

Quand la Parole devient Musique

Comment la Musique intervient-elle au théâtre ?
Réflexions personnelles sur la Musique au Théâtre et
dans mon apprentissage du travail du comédien

La musique, c'est du bruit qui pense.

Victor Hugo

*Pour moi donc la chanson est devenue
imparable, puisque je pouvais arracher le
poème au papier, à la typographie pure,
pour le manifester dans de l'incarnation,
et pour lui rendre ses attributs charnels
et faire danser les mots comme Bédier
fait danser ses danseur.*

Claude Nougaro

Avant-Propos

Passionné depuis l'enfance par le théâtre et la musique, ayant goûté diverses pratiques de chant, jouant moi-même du violoncelle et du saxophone, intéressé par des cultures musicales très variées, de la musique classique au chant de tradition orale, en passant bien évidemment par le jazz et les mondes multiples qu'il recèle, j'ai désiré, à travers ce travail, recenser, ordonner et affiner les nombreuses impressions et réflexions que n'ont cessé de faire naître en moi expériences théâtrales et musicales. J'ai cherché à y formuler des techniques qui me sont personnellement fort utiles, qui m'ont fait progresser dans l'apprentissage du jeu théâtral, et qui peut-être un jour pourront aussi être utiles à l'élève qui lira ces pages. Les exposer par écrit n'a parfois pas été simple, car il m'a fallu appréhender avec une pensée analytique des mécanismes qui sont souvent de l'ordre du ressenti et du sensible. J'espère que m'a pensée aura été aussi claire que possible ; j'ai essayé de faire appel à de nombreux exemples et citations venant étayer mes propos.

Dans un premier temps j'ai voulu réfléchir un peu aux notions de parole et de musique, et à la valeur de la voix. J'ai observé comment parole et musique se manifestaient dans différentes traditions : des cultures très diverses gardent en effet les traces de cette vieille alliance. Ensuite, je me suis intéressé à la présence de la musique au théâtre, et particulièrement du chant, qui était à la base de la tragédie en Grèce. Le chant est d'ailleurs inscrit dans le mot lui-même : *tragôdia* signifie « le chant du bouc », un bouc étant sacrifié au cours de ce qui était des fêtes religieuses. Pour finir, je me suis attardé sur la manière avec laquelle le travail musical peut venir enrichir le travail de l'acteur, particulièrement dans l'exercice de ce que l'on nomme la diction. Voici les grandes lignes qui constituent ce travail. Je vous souhaite une excellente lecture.

Introduction

Chaque langue, parlée ou écrite, chaque auteur, voire chaque individu lorsqu'il parle, possède sa « musique » propre. On le sait, le langage ne peut être réduit à la seule dimension strictement sémantique des mots. De par sa nature, il existe et se donne aussi au travers d'une vibration sonore. Le langage oral contient des données qui échappent à la notation. Et la plupart d'entre elles sont, me semble-t-il, porteuses de sens. Ce sont toutes les inflexions, de rythme, de timbre, de hauteur et d'intensité, qui viennent colorer nos paroles.

Certaines inflexions, comme les accents toniques, sont propres à une langue ou à une sphère géographique. Ces accents peuvent, dans certaines langues, fournir des indications indispensables à la compréhension du mot – en italien par exemple, *papa*, avec l'accent prononcé sur le premier « a », n'est pas papà (avec l'accent en fin de mot) : le premier mot désigne « pape », le second « papa ». Certaines langues extrême-orientales ou africaines, dites « langues à tons », utilisent les différences précises de hauteurs dans un but sémantique.¹ Chez nous, les variations mélodiques peuvent déterminer si une phrase est affirmative, interrogative ou exclamative. De plus, chaque fois que l'on parle, notre élocution fournit des informations essentielles et participant totalement au discours, et nos inflexions vocales laissent transparaître nos émotions dans ce que nous disons.

Le théâtre me semble être le lieu où l'on peut à la fois *entendre* et *voir* un texte. La vue et l'ouïe sont sollicitées, de même que notre intellect. Le texte sort du livre pour devenir une matière sonore tandis que son énonciateur prend vie par la présence du comédien. Ce qui n'était qu'une série de signes écrits à l'encre sur du papier (mais ces séries de signes forment des ensembles ô combien riches) se concrétise au travers de corps et de voix, donnant sa chair au texte.

Le texte de théâtre revêt un statut ambigu, double : à la fois objet littéraire et matériau « inachevé » destiné à la scène. D'ailleurs, beaucoup de lecteurs par ailleurs assidus disent peiner à la lecture d'un texte de théâtre. En ce qui me concerne, j'ai toujours eu le sentiment, en lisant le théâtre, mais plus encore la poésie, qu'il manquait quelque chose à la simple lecture à voix basse. La profération « à haute voix », d'une part, restitue à la langue sa dimension sonore. D'autre part, elle permet à la lecture du texte d'être partagée, vécue ensemble par une

¹ CORNUT Guy, *La Voix*, 8^{ème} éd., collection « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 46.

communauté d'individus, réunis autour d'un texte, et unis dans un même mouvement d'écoute et d'attention. Dès ses origines, le théâtre a un rôle éminemment politique, étant inscrit au cœur de ce que les Grecs nommaient la *polis*, la cité. Même si l'œuvre jouée est très ancienne (plus de 2500 ans pour les plus vieilles !), le théâtre nous parle toujours, car la profération des textes se fait toujours au présent ; il a lieu au moment où des acteurs prêtent leurs corps pour donner vie à ces vieux textes, ce moment que Louis Jovet appelle « l'acte du théâtre ». Le théâtre, c'est la vie ; c'est le partage d'un texte vivant : avant, ce ne sont que des répétitions ; après, demeure le souvenir.

Musique, chant et parole

La musique ou l'indicible

J'avais noté une phrase de Schopenhauer qui me plaît tout particulièrement : « Le musicien nous révèle l'essence intime du monde, il se fait l'interprète de la sagesse la plus profonde, tout en parlant une langue que la raison ne comprend pas. »

La musique est impalpable et permet de communiquer l'indicible. Elle est aussi l'art de l'abstraction, de l'in-sensé : « Les notes n'ont pas de sens », disait Stravinski. Mais, sans être porteuse d'un sens précis, elle véhicule une émotion. Cette émotion, on le verra plus loin, a fortement à voir avec la mémoire, ou le souvenir.

« De tous les bruits, je pense que la musique est le moins désagréable », disait l'auteur britannique Samuel Johnson. La musique a aussi souvent été associée à la mise en forme et à l'harmonie. Ainsi, chez les Pythagoriciens, la musique était l'« harmonie des nombres et du cosmos »². La musique, que l'on peut analyser précisément, est liée aux nombres.

La « magie » musicale provient aussi du caractère étrange et intangible des *sons* eux-mêmes. Le son est invisible. C'est quelque chose de mystérieux, d'impalpable, d'insaisissable. D'un point de vue acoustique, ce n'est qu'une vibration de l'air. Elle fait vibrer notre tympan, puis nous interprétons cette vibration, ou plutôt nous la

² CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982, p. 756.

ressentons par ce que l'on désigne comme « son ». Mais quand on y réfléchit, cette sensation est proprement vertigineuse. Ajoutons également que le son, contrairement à l'image, nous envahit et investit notre corps sans échappée possible : pour ne pas voir quelque chose, il suffit de tourner la tête ; avec le son, c'est impossible, à moins de se boucher les oreilles – et encore, fermer les yeux peut nous isoler, mais en se bouchant les oreilles on perçoit très souvent les bruits forts de l'extérieurs, quand ce ne sont pas nos propres bruits internes. Le silence absolu, d'ailleurs, n'existe pas sur terre.

Je me souviens de la lecture d'un entretien avec le saxophoniste Ornette Coleman, où il donnait son idée de ce qu'est un son : « Après tout, qu'est-ce qu'un son ? Ce n'est pas de l'air. C'est un...son ! Il n'y a pas de définition du son. C'est une force contre laquelle vous vous heurtez et que vous entendez. Vous ne le voyez pas. Vous ne pouvez pas le détruire. Il se détruit quand il est parti. C'est la chose la plus proche de ce qu'on imagine être Dieu. »³ Il y parlait aussi de son travail de musicien : « De nos jours, quand je prends un instrument, je ne pense jamais à l'instrument. Je pense seulement à ce que je pourrais peut-être en sortir. Ça n'a rien à voir avec votre morceau favori, ni avec le fait de pouvoir lire ou écrire la musique, ou de jouer dans telle tonalité. Tout cela est de la connaissance, et c'est très bien, mais le son, lui, est donné par Dieu. C'est tout ce que je puis dire. »⁴ En effet, dans de nombreuses cultures le son est associé au divin : ainsi, dans la pensée hindoue, le son est Dieu, et est à l'origine du cosmos. Tout ce qui est perçu comme son est Puissance divine.⁵ Ornette Coleman, à qui l'on attribue souvent la paternité du free jazz, dit encore : « Le son est éternel, mais le nom de la note n'est pas le son. C'est juste un titre, comme mon nom. Mon nom ne me fait pas appartenir à une autre race. J'imagine que chaque son a une signification. Et vous savez bien qu'un timbre contient plus de toniques⁶ que n'importe quel son »⁷ Le son, donc, comme symbole, voire plus, comme incarnation de la liberté.

