenti de la nature avait créé ces hommes, et les avait mal créés, tant ils singeaient l'humanité d'abominable façon.
>
> Shakespeare, *Hamlet, III.2*.

Plus subtilement encore, sous forme de parabole, Shakespeare nous livre, par le truchement d'Hamlet, l'exigence du personnage face au comédien chargé de l'interpréter.

> HAMLET — Voulez-vous jouer de cette flûte ?
>
> GUILDENSTERN — Seigneur, je ne puis.
>
> HAMLET — Je vous en prie.
>
> GUILDENSTERN — Croyez-moi, je ne puis.
>
> HAMLET — Je vous en supplie.

> GUILDENSTERN — Je n’en connais pas les touches, seigneur.
>
> HAMLET — C’est aussi facile que de mentir. Commandez ces trous avec les doigts et le pouce, soufflez dedans avec la bouche, et il en sortira une éloquente mélodie. Voyez, voici les clefs.
>
> GUILDENSTERN — Mais je n’ai pas le pouvoir d’en faire sortir un son. Je n’en ai pas la technique.
>
> HAMLET — Eh bien, vous voyez alors quelle chose indigne vous faites de moi. Vous voudriez me jouer. Vous voudriez avoir l’air de connaître mes clefs. Vous voudriez me tirer du cœur mon secret. Vous voudriez me faire chanter de ma note la plus grave à l’aigu de mon registre. Et il est beaucoup de musique, un excellent timbre dans ce petit tuyau, mais vous ne savez lui donner une voix. Sangdieu ! me croyez-vous plus facile à jouer qu’une flûte ? Prenez-moi pour l’instrument que vous voudrez. Vous aurez beau me titiller, vous ne pourrez pas me jouer.
>
> Shakespeare, *Hamlet, III.2*.

Il y a là de quoi donner des cauchemars aux comédiens outrecuidants. Ce sont là pour moi les paroles les plus terribles qu’un acteur puisse entendre, venant de la part de son double qui se manifeste.

Car il arrive parfois que le personnage, doué d’une vie indépendante, refuse d’entrer en scène, ne vient pas au rendez-vous fixé par le comédien, parce que celui-ci n’a pas suffisamment travaillé son instrument, sa technique expressive, pour que celui-là daigne paraître.

> Les personnages sont là, timides, se faufilant entre le machiniste et le pompier, esquivant l’exubérance des gestes des acteurs, cette insolence et cette voix fausse qui vont faire croire tout à l’heure au public, à ceux qui sont dans la salle qu’ils sont les personnages. Et Alceste se voit entrer en scène, et le fantôme souffre, voudrait prêter sa voix, donner ses gestes à ce fantôme réel, à ce polichinelle, à ce singe, à ce m’as-tu-vu, qui déjà gesticule, joue de la manchette, de la prunelle et du gilet, regarde le public comme on se regarde dans une glace pour s’y admirer. Alceste et Philinte, les vrais, sont là, affligés, le long de ces coulisses qui sont des coulisses parallèles en perspective. Ils attendent, tout le long de cette représentation, un geste juste, une inflexion qui fasse écho en eux-mêmes, et ils ne voient que des acteurs, des comédiens, qui sont leur vivante dérision.
>
> Jouvet, *Le Comédien désincarné*.

C’est peut-être aussi à l’adresse des comédiens sommaires que Marivaux fait dire à l’un de ses personnages :

> Ces gens-là ne savent pas la conséquence d'un mot.
>
> Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard, II.11*.

À l'origine du personnage, le poète, lui-même, personnage sur la scène du monde.

Jongleur de mots, le poète, comme est jongleur de notes le musicien, sous cet aspect ludique, envisageons la littérature : jeux d'ombre et de lumière dans la nature, jeux de silence et de parole dans le langage, comme manifestations que la vie propose dans sa prodigieuse diversité.

Pour divertir les honnêtes gens, le jongleur de foire fait tourner dans l'espace des balles, des masses ou des anneaux, et le poète de même s'exerce à faire virevolter dans l'espace sonore vocables, syntagmes ou fragments de phrase. Sérieux ou grave, développé ou réduit, tragique ou comique, le propos sera toujours de jouissance verbale, le dessein de reculer sans cesse les frontières permises par les doctes, la tentative de nommer autrement l'informulé du monde.

> À mon égard au moins, n'espérez pas asservir dans ses jeux mon esprit à la règle ; il est incorrigible, et, la classe du devoir une fois fermée, il devient si léger et badin que je ne puis que jouer avec lui. Comme un liège emplumé qui bondit sur la raquette, il s'élève, il retombe, égaie mes yeux, repart en l'air, y fait la roue et revient encore. Si quelque joueur adroit veut entrer en partie et ballotter à nous deux le léger volant de mes pensées, de tout mon cœur ; s'il riposte avec grâce et légèreté, le jeu m'amuse et la partie s'engage. Alors on pourrait voir les coups portés, parés, reçus, rendus, accélérés, pressés, relevés même, avec une prestesse, une agilité propre à réjouir autant les spectateurs qu'elle animerait les acteurs.
>
> Beaumarchais, *Lettre sur Le Barbier de Séville*.

Les mots, dans leur apparente organisation linéaire et réglée, glissent, dansent, s'entrechoquent, s'interceptent, se fusionnent, pour le tracé impalpable dans l'espace qui a pris forme dans une phrase. Il arrive même que les mots rebondissent et ricochent dans la phrase répétée, comme s'ils participaient d'eux-mêmes à ce jeu.

> Je les ai le premier avisés, avisés le premier je les ai.
>
> Molière, *Dom Juan, II.1*.
>
> Nous avons fort envie de rire, fort envie de rire nous avons.
>
> Molière, *Le Bourgeois gentilhomme, III.5*.