Le son au théâtre a un pouvoir indéniable, et qu'il s'agit de ne pas négliger. Dans *Le théâtre et son double*, Antonin Artaud commente ainsi son projet de révolution théâtrale : « les sons, les bruits, les cris sont cherchés d'abord pour leur qualité

³ « Ornette Coleman, Le jazz à Dada », entretien effectué par John Kruth avec Ornette Coleman, in *So jazz*, no. 21, décembre 2011, p.15.

⁴ *Ibid.*, p.16.

⁵ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *op.cit.*, pp. 96 et 1037.

⁶ Référence sans doute aux multiples harmoniques qui constituent le son perçu, en acoustique.

⁷ *Op. cit.*, p.17.

vibratoire, ensuite pour ce qu'ils représentent. »⁸ Effectivement, il m'est arrivé, en allant voir des spectacles en allemand, de me dire que la jouissance à l'écoute de la musique de cette langue, que j'adore, occupait une place énorme dans mon plaisir de spectateur.

On comprend donc que le son possède des pouvoirs uniques. L'effet émotif de la musique me paraît, par excellence, échapper à toute tentative de mesure ou d'explication logique. Si l'on peut essayer, avec plus ou moins de succès, de commenter, d'expliquer pourquoi un texte nous touche, le faire avec une musique peut sembler comparable à vouloir calculer la quadrature du cercle : bien sûr, certains accords, certaines couleurs, certaines gammes ou certains enchaînements harmoniques peuvent être identifiés comme ayant un certain pouvoir affectif, mais à part ça : pourquoi, par exemple, l'amateur de jazz que je suis est toujours profondément bouleversé à l'écoute du solo (fameux) de Coleman Hawkins sur *Body and Soul*, de celui d'Armstrong sur *Tight like This*, ou tout simplement par le son de Charlie Parker ? Il y a là un mystère que je n'explique pas, et qui me semble rejoindre ce que Jouvett appelle l'*émotion universelle* lorsqu'il cherche à comprendre et expliquer l'essence de la fascination qu'exerce le théâtre. La musique, insoumise à l'intellect, est probablement prédisposée, si ce n'est peut-être contrainte à être liée à cette émotion universelle.

Et le chant ?

« Le chant est le symbole de la parole qui relie la puissance créatrice à sa création »⁹. De tout temps et dans toutes les cultures, le chant a été un moyen de mettre en évidence, d'accentuer voire d'exacerber dans la parole cette dimension irrationnelle, ou du moins échappant à la logique de ce que les grecs appelaient le *logos*, c'est-à-dire le discours raisonné et logique (par opposition au cri désordonné de l'animal).

La Parole

Après avoir réfléchi aux spécificités et pouvoirs de la musique, intéressons-nous à ceux de la parole, son partenaire dans la relation qui nous occupe ici, et voyons comment la musique peut se situer par rapport à ça.

⁸ ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, s.l., Folio/Essais, Editions Gallimard, 1964, p. 126.

⁹ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *op. cit.*, p. 238.

Le théâtre est peut-être par excellence l'art de la parole. C'est l'art de l'homme qui se saisit d'une parole afin de la faire entendre et ainsi de la partager, afin de faire rêver et réfléchir.

Le langage revêt une valeur symbolique. Dans la tradition védique, la Parole (*Vâk*) accompagnait Brahma au commencement. Le *sphota* représente le passage du mot à la réalité. Pour beaucoup de Grecs anciens, le *logos* est le langage articulé, l'Intelligence, ce qui distingue ainsi l'homme de l'animal. Il permet souvent d'accéder au sens profond des choses, voire à la pensée divine elle-même.¹⁰ En effet, le langage est le premier instrument de notre pensée, celui qui nous permet de questionner le monde qui nous entoure ; il obéit à une construction rigoureuse et permet de véhiculer la pensée.

La parole est aussi, il me semble, une action qui met en branle la pensée. La parole est un « acte initial »¹¹. Dans de nombreuses cultures, partout à travers le monde, on trouve la « notion de parole fécondante, de verbe porteur de germe de la création »¹². Dans la tradition biblique, il est dit qu'« Au commencement était le Verbe. » (Jean 1, 1)

D'une manière générale, la parole est souvent liée à l'intelligence dans le langage, à la vérité, à la lumière.¹³

La musique, langage universel

Après nous être intéressé à la parole et au langage, revenons à la musique. La musique est le langage universel par excellence, tout simplement parce qu'elle ignore les barrières linguistiques.

Dans de nombreuses cultures il est question du langage perdu, de la langue des origines comme langue « suprême » : la langue édénique perdue suite à la « confusion des langues » liée à la Tour de Babel.¹⁴ Dans cette perspective, je me dis que la musique pourrait représenter cette langue perdue (la musique a rapport à la mémoire, on le verra) et universelle.

¹⁰ *Ibid.*, p. 647.

¹¹ *Ibid.*, p. 848

¹² *Idem.*

¹³ *Ibid.*, pp. 848-849.

¹⁴ *Ibid.*, p. 647.

Et la musique peut aussi être perçue comme porteuse d'une pensée, une pensée qui serait comme élargie par cette dimension universelle : « La musique, c'est du bruit qui pense », écrit Victor Hugo.¹⁵

La question de la relation de la musique à la parole date des origines du théâtre, et l'accompagne durant toute son histoire sous diverses formes. Cela de deux façons, menée conjointement (et non l'une après l'autre). Premièrement, il me semble important de nous pencher sur cette histoire pour en comprendre les enjeux. Et dans le même temps, je livrerai des observations, expériences, problèmes liés au jeu du comédien, et que la pratique de la musique m'a permis d'aborder d'une façon particulière durant mon apprentissage. Comment la pratique musicale peut aider l'acteur, essentiellement dans son rapport au texte et à la voix.

Le son, les phénomènes sonores, me semblent assez négligés dans notre société contemporaine. Nous vivons dans un monde saturé de bruits de toutes sortes, et le silence, condition sans laquelle le son ne saurait avoir de valeur, se fait de plus en plus rare ; on entend partout et continuellement de la musique, mais prend-on vraiment la peine de l'*écouter* ? Une reconsidération de la musique et des phénomènes sonores au théâtre (et ailleurs !) me semblerait donc intéressante et fructueuse sur de nombreux plans.

La voix au théâtre

Je me suis rendu compte que la voix au théâtre a, pour moi, une grande importance. En y réfléchissant, je m'aperçois que tous les comédiens qui m'ont marqué durablement, au théâtre mais d'ailleurs aussi au cinéma, étaient aussi de grandes et belles voix. Dotées d'un timbre particulier, mais aussi ayant parfaitement conscience de la musicalité de la langue qu'ils parlent et en la mettant pleinement à profit.

L'écrivain Roland Barthes a créé une belle expression pour désigner la particularité et le caractère propre d'une voix : le « grain de la voix ».

Dans un entretien paru le 17 décembre 1973 dans *Le Nouvel Observateur*, il dit ceci :

Beaucoup de sciences, beaucoup de disciplines sont intéressées par la voix : la physiologie, l'esthétique bien sûr, mais aussi la psychanalyse, la

¹⁵ Cité par CARLIER Robert et al., *Citations françaises*, p. 267.

sémiologie (comment une voix peut-elle signifier, indépendamment de ce qu'elle dit ?) et même la sociologie : il y a un lien entre les classes sociales et les types de voix ; l'idéologie est présente dans la voix, et même la mode, qui porte souvent sur des objets réputés naturels. Chaque année, c'est un certain corps qui est à la mode et non un autre. Mais, au départ, ce qui m'intéresse le plus dans la voix, c'est que cet objet très culturel est, d'une certaine façon, un objet absent (beaucoup plus que le corps qui, lui, est représenté de mille manières par la culture de masse) : nous écoutons rarement une voix « en soi », nous écoutons ce qu'elle dit ; la voix a le statut même du langage, qui est un objet que l'on croit ne pouvoir saisir qu'à travers ce qu'il véhicule ; mais, de même qu'aujourd'hui, grâce à la notion de « texte », nous apprenons à lire la matière même du langage, de même il nous faudra apprendre à écouter le texte de la voix, sa signification, tout ce qui, en elle, déborde la signification.

Mais en revanche, pour Barthes, si « le grain d'une voix n'est pas indicible », « on ne peut le définir scientifiquement ». Et il ajoute : « On peut donc décrire le grain d'une voix, mais seulement avec des métaphores. »¹⁶

Pour lui, la voix est la « signature intime du comédien »¹⁷. En effet, elle est une des formes de *présence* de l'acteur. Comme je l'ai déjà dit, les comédiens qui m'ont le plus marqué utilisent pleinement leur voix, et jouent avec elle.

Quand la parole devient musique

J'ai été amené à remarquer ainsi deux types de manifestations, deux voies (deux voix ?) dans cette relation musique-parole. La première est le chant, présent au théâtre dès « l'origine » que représente le théâtre grec, de même que dans de nombreuses traditions. La seconde voie est celle qui consiste à entendre la musique présente derrière le parlé. Cette présence intriguera et nourrira de tous temps poètes, compositeurs, metteurs en scène, et aussi comédiens.

¹⁶ Entretien avec Hector Bianciotti paru dans *Le Nouvel observateur* le 17 décembre 1973, in BARTHES Roland, *Le grain de la voix*, pp. 199-200.

¹⁷ Cité par PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, 2e édition, p.404.

Jean-Jacques Rousseau, au XVIIIème siècle, pensait que la langue des origines était chantée. Le chant était le langage de l'homme naturel. A la même époque, l'écrivain et encyclopédiste Marmontel, tente d'expliquer les liens de parentés unissant langage, musique, poésie et danse :

La déclamation naturelle donna naissance à la Musique, la Musique à la Poésie ; la Musique et la Poésie à leur tour firent un art de la déclamation.

*Les accents de la joie, de l'amour, et de la douleur sont les premiers traits que la Musique s'est proposé de peindre. [...] Pour donner à la Musique plus d'expression et de vérité, on a voulu articuler les sons donnés par la nature, c'est-à-dire, parler en chantant ; mais la musique avait une mesure et un mouvement réglés ; elle a donc exigé des mots adaptés aux mêmes nombres : d'où l'art des vers. Les nombres donnés par la Musique et observés par la Poésie invitaient la voix à les marquer : d'où l'art rythmique. Le geste a suivi naturellement l'expression et le mouvement de la voix : d'où l'art hypocrite ou l'action théâtrale, que les Grecs appelaient *orchesis*, les Latins *saltatio*, et que nous avons pris pour la Danse.¹⁸*

Quoique l'on puisse dire de la filiation qu'il propose, Marmontel rend intelligemment compte des relations inextricables, des airs de famille reliant parole, déclamation, musique, poésie, « art rythmique » et danse.

Ce qui surtout me paraît intéressant dans ce texte de Marmontel, c'est qu'il nous montre le glissement naturel entre langage parlé (*déclamation naturelle*) et chant, le lien invisible et irréductible les unissant. La langue parlée n'est pas, stricto sensu, de la musique, on en conviendra. En revanche, la musicalité qu'elle recèle, elle, est indéniable. C'est peut-être le sentiment de cette musicalité qui fait dire à Rousseau que la langue originelle était chant. C'est ce sentiment également, il me semble, qui sera exagéré dans l'opéra, et ce dès Monteverdi et son *parlar cantando*, c'est-à-dire justement « parler en chantant ».

¹⁸ MARMONTEL Jean-François, article « Déclamation théâtrale » de *l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, de Diderot et D'Alembert.

Le poète, lui, sait jouer avec la musicalité du langage. Il doit « conférer à la parole une dimension musicale. C'est là où intervient la poésie ; c'est de faire chanter les mots »¹⁹, déclarait à la radio Claude Nougaro, swingueur du français.

Quoiqu'il en soit, le théâtre est, ce me semble, le lieu rêvé pour jouir pleinement de ce sentiment de musicalité du parlé. En effet, le théâtre, c'est la vie, mais en même temps ce n'est pas du tout la vie : tout y est plus grand, exagéré, non seulement pour que le spectateur puisse voir et entendre le mieux possible ce qui se fait et se dit sur la scène, mais aussi, et cela me paraît de premier ordre, parce que tout ça est incroyablement jouissif, pour les spectateurs, mais aussi pour les acteurs bien entendu ! Le chef de troupe Jean-Louis Hourdin confiait en 1994 lors d'un entretien : « Je crois que si les acteurs prenaient vraiment en main le fait d'être des citoyens du théâtre, et non des acteurs qui imitent la vie, je crois qu'ils parleraient d'une certaine façon, différemment [...] Cela n'a rien à voir avec du parlé ou avec du dit. C'est comme une musique, une émotion. Je crois que les acteurs iraient vers la musique, vers la sensualité, vers le plaisir s'ils cessaient de jouer à être ; tout le problème est que l'acteur joue à être, alors qu'il faut jouer à jouer ! »²⁰ Je partage aussi le fait qu'il y a là quelque chose qui est véritablement de l'ordre du plaisir, et aussi du *jeu*, de même que de l'acte citoyen, collectif, qu'est la représentation théâtrale au sein de la *polis*.

« Nous pensons que l'acteur, la plupart du temps, se trouve juste avant ce que l'on appelle le chant. Inconsciemment, un acteur parle haut, en puissance, tandis que la voix parlée est en dessous des notes. Il est intéressant de trouver la limite entre le parler quotidien naturaliste et l'autre niveau, le chant. [...] Comme le comédien parle relativement fort, il a un rythme plus lent que dans la réalité et est appelé à réinventer une nouvelle métrique», dit Jean-Jacques Lemêtre, musicien qui collabore de longue date avec Ariane Mnouchkine, qui, elle, ajoute : « Le sentiment nous mène jusqu'au bord du chant. Quand il n'y a pas de passion, il n'y a pas de chant. Et, inversement, quand il n'y a pas de chant, il n'y a pas de passion. »²¹

Jean-Louis Hourdin dit, de très belle manière : « L'acteur est tenté par la psychologie, le naturalisme et l'imitation. S'il ne l'était pas, on serait très surpris, on aurait des spectacles très étranges, pas forcément du chant, mais des choses qui

¹⁹ Extrait de la série d'émissions radio de Didier Varrod, *Hier Nougaro, demain Newgaro*, 2^{ème} épisode, « Nougalangue », réal. Jérôme Boulet, Radios francophone publiques, 2009.

²⁰ Entretien effectué par Georges Banu avec Jean-Louis Hourdin, in BANU Georges et al., *De la Parole aux Chants*, pp. 85-86.

²¹ Entretien effectué par Georges Banu avec Ariane Mnouchkine et Jean-Jacques Lemêtre, in *ibid.*, p. 75.

n'auraient rien à voir avec le parlé. Dès qu'on jaillit sur un plateau, tout le corps est différent, et déjà la parole s'approche du chant. Il y a une chose qui n'est plus du domaine des affections un peu molles ou trop agressives de la vie. Il y a comme une organisation rythmique de la parole. L'investissement dans le parlé le transforme, fait que, déjà, on ne peut plus parler du parlé. On a l'impression qu'un acteur est un sac plein de larmes. Si on le secoue elles tombent, les larmes sont les phrases des poètes. »²²

Le chant pourrait ainsi être la résultante d'un glissement de la parole vers le musical : ainsi, un traité ancien que le musicien William Christie²³ aime citer définit les chanteurs comme « des comédiens avec une assez jolie voix ». ²⁴

Mais revenons à Rousseau, qui voit dans le chant un langage originel, pensons aux aèdes grecs, qui s'accompagnaient, dit-on, à la lyre : l'Illiade et l'Odyssée étaient très vraisemblablement chantées. Ainsi, il se peut que ce que l'on considère comme étant parmi les premières formes de littérature aient été chantées.

Au Lycée, j'ai pu pratiquer la métrique du grec et du latin. Le rythme est très précis, chaque syllabe étant soit brève soit longue, une longue étant égale à deux brèves. Voilà ce que je remarque : en Grèce, la poésie dramatique étaient encore fortement rattachée à la musique par une versification très formelle (chaque syllabe a une durée très précise, selon qu'elle est longue ou brève) ; la versification française telle que l'alexandrin est beaucoup moins codifiée, et plus proche de la langue parlée. Et même dans la prose, quand l'auteur est un authentique poète (n'a-t-on pas d'ailleurs longtemps parlé du « poète dramatique » pour désigner l'auteur de théâtre ?), le chant sourd dans la phrase et autour des mots.

Traditions

²² Entretien avec Jean-Louis Hourdin, in *ibid.*, p. 87.

²³ Qui a beaucoup œuvré dans la redécouverte de la musique baroque, et monta notamment avec le metteur en scène Jean-Marie Villégier la tragédie lyrique *Atys*, de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault, en 1987.