On nous rebat les oreilles avec notre esprit cartésien, fondé sur la logique. Et que fait-on de notre esprit frondeur ?

Ce qui m'enchante et me ravit chez les poètes, ce sont les libertés qu'ils prennent sans cesse avec une langue organisée et structurée selon des règles péremptoires, pour lui donner des tours nouveaux, que l'on imite aussitôt, comme si l'on n'attendait qu'un signe de celui qui s'approprie un langage autre.

Honneur à l'intrépide ! Le poète est un frondeur né, ou n'est pas. C'est ainsi qu'il aventure toujours plus loin la langue officielle et la langue commune, et celle-là parfois par celle-ci, aux limites de l'extravagance pour nommer plus avant ce qui n'est pas dit encore.

> Maître corbeau, sur un arbre perché…
>
> La Fontaine, *Le Corbeau et le Renard*.
>
> Qu'est-ce qu'un « arbre perché » ? L'on ne dit pas « sur un arbre perché », l'on dit « perché sur un arbre ». Par conséquent, il faut parler des inversions de la poésie ; il faut dire ce que c'est que prose et que vers.
>
> Rousseau, *Émile ou De l'éducation, 2*.

Tant qu'on n'aura pas donné à l'écolier notion de ce qu'est le jeu verbal, il restera pantois devant la chose écrite comme devant un langage énergumène, pour reprendre le mot de Valéry à propos d'Éros. Sans cesse la vie défie toute classification. L'ornithorynque, mammifère dont la femelle sans mamelle pond des œufs, l'hippocampe mâle qui porte ses petits dans une poche ventrale intrigueront toujours davantage un enfant par leur singularité que l'animal dont le comportement ne s'écarte guère des caractéristiques d'une classification savante.

Si, au regard de la norme du langage qu'il utilise, un enfant prend conscience que « sur un arbre perché » ne veut rien dire, mais que « perché sur un arbre » est habituellement admis comme significatif, et que le poète a joué avec l'ordre des mots, il ouvrira son esprit à d'autres possibles que peut lui offrir son propre langage, il sera prêt à accueillir la nouveauté des langues étrangères contenues dans sa langue maternelle, et, partant, la singularité de celles que l'on parle ailleurs qu'en son pays.

Or le langage énergumène est aujourd'hui le langage officiel véhiculé par les media, avec son vocabulaire réduit, sa syntaxe élémentaire et répétitive, ses tics qui se propagent comme des virus, ses néologismes barbares et ses anglicismes, son phrasé souvent aberrant, conditionné par la lecture d'un texte qui défile sous la caméra. Et je ne parle pas des clichés d'intonation des films doublés. Aussi les jeunes de vingt ans, lassés d'un signifié sans signifiance, sont-ils fascinés par un langage autre qu'ils interrogent, une signifiance dont ils pressentent un signifié plus vaste, en même

temps que plus apte à désigner leur individualité.

Et Racine pour eux n'est point mort, non plus que Molière. Ce sont les écarts par rapport à la norme médiatique régnante qui les alertent et les intriguent, car seul l'écart est significatif. La passion des jeunes pour l'alexandrin, objet premier de leur interrogation, est loin d'être une recherche archéologique. Ils sentent obscurément quelque chose palpiter dans l'énoncé de ses douze syllabes, qui leur parle davantage que certaines formulations dont est intoxiquée leur vie quotidienne.

La phrase est pour eux un événement accessible, auquel ils sont prêts à adhérer du plus profond d'eux-mêmes par son incarnation pour le muer en acte théâtral. Ils sentent qu'il y a derrière les mots, la singularité des tournures, l'archaïsme de certains vocables, une vérité tangible qui les concerne, et à laquelle rien dans les études ne les prépare, car seules aujourd'hui sont privilégiées les matières monnayables, au détriment de celles qui naguère structuraient la pensée de l'honnête homme.

Le monde verbal est à reconquérir. Il forme l'individualité d'un peuple au-delà des frontières d'une nation. Les acteurs y doivent être sensibles. Leur rôle est d'interroger la parole en un temps où l'image prévaut, comme l'ont interrogée les poètes, qui savent de quoi est fait le talent d'un autre poète, le génie d'une langue et sur quoi repose le mystère de la parole.

> Pour ne parler que de la diction des vers, il est aisé dévaluer le nombre infini des chances que l'on a de convenir de la manière de s'y prendre. Songez qu'il y a d'abord, nécessairement, presque autant de dictions différentes qu'il existe ou qu'il a existé de poètes, car chacun fait son ouvrage selon son oreille singulière. Il y a, d'autre part, autant de modes de dire qu'il y a de genres en poésie, et qu'il y a de types ou de mètres différents. Il y a encore une source de variété : il y a autant de dictions que d'interprètes, dont chacun a ses moyens, son timbre de voix, ses réflexes, ses habitudes, ses facilités, ses obstacles et répugnances physiologiques.
>
> Le produit de tous ces facteurs est un nombre admirable de partis possibles et de malentendus.
>
> Valéry, *Pièces sur l'art. De la diction des vers*.

Le poète lance à la fois des clartés sur l'objet littéraire et sur l'âme humaine, qu'il nous rend plus proche, plus vivante, accessible. C'est à sa vitesse de réaction aux mots que l'acteur se révèle ; c'est à sa connaissance, à sa maîtrise de la diversité des formes verbales qu'il s'accomplit, car c'est par elles que sont transmises toutes les nuances d'une pensée qu'il a charge d'exprimer devant le nombre. Il est le lecteur privilégié du poète. S'il est à l'écoute des artisans du verbe, il découvrira par eux les secrets de l'écriture et du phrasé comme les peintres de la Renaissance se transmettaient les secrets des couleurs et des vernis.