²⁴ Cité par Jean-Marie Villégier, in BANU Georges et al, *op. cit.*, p. 31.

Observer et comprendre les traditions populaires est indispensable pour pouvoir saisir toute l'importance et l'attrait de l'alliance de la parole et de la musique. Bien souvent, les deux éléments sont inséparables, et ne sont que les deux faces d'une seule et même pratique. Regardons de plus près.

En m'intéressant aux musiques populaires et à celles dites « anciennes », j'ai pu remarquer que bien des choses qui avaient été perdues dans la musique « savante » avaient été préservées dans les pratiques populaires. Et j'observe que cela ne vaut pas que pour le domaine musical. Ainsi, dans de nombreuses cultures populaires, on raconte en chantant.

Mon intérêt pour les musiques populaires, en particulier de l'Italie, m'a appris que les chants de tradition orale sont des chants *rituels*, c'est-à-dire qu'ils ont *une fonction bien précise*, sans laquelle le chant n'a aucune raison d'être entonné : accomplir un acte religieux, célébrer un baptême, un mariage, des funérailles, endormir un enfant, accompagner un travail pénible, protester contre les injustices sociales...

Ainsi, de tout temps, le fait de raconter une histoire (acte que je considère comme étant rituel) a été lié d'une façon ou d'une autre au chant ou à la musique. Que ce soient les aèdes grecs, les troubadours du Moyen-Age ou les cantastorie italiens, raconter en chantant semble être une constante.

Un autre exemple particulièrement frappant où la parole est très souvent indissociable du chant : lorsque le chant sert à l'accomplissement d'un acte de culte. La musique sert ici à renforcer la valeur des mots, et à transcender la logique discursive du texte proféré. Durant tout le Moyen-Age en Europe, et jusqu'au XIXème siècle, impossible d'imaginer une liturgie catholique où le chant ne joue pas un rôle capital.²⁵ Il s'agissait d'une « musique à temporalité cultuelle » dans la mesure où elle constituait une séquence à part entière de l'action cultuelle. « La notion tirerait sa pertinence de ce fait que la logique d'intégration qui préside au chant à temporalité cultuelle ne serait pas celle, au moins idéalement, d'un chant ou d'une musique qui sonoriserait ou accompagnerait une action pendant son déroulement », écrit l'ethnologue Jacques Cheyronnaud.²⁶ Comme pour dans le chant byzantin, il s'agit de déployer la matière sonore du texte, dans le temps et dans l'espace. « Par la magie de la musique, la parole devient icône. Le verbe se déploie dans une

²⁵ C'est ce qu'ont mis en évidence Marcel Pérès et Jacques Cheyronnaud dans leur essai *Les voix du Plain-Chant*.

²⁶ *Ibid.*, p. 83.

souveraine lenteur qui confère au son une immanence hiératique où le temps et l'espace s'unissent dans une même vérité vibratoire »²⁷, écrit le musicien et chercheur Marcel Pérès à propos du chant dit « vieux romain », l'ancien chant de l'église de Rome, l'un des plus vieux répertoires musicaux dont l'homme ait gardé la trace, et qui peut nous faire remonter jusqu'à l'Antiquité tardive.

L'été dernier j'ai participé à un stage dirigé par Marcel Pérès. Ce dernier nous faisait remarquer dans un chant comment certain mots sont mis en valeur. Par exemple comment un mot est mis en valeur par la ligne mélodique, qui décrit une courbe se détachant du reste de la phrase. Ou encore comment, dans une messe dédiée à Saint Jacques, sur le mot « *Jacobum* » la mélodie peut marquer un geste de révérence (do-ré-fa-sol-sol-mi-fa-ré-do-ré). Je me souviens qu'il nous a alors expliqué que les hommes de cette époque, dont l'univers musical était purement modal, était sensible à cette manière de transformer le son en image. De la même façon, chaque moment de la liturgie est chanté dans un endroit différent, de manière à ce que les textes résonnent différemment en fonction de l'acoustique et du positionnement par rapport aux auditeurs. Au XII^{ème} siècle, les cisterciens sauront explorer les possibilités acoustiques des édifices qui s'édifiaient alors afin de mettre en exergue l'incarnation (*in carna*) de la parole au travers des résonances de la voix humaine.²⁸

Un autre élément fondamental dans la mise en valeur et en relief du texte était l'ornementation. Les ornements, ou mélismes, sont encore pratiqués dans de nombreuses traditions, telles que les musiques traditionnelles corses ou italiennes, les chants byzantins des liturgies orthodoxes grecques, ou les musiques arabo-andalouses. Des réformes au sien de l'Eglise s'attacheront à les proscrire, afin notamment de faire mieux entendre et comprendre le texte. Or, on peut se rendre compte qu'ils ne vont pas à l'encontre d'une bonne intelligibilité du texte, mais qu'ils contribuent aussi à le mettre en valeur : « Que se passe-t-il dans les traditions qui pratiquent encore cet art de l'ornementation ? [...] L'ornement est avant tout au service du texte, dont il met en relief les incisives, les périodes. Il permet de souligner les articulations syllabiques en attirant l'attention des auditeurs sur les sonorités complexes des mots : les diphtongues, les liquescences, la percussion de certaines consonnes importantes pour la compréhension du mot. L'art de l'ornementation,

²⁷ Extrait du texte de pochette du disque *Chant de l'église de Rome*, de l'ensemble Organum, Zig Zag Territoires, 2008.

²⁸ Ce phénomène est remarquablement développé par Marcel Pérès, *op. cit.*, pp. 49-56.

dûment maîtrisé, ouvre les esprits aux multiples résonnances du texte qui est proféré, car chaque mot est ciselé, sculpté comme peut l'être une pierre précieuse dans laquelle chaque entaille, en reflétant les rayons qu'elle reçoit, projette les scintillements de la lumière. »²⁹

Écoutons la grande musicienne italienne Giovanna Marini, qui a parcouru toute la Péninsule pour recueillir les chants de tradition orale et permettre à la tradition de continuer à vivre, dans un entretien effectué par Espace 2 en 2010 au micro de Charles Sigel.³⁰ Elle chante de façon très ornée « Christo che fu le-egato », en reprenant sa respiration sur le « e » de « legato » (la voyelle est donc doublée) :

G. Marini : *Alors ça, « le-egato », on reprend après l'interruption, avec la voyelle qu'on a laissée. Ça c'est très bon, parce que ça donne un double accent au mot qu'on dit, qui prend une valeur majeure, par exemple, donc, là je disais « Christ qui a été lié à la colonne », « legato », on y fait au moins deux accents.*

Ch. Sigel : *Donc il y a un jeu à la fois sur la musique, la ligne musicale elle-même, et sur le texte...*

G. Marini (approuvant) : *Une grande considération du texte.*

Ch. Sigel : *On est en plein madrigal, là, justement, en culture de la Renaissance, en culture précieuse !...*

G. Marini : *C'est la culture de la Renaissance, oui. Le texte est fondamental, aussi, pour les syllabes, pour les sons des syllabes, pour les a plutôt que les e, et donc la langue, ou le dialecte, est changé, si dans cette terminaison, on fait mieux le mélisme avec le a, alors on dit a tandis que dans le mot ce serait e. Par exemple on utilise beaucoup l'insertion de petits termes, qui sont des pleonastici, basés sur rien, qui n'apportent rien à la signification, mais apportent beaucoup au rythme, parce que le narrateur doit aussi avoir un rythme, même quand il parle.*

L'on remarquera donc avec intérêt dans ces chants l'importance des accents et des ornements au service du texte, le lien avec la culture savante – plus tard dans l'entretien, elle explique que « la musique savante est née de la musique populaire »

²⁹ *Ibid.*, p. 42.

³⁰ *Comme il vous plaira* du 21 mars 2010, Espace 2, Radio suisse romande.

(c'est-à-dire qu'elle l'a constamment inspirée et abreuvée) -, ainsi que l'importance de l'aspect musical et rythmique de la langue parlée du narrateur.

Ainsi, on voit bien à quel point, dans le plain-chant médiéval comme dans de nombreuses traditions vivantes aujourd'hui, la musique est au service du texte, et inversement.

La musicalité du français

*Moi ma langue c'est ma vraie patrie
Et ma langue c'est la française
On vous dit qu'ell(e) manque de batt'rie
C'est des mensonges, des foutaises*

*Ceux qui veul'nt lui casser les reins
Je leur braque l'Alexandrin*

*Vive l'Alexandrin
Vive l'Alexandrin*

Claude Nougaro, *Vive l'Alexandrin*

Eh oui, la langue française est loin d'être la langue musicalement terne et sans relief dont on peut parfois se faire l'idée. Le poète toulousain, qui disait faire du théâtre musical, savait parfaitement faire chanter et même swinguer la langue française – ce en partie grâce à ses origines. Il disait avoir découvert les pouvoirs musicaux du français avec Victor Hugo et les poètes de la fin du XIX^{ème} siècle français : « Je trouve que Victor Hugo, c'est un grand joueur de tam-tam sur le verbe français. Alors que cette langue française est toujours une langue dialectique, purement cérébrale, chez les poètes français de cette fin du XIX^{ème} siècle je retrouvai une sorte de corps, de physique, qui était en moi depuis les origines... C'est le français qui n'a pas le sens du verbe, d'une façon instinctive, animale. On retrouve peut-être cet amour de l'éloquence et des sonorités du langage chez les poètes et peut-être, dans ma race du Midi, où l'on aime les mots pour leurs propres chatolements ; où le sens est également du son. »³¹

³¹ Extrait de la série d'émissions radio de Didier Varrod, *op.cit.*

Les grands poètes sont donc aussi des musiciens, avec des rythmes, des accentuations, des inflexions qui leurs sont propres. Les grands poètes français ont fait ressortir les accentuations et les particularités mélodiques et rythmiques uniques de cette langue : le français possède un formidable potentiel musical.

Roland Barthes relevait un « génie phonique » du français, et disait en 1973 : « Au fond, il serait temps, peut-être, d'en revenir au génie phonique de notre langue. Selon lui, « s'intéresser à la langue française, à sa musicalité, (qui n'est pas supérieur à une autre, mais du moins qui est spécifique), est devenu par la force des choses une attitude esthétisante, mandarinale. Et pourtant, il y a eu des moments où un certain contact était maintenu entre le « peuple » et la langue, à travers la poésie populaire, la chanson populaire [...]. On dirait que le contact a disparu ; on ne le perçoit plus aujourd'hui dans la culture « populaire », qui n'est guère qu'une culture fabriquée (par la radio, la télévision, etc.). Si je regrette cette rupture, [...] c'est parce que, si l'on perd le contact avec le phonétisme de sa langue, la musique de sa langue, on détruit le rapport entre le corps et la langue. La censure, historique et sociale, entraîne une perte de la jouissance langagière. »³² Il me semble que cette perte de contact avec la musicalité de la langue est encore tout à fait actuelle.

Chanté et parlé, alternance ou fusion

J'ai remarqué que dans l'histoire du théâtre en Occident, on observe deux cas de figure, foncièrement différents dans leurs démarches et leurs recherches : soit l'alternance de la parole et du chant, (il semblerait, on l'a dit, que ç'ait été le cas dans le théâtre grec) ; soit le rapprochement du chant et de la parole, la volonté de rendre les deux choses homogènes, de les fondre ensemble : c'est ce que feront les grands réformateurs de l'opéra, de Monteverdi à Schönberg. Essayons d'observer – d'une manière forcément incomplète et en lien avec mes propres inclinations personnelles – de quelle façon ces deux tendances s'articulent.

La coexistence du chant et de la parole, avec tout ce qui les rassemble et les oppose, me semble à la base de l'art théâtral. Cette cohabitation plus ou moins consciente, plus ou moins mise en exergue selon les diverses pratiques théâtrales,

³² Entretien avec Hector Bianciotti paru dans *Le Nouvel observateur* le 17 décembre 1973, in BARTHES Roland, *op.cit.*, p. 201.

est cependant fondamentale, car elle crée des contradictions, bouscule la parole, et la transcende en lui apportant un supplément d'âme.

En effet, le théâtre « chanté » nous renvoie immédiatement, nous fait tout de suite songer au théâtre grec, que l'on a pris l'habitude de considérer comme l'origine de notre théâtre occidental. Dans la tragédie, il y a dialogue et tension entre la parole du héros, parlée, et celle du chœur, chantée. Le héros traverse des situations dramatiques violentes, tandis que le chœur donne à entendre une parole davantage spéculative, une réflexion sur ce que vit le héros.³³

Je constate que la musique, encore très présente dans le théâtre élisabéthain dans une alternance parlé/chanté, va ensuite disparaître peu à peu des scènes de théâtre en occident.

L'opéra, ou la fusion constamment recherchée de la parole et de la musique

Vers 1600, à Florence, un groupe de poètes, musiciens et savants tentent de recréer la tragédie grecque. D'après eux, la tragédie grecque était entièrement chantée ; il est nécessaire d'exprimer l'action dramatique par une certaine intonation musicale. Ils souhaitent restituer ce qui leur semble être l'union parfaite, originelle, du verbe et de la musique. Ils inventeront l'opéra. Monteverdi invente un nouveau type de déclamation mi-parlée, mi-chantée, le *recitar cantando* ; il n'y a pas alternance entre parlé et chanté. Dans l'optique qui est la mienne, celle de déceler la « musique de la parole », je me rends compte, en écoutant ses œuvres, que la révolution monteverdienne est extrêmement importante : avec lui, la parole elle-même devient le fondement de la musique ; son système exaspère la musicalité de la parole pour la mener, tout naturellement, vers le chant. Dès lors, l'opéra, et ses divers avatars, tenteront bien souvent d'établir un équilibre, voire un mariage plus ou moins consommé, entre texte dramatique et musique.

Mais en France, au XVIème siècle, la comédie-ballet (illustrée par l'association de Lully et de Molière) et la tragédie lyrique (Lully et le poète Philippe Quinault) entretiennent par contre l'alternance de chants et de danses avec une action parlée. La tragédie lyrique s'appuie, elle aussi, sur le rêve de faire renaître la tragédie

³³ Entretien avec Jean Bollack, in BANU Georges et al., *op.cit.*, p. 18.

antique, à la fois chantée et déclamée. Fragile, elle ne vivra que durant quelques décennies. Nous pourrions aussi évoquer la tradition du *mask*, ou semi-opéra, en Angleterre.

Au XIXème siècle, on cherchera à fondre toujours plus intimement texte et musique. Ce seront les genres « mineurs », tels que l'opéra-comique en France et le Singspiel allemand, ou encore l'opérette, qui entretiendront l'hétérogénéité et l'alternance du chant et de la parole. Dans son vaste projet artistique, Wagner cherche à réunir toutes les formes artistiques dans son « drame musical ». Ce sera le *Gesamkunstwerk*, l'œuvre d'art totale.

Au tournant du XXème siècle, Janáček, avec le morave, et Debussy le français, travaillent à partir de la ligne mélodique et rythmique naturelle de la langue parlée. Puis ce sera le *Sprechgesang* pratiqué par Schönberg et Berg.

Durant toute son histoire, et aujourd'hui encore, l'opéra a été tiraillé entre texte et musique, entre sens et émotion, entre parole et chant. Cette tension me semble constitutive du genre et sera à la source de toutes ses évolutions.

L'opéra et les grands compositeurs qui jalonnent son histoire m'inspirent aussi ceci : lorsque je dois jouer un texte, en vers mais aussi en prose, je ne suis pas loin de la tâche qu'avaient à accomplir un Verdi ou un Mozart. Trouver les articulations du texte, les rythmes de l'écriture, sa respiration (tiens, cela nous ramène au chant), seconder la pensée par le pouvoir émotionnel de l'élément musical, caractériser le rôle par sa voix et son phrasé. Il s'agit pour l'acteur, comme pour le compositeur, de s'emparer de l'écriture, de la faire sienne et de lui prêter sa propre voix afin de la mieux faire entendre. Les opéras me sont très instructifs. Et je pense, par exemple, que l'écoute de la mise en musique du drame de Maurice Maeterlinck *Pelléas et Mélisande* par Claude Debussy ne peut qu'être intéressante pour ce qui concerne l'interprétation, avec cette ligne de chant debussyste qui épouse si justement les contours mélodiques de la langue française. De la même manière le metteur en scène et scénographe Yannis Kokkos explique : « Quand on met en scène plus particulièrement Wagner, Debussy, Strauss, Britten on ne peut s'empêcher de faire cet effort car, chez eux, *la musique naît de la parole.* »³⁴

Pourquoi le chant au théâtre ?

³⁴ *Ibid.*, p. 66-67.

Je remarque deux mouvements contradictoires. D'une part, le besoin qu'a le théâtre de faire appel à la musique, que ce soit par la musique de scène, la mise en musique du texte, mais aussi, évidemment, par la simple « musique de la parole », parlée, ou accentuée jusqu'au chant dans l'opéra. D'autre part, le souci de l'intelligibilité du texte, de l'importance du sens dès lors qu'il y a parole, et cela est particulièrement intéressant dans l'opéra, qui n'est autre, on le voit bien, que du « théâtre musical » : le langage au théâtre (et le langage théâtral lui-même d'ailleurs) n'est-il pas porteur de sens, contrairement, on l'a dit, au langage musical ?

Au XXème siècle, d'aucun souhaiteront, pour des raisons diverses, l'alternance chanté/parlé au théâtre, rendant en quelque sorte au procédé ses lettres de noblesse. En quoi le chant a-t-il pu être longtemps, et demeure encore pour certains indispensable dans le théâtre ? Voici quelques tentatives de réponses liées à mes expériences, lectures et ressentis personnels.

Tout d'abord, le chant, c'est la *mémoire*. Il habite nos mémoires collectives, ou alors nos propres souvenirs individuels. Chanter, c'est se souvenir. Et s'il ne fait pas référence chez l'auditeur, il va réveiller chez lui des zones émotionnelles inconscientes ou endormies. Et il y a peut-être aussi un fantôme de l'origine que l'on sent poindre derrière le chant.

Le chant peut réactiver une *mémoire collective*. Et chez les Grecs, le chœur représente la cité, la parole collective. Jean Bollack, helléniste, philosophe et spécialiste du théâtre grec, dit aussi : « Avant que la pièce ne soit un élément d'intégration politique, c'était une forte intégration culturelle ; les gens appréciaient cela. Evidemment, le chant, en tant que tel, a un pouvoir d'intégration infiniment plus fort que la simple parole dialoguée, qui est coupée, qui entre dans une lutte. Dans un chant, on est libre de constituer un univers, un monde. C'est pour cela d'ailleurs que c'est difficile puisque c'est quelque chose qui se construit. »³⁵ Le chant permet donc aussi, et déjà dans la tragédie grecque qui jouait sur l'alternance du chœur et de la parole individuelle, de mettre en évidence la relation et la tension entre l'individu et le groupe, opposition fondamentale de toute société humaine dont il est constamment question au théâtre dès ses origines.

Donc, *le chant relie*. Il est intimement lié à la communauté et à l'identité. Si vous avez déjà chanté à plusieurs, vous saurez que le chant de groupe permet de se fondre dans une identité collective, et cela, si la fusion vocale est réussie, on le ressent en

³⁵ Entretien avec Jean Bollack, in *ibid.*, p. 20.

tant que chanteur et en tant qu'auditeur. Vous soutenez le groupe, vous fondez en lui, et il vous soutient en échange. Cela n'est pas pour rien que le chant à plusieurs a souvent été investi d'une fonction culturelle, amplifiant chez le chanteur la conscience de soi tout en lui offrant une conscience du groupe et des individualité qui le constitue. Cela, j'ai pu le ressentir de façon particulièrement prononcée dans le chant traditionnel, en chantant en petit ensemble ou chacun a grande importance mais où la fusion des voix est primordiale.

En étroite relation avec les deux propositions précédentes, et conséquemment à celles-ci, j'ajouterai que le chant est un mode d'expression *populaire*. Lié à la tradition orale – ne serait-ce que par le simple fait qu'on retient mieux une parole si elle est chantée. J'ai eu la chance de rencontrer Jean-Louis Hourdin lors d'un stage en novembre et décembre 2013. Pour lui, la musique de scène – et particulièrement le chant, la chanson – est très importante car l'expression musicale est populaire : « La chanson est populaire. C'est un art mineur, mais c'est un art majeur pour les biographies de chacun. Cela fait partie de la mémoire commune. »³⁶ La mémoire, encore elle, lien essentiel de toute communauté humaine.

Le corps est aussi dans une disposition particulière lorsqu'il chante. Son importance est exacerbée. Quiconque a déjà pris des cours de chant sait que les sollicitations musculaires sont plus importantes lorsqu'on chante, car il s'agit de « soutenir » la voix. Le corps tout entier participe à l'activité chantante.

Par cette « surprésence » corporelle, le chant exprime les mêmes émotions que la voix parlée, mais peut les accentuer. Le compositeur Luciano Berio conseilla à la chanteuse Cathy Barberian : « Fais une chose parlée, comme si une émotion trop forte te portait, comme si l'émotion même te portait à chanter »³⁷. L'ampleur des paramètres ordinairement employés dans la voix parlée est grossie : les différences de rythmes, de hauteurs, parfois aussi de timbres et d'intensités y sont plus importantes. Le chant permet par conséquent non seulement de renforcer les mots, mais également de les seconder lorsque, seuls, ils deviennent impuissants : « Ce dont on ne peut plus parler, il faut le chanter », a dit Heiner Müller.³⁸

De la même façon, le chant habite et transporte celui qui le chante, le dépersonnalise, le connecte spontanément à une force supérieure, une vague

³⁶ Entretien avec Jean-Louis Hourdin, in *ibid.*, p. 85.

³⁷ Cité in *ibid.*, p. 7.

³⁸ *Idem.*

puissante qui emporte à la fois corps et esprit. Quand bien même la musique réclame en même temps une grande rigueur et l'assimilation de cadres très précis (quel que soit le type de musique). N'y-t-il pas là, dans le chant et la musique, naturellement, une résolution du fameux équilibre lâcher prise/maîtrise ?

Grotowski utilisa également les chants sur scène. Il rechercha une nouvelle alliance entre la voix et le corps. La parole devient musique « lorsque l'acteur parvient à un déblocage corporel complet qui lui permet de suivre le processus sonore dans le moindre de ses mouvements », signale son collaborateur Ludwig Flaszen³⁹.

Lorsque quelqu'un chante, son expression « se clarifie » en quelque sorte, elle acquiert une lisibilité et une évidence qui donne une force et une concentration nouvelles à ce qu'il dit.

Le chant, parole « grossie » comme on l'a vu, est une stylisation de la réalité, un artifice permettant d'avouer la théâtralité. Berthold Brecht y voit un procédé de rupture. Il s'inspire de deux sources, l'une dévaluée, le cabaret, et l'autre noble, l'Opéra de Pékin, qu'il découvre lors d'un voyage à Moscou en 1935.⁴⁰ Pour lui, les chansons sont un moyen de rupture, permettent à l'acteur de « sortir » de son rôle et de marquer une mise en perspective, et renforcent l'illusion théâtrale.

Concluons par les mots de Jean-Louis Hourdin : « Il faudrait retrouver l'archaïsme au théâtre et, donc, supposer, croire que, dans la salle, il y a la totalité de la communauté, même si ce n'est pas vrai, car nous vivons dans une société divisée. Le théâtre s'adresse archaïquement, ontologiquement, par fondation, à la totalité de la communauté des hommes. Cette incroyable beauté d'être un délégué du collectif, dans le temps de la représentation, impose un corps, un corps dansant, chantant, un corps vivant. L'acteur immédiatement est un être chantant. Même quand il parle. »⁴¹

Versification et métrique

Mais quand le théâtre ne recourt pas à la musique, il y a cet entre-deux qu'est la versification. Le vers, et en particulier le plus célèbre du français, l'alexandrin, suppose la mise en forme de la musique de la langue afin d'en accroître la dimension

³⁹ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁴¹ Entretien avec Jean-Louis Hourdin, in *ibid.*, p. 87.

musicale. Comment cela ? Par un formalisme des rythmes et des sons – l’art de la métrique et de la rime crée des répétitions accentuant le caractère musical. La musique, par sa nature, a ceci de particulier qu’elle est souvent rattachée à l’ordre. Phénomène purement et simplement sonore, abstrait, elle appelle à être régie de façon très précise sur le plan rythmique et/ou mélodique.

Comme le signale le metteur en scène Jean-Marie Villégier, le théâtre en vers ne cherche pas à recréer la nature, mais à être le reflet de « la belle nature », une nature faite de grandeur et d’élégance. « L’ « illusion » qu’il vise à produire ne tient pas à la ressemblance mais à l’épanouissement. La nature travaillée sera plus savoureuse que la nature à l’état brut : telle est l’idée directrice. »⁴²

Ni prose ni musique, la déclamation du vers, et tout particulièrement de l’alexandrin, est un cas à part.

Par ailleurs, l’alexandrin me fait très fortement ressentir un rythme ternaire : cela est dû à sa structure propre, un hémistiche divisé en deux faisant trois syllabes. Ce rythme ternaire n’est pas anodin. Dans la tradition chrétienne, il est lié à la perfection.⁴³ Il est aussi très naturel. Le plain-chant médiéval ou les musiques populaires adoptent très souvent ce rythme-là. Des langues comme l’italien ou l’allemand ont une mélodie très « ternaire ». Le français, où l’accent se situe à la fin des mots, tend vers le binaire. Le rythme de l’alexandrin me semble comparable à une mesure 12/8⁴⁴ en musique. En fonction du sens, le comédien va diviser son vers, lui imprimant une rythmique propre. Ces divisions ne sont pas forcément nettes ; elles sont plutôt liées à la pensée qu’a le comédien de ce qu’il dit. Comme dans un rythme 12/8, il peut diviser son vers en 4 fois 3 syllabes (quatre « groupes » de trois syllabes) – trois temps en musique –, mais il peut aussi diviser par exemple un hémistiche en 3 fois 2 syllabes, ou encore quatre syllabes plus deux syllabes ; en faisant cela il bascule d’un rythme dit ternaire à un rythme binaire, créant un déséquilibre et une variation dynamique dans la phrase. En musique cela s’appelle une hémiole ; c’est un procédé très fréquent dans la musique de la Renaissance et dans la musique baroque. Avec l’alexandrin, ce passage, ou cette incertitude entre rythme ternaire et rythme binaire est lié au sens ; je crois que c’est ce jeu rythmique, ce jeu que l’on pratique instinctivement pour mettre en valeurs le sens de ce que l’on

⁴² Entretien de Georges Banu avec Jean-Marie Villégier et Jacques Drillon, in *ibid.*, p. 32.

⁴³ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *op. cit.*, p.757.

⁴⁴ Mesure divisée en quatre noires pointées, le mesure étant donc constituée de douze croches au total.

dit, qui est peut-être à la source de la jouissance que procure l'alexandrin, et qui constitue sa profonde originalité.

La Diction

La diction (du latin *dicere*, « dire ») est *l'art et la manière de dire* un texte. Il me semble que toutes les problématiques qui s'y rattachent sont liées à l'équilibre entre deux exigences a priori inconciliables : la recherche de vraisemblance et de « naturel » d'une part, et, d'autre part, l'artifice dû à l'élaboration du texte et la recherche de son intelligibilité pour les spectateurs. Le public doit « y croire », mais cependant son énonciation sur scène par les acteurs est fort artificielle, et ce pour plusieurs aspects : tout d'abord, une exigence d'intelligibilité (on parle plus fort sur scène, on y articule très distinctement tout simplement afin que le texte, le discours verbal soit compris des auditeurs) ; ensuite, le texte est bien souvent une construction littéraire, élaborée et distincte du langage parlé couramment (il se peut même qu'elle soit versifiée) ; enfin, afin de mettre en exergue et de donner à entendre cette construction littéraire, et les articulations, les sonorités ou la musicalité du texte et de la langue de l'auteur.

Après, en pratique, tout dépend du texte, du comédien et de la mise en scène. Le comédien doit, ce me semble, se plonger dans le texte, en saisir la saveur afin de le restituer de façon « artistique ». L'alchimie est étrange, mais il faut en tout cas (c'est là du moins mon expérience) que le comédien « croie » à ce qu'il dit, c'est-à-dire qu'il doit porter et assumer pleinement l'écriture du texte, aussi artificielle soit-elle.

En écoutant ou en lisant des documents d'époque, on remarque que cette recherche d'équilibre entre nature et artifice est une constante dans les problématiques liées au jeu et à la mise en scène, les exigences et critères varient selon les époques.

Molière, face aux tragédiens de l'Hôtel de Bourgogne qui pratiquaient « une espèce de chant », tenta d'imposer une déclamation plus « naturelle ». Et lorsque Baron, un élève de Molière, revient sur scène après une retraite prématurée, il réintroduit la manière « naturelle » de Molière, et l'on reconnaît que cette manière est plus « juste » que celle alors en vigueur.⁴⁵

⁴⁵ Exemple cité par Jean-Marie Villégier, in BANU Georges et al., *op. cit.*, pp. 33-34.

J'ai souvent vu le travail que je pouvais faire au violoncelle comme très proche de celui de la diction. Cela me semble particulièrement frappant en travaillant les fameuses suites pour violoncelle seul de Jean-Sébastien Bach : l'interprète a une grande liberté, ce d'autant plus que les partitions qui nous sont restées, écrites de la main de l'épouse du compositeur, ne possèdent pas d'indications particulières. Mais par contre, ce sont des suites de danses. Chaque danse est liée à un rythme spécifique, que l'auditeur devrait pouvoir percevoir, quand bien même ces œuvres pour violoncelle solo n'étaient pas destinées à accompagner des danseurs. Comme souvent en travaillant la musique classique, rien n'est laissé au hasard : l'on travaille chaque note, on se demande quelle est la meilleure corde pour jouer telle note, en fonction de la couleur désirée et des passages d'une note à l'autre ; chaque coup d'archet est étudié ; le phrasé correspond à des choix précis, et doit être parfaitement mis en place ; et évidemment, l'intonation doit être juste. Mais une fois ce travail fait, il faut laisser chanter la musique, il faut y mettre de la passion et de la vie, sans retenue aucune. Tout ce travail est encore plus flagrant avec les suites de Bach, parce que l'on est seul et que les pièces permettent une immense liberté. Les travailler exige du musicien une grande rigueur, seule garantie de la liberté finale. L'interprète doit véritablement sonder le *texte musical* de Bach, en pénétrer les arcanes, afin d'en restituer les infimes subtilités. Avec les libertés qu'elles permettent, les variations d'une version à l'autre sont frappantes. L'interprète ne peut se dissimuler. Je considère la version enregistrée par le grand violoncelliste français Maurice Gendron comme une référence. Son interprétation est sans concessions, extrêmement rigoureuse, sans effusion ou romantisme superflus, mais il pénètre complètement dans la musique de Bach. Le choix des tempi sonne juste, le phrasé maîtrisé est fait avec goût, et l'*articulation* (ce terme est très fréquent en musique) est intelligente : avec cela, les *phrases* de Bach s'épanouissent dans toute leur splendeur, et la musique prend soudain une force phénoménale.

Au théâtre, le travail de diction est comparable à cela. Il permet au texte de s'épanouir et de développer pleinement toutes ses capacités expressives. Regardons de plus près les paramètres suivant : le rythme, le silence, la respiration, et finalement comment toutes ces composantes peuvent être au service du sens et du sentiment, deux éléments qui ont fort à faire l'un avec l'autre.

Le Rythme

On le répète souvent, le rythme au théâtre est primordial. Le rythme est inscrit au plus profond du corps et de la nature : le rythme cardiaque, le rythme des saisons, des jours qui passent,... « Au commencement était le rythme, et le rythme s'est fait chair », a dit Blaise Cendrars, détournant habilement le début de l'Évangile de Jean. On le sent bien, il est important car il habite notre corps, et agit directement sur le corps du spectateur. Mais que recouvre au fait cette notion au théâtre ?

Tout d'abord, notons que l'on parle évidemment de rythme par rapport à une versification. Ensuite, contrairement à ce que l'on pourrait croire, la langue française est « rythmée » : il y a des voyelles qui sont longues et d'autres qui sont brèves. Par exemple, dans le mot « aimé », le « é » est bref. Mais dans « aimée », la voyelle finale est légèrement allongée, de manière à peine sensible. Avoir conscience de cela me paraît très important pour le comédien, afin de donner du relief à la langue, et de pouvoir jouer avec les rythmes particuliers propres à la langue française. Sans cela, la langue sera « plate ».

La notion de rythme ne s'emploie pas que pour le travail de diction. On parle du rythme d'une langue, du rythme d'un texte, d'une élocution, mais aussi d'une scène, d'un dialogue, d'une pièce ou d'une mise en scène. Il s'applique aussi bien au texte, à la manière de le dire, à l'enchaînement des dialogues et des actions et au déroulement du spectacle. Il peut aussi être d'ordre visuel ou plastique : Adolphe Appia parle d'« espaces rythmiques » pour désigner ses scénographies. Edward Gordon Craig lui assigne également une importance de premier ordre.⁴⁶

Le rythme, qu'il se rattache à l'énonciation du texte ou à sa mise en scène (le déroulement du spectacle), est toujours lié au sens. Il privilégie et induit certaines significations. Mais il est clair que chaque texte ne saurait avoir un seul rythme juste ; les possibilités rythmiques sont multiples, et à chaque fois, elles auront une grande incidence sur la perception sémantique qu'on en aura.

Le rythme dans le déroulement du spectacle se rapporte aux successions, aux oppositions, et aux durées des différents moments du spectacle, des dialogues, etc. En découle un sentiment lié à la construction, l'agencement du spectacle. La pièce, telle qu'écrite par l'auteur, a déjà un rythme – ou plutôt des potentialités de

⁴⁶ PAVIS Patrice, *op. cit.*, p. 311.

rythmes –, et ce rythme va pouvoir être renforcé ou mis à l'épreuve par la réalisation scénique. C'est une notion relative à la structure temporelle de l'œuvre.

Le rythme se ressent également à l'intérieur d'une scène, à travers les mouvements physiques ou les paroles, leurs enchaînements, ou entre les répliques d'un dialogue. Il s'agira alors pour le comédien de ressentir le « tempo » de la scène jouée ; ce tempo variant en fonction de la mise en scène et des interprètes. Ce rythme est étroitement lié au rythme du texte lui-même et avec lequel il est dit.

On dit aussi souvent d'une pièce, d'une scène, etc. qu'elle « manque de rythme ». On remarquera qu'en fait, c'est une notion très difficile à expliquer objectivement ; disons qu'il s'agit d'une organicité dans le déroulement temporel de la scène, du spectacle, etc. « Manque de rythme » désigne une mollesse, un manque de tonus ou de rapidité. Quelques fois pour « donner plus de rythme », on accélère certaines répliques et/ou certains enchaînements de répliques, on rendra les pauses plus ténues ; quelques fois le « rythme » est plus palpable et ne se rapporte pas à quelque chose de strictement temporel. Quoiqu'il en soit, il s'agit beaucoup plus d'un mouvement organique que d'une donnée strictement temporelle.

Lors d'un stage effectué en janvier et février 2013 avec le comédien et metteur en scène Patrick Le Mauff à la HETSR, j'ai pu ressentir de façon particulièrement forte l'importance de cette notion de rythme. Nous avons travaillé sur l'écriture de Nathalie Sarraute.⁴⁷ L'écriture de cette auteure est très « rythmée », très musicale (une de ses pièces par ailleurs s'intitule « *Le Silence* »). Et c'est ce que nous avons pu éprouver par la pratique. En premier, ce qui frappe, c'est une ponctuation riche et variée, et qui impose à l'acteur la question : « qu'est-ce que j'en fais ? ». Patrick Le Mauff, qui est aussi musicien et mélomane, nous avait recommandé de la prendre en compte de façon (relativement) scrupuleuse. Au début du travail, je la restituais comme si elle renvoyait à un code précis et particulier, c'est-à-dire qu'à chaque signe ou groupe de signes de ponctuation, correspondait pour moi quelque chose de spécifique : par exemple, « ... » renvoyait à une petite pause, « ,... » à autre chose... Il s'ensuivit que ma diction s'engluait, manquait de rythme. Mais au cours du travail, j'ai pu ensuite ressentir à quel point le rythme était une sensation interne, qu'il nécessitait de ressentir de manière proprement *musicale*, avec un sens de la *musicalité*. Cela tant à l'intérieur de la phrase ou de la réplique, que par rapport à la succession des répliques et l'ensemble de la scène. J'ai pu remarquer que cela se

⁴⁷ A travers sa pièce *Isma*.

passait selon deux modalités à la fois, s'entremêlant l'une et l'autre : premièrement, trouver un rythme interne de la réplique. Secondement, « s'accorder » au rythme du ou des partenaire(s) : il s'agit d'une écoute, d'une assimilation puis d'une réaction au rythme induit par le partenaire.

Comment appréhender le rythme d'un texte ? Je me souviens que Partick Le Mauff m'avait dit de faire comme un batteur de jazz, qui jouerait très légèrement, presque insensiblement, « en avant du temps », et non « au fond du temps », pour reprendre les expressions en cours chez les musiciens de jazz. Ou de songer à ce que l'on nomme une *walking bass*, une « basse qui marche », qui avance, et qui doit pousser les autres musiciens en avant.

Voici une autre expérience qui m'est arrivée. En première année, j'ai travaillé sur un texte de Pasolini, le prologue de sa pièce *Orgie*. Je peinais au niveau rythmique, mais je n'arrivais pas à trouver le bon rythme, qui puisse coller aux exigences du texte, en vers libres, et très ardu au niveau du sens. Notre professeur de chant à l'époque, Frédéric Meyer de Stadelhofen, m'a proposé de dire ce texte comme s'il s'agissait d'une allemande de Bach. Je travaillai donc le texte en le disant par-dessus l'allemande de la deuxième suite pour violoncelle, ou même en essayant de jouer tout en disant le texte. Mais effectivement, l'intégration du rythme particulier de l'allemande, en particulier chez Bach, m'a permis de trouver un rythme, une cadence, un souffle pour le texte. C'est ce qu'il faudrait faire avec tout texte: trouver sa/ses danse(s) intime(s), c'est-à-dire sa *respiration*, ou si vous préférez son *mouvement*. Louis Jovet expliquait ainsi à ses élèves : « Il faut suivre le texte dans son mouvement premier, dans le mouvement où il a été écrit. » Puis parlant de Molière : « Il savait ce que c'est que dire un vers, le respirer. »⁴⁸ La respiration à fort à voir avec le rythme (on y reviendra plus loin).

Si les auteurs contemporains n'ont plus recours à des métriques spécifiques (on n'écrit plus en alexandrins...), ils attachent cependant une grande importance au rythme : celui-ci, *de façons très diverses*, est au cœur des textes de Beckett, Nathalie Sarraute, Bernard-Marie Koltès, Michel Vinaver, Martin Krimp ou encore Jon Fosse, pour ne citer que quelques exemples indicatifs.

⁴⁸ Extrait d'un cours donné au Conservatoire national d'Art dramatique le 3 avril 1940, JOUVET Louis, *Molière et la Comédie classique*, p. 19.

Le Silence

Le silence est indissociable de la notion de rythme ; on peut même dire qu'il le constitue. Il existe plusieurs types de silences au théâtre. Il y a les silences indiqués dans les didascalies du texte. Le silence apparaît dans les dramaturgies vers la fin du XIX^{ème} siècle, à peu près au moment où la mise en scène prend de l'importance.⁴⁹ Il y a aussi les silences qui ne sont pas indiqués par l'auteur, mais choisis par les comédiens et la mise en scène. Quoiqu'il en soit, le silence est toujours significatif. J'ai pu repérer deux types de silences. Il y a tout d'abord un silence dramatique, porteur d'une signification qui n'est pas directement dans le texte « dit ». Il peut être psychologique, ou avoir une dimension métaphysique (chez Beckett par exemple).

Le second type de silence intervient naturellement dans le jeu de l'acteur : ce sont les silences – ou plutôt les *pauses* – que l'on fait pour la bonne compréhension de ce que l'on dit. Par exemple : une pause séparant deux phrases ; elle sert là à distinguer deux propositions, et aide la pensée à passer de l'une à l'autre. C'est là un exemple très basique, instinctif. Autre exemple : on peut aussi marquer un temps entre le sujet et le verbe ; ce principe peut se révéler très utile lorsque la délimitation du sujet n'est pas évidente à l'écoute – par exemple s'il est très long – et permet de mettre en valeur le verbe, pivot de la phrase.

Ce type de silence est en fait une brève pause (généralement par « silence », on entend plutôt le premier cas). Mais je tiens à l'appeler « silence » à cause de son importance musicale : comme le premier type, il marque une interruption dans la mélodie de la parole. A mon sens, son caractère rythmique n'en est donc pas moins remarquable, et nécessite d'être pris en compte par l'acteur (et la mise en scène).

La ponctuation est fondamentale, dans les indications qu'elle nous donne. Je reviens au stage avec Patrick Le Mauff sur la ponctuation. Il nous enjoignait de ne pas la jeter, mais à la prendre en compte, du moins à essayer. L'on parle prioritairement d'un texte où la ponctuation est de l'auteur ; avec, par exemples, un texte de Molière, où la ponctuation est des éditeurs (la ponctuation n'était pas inscrite dans ses textes à son époque), ou d'une traduction, c'est un peu autre chose. Prenons la virgule : il nous disait qu'elle correspondait à une petite « explosion » dans la pensée. Cette petite « étincelle » passe à travers le corps. La ponctuation doit se vivre

⁴⁹ Cf. PAVIS Patrice, *op. cit.*, p. 326-327.

physiquement. Avec cette image d'« explosion de pensée », le second type de silence, qui sert à structurer la phrase, devient aussi rempli de la pensée de l'acteur. On le voit, le rythme est ici au service du sens, et inversement.

Patrick Le Mauff fit aussi une comparaison avec le saxophoniste de jazz Paul Desmond. Chez lui, le silence est toujours très éloquent. En travaillant l'improvisation dans le jazz, j'ai appris que la bonne gestion des silences dans le discours musical était primordiale. Miles Davis a dit que le plus important, ce n'était pas les notes, mais le silence qu'il y avait entre elles. Le musicien, dont un des albums phares s'intitule « In a silent way », est considéré dans le jazz le grand maître du silence et du non-dit. Mais je voudrais aussi citer Lester Young (qui inspira Miles Davis), le saxophoniste Lee Konitz, ou encore le pianiste Ahmad Jamal, comme maîtres du silence en musique. Comparer le discours de ses musiciens au discours théâtral parlé me semble être extrêmement riche. Et, évidemment, je pense au grand Charlie Parker, dont les silences viennent ponctuer les envolées, comme des microexplosions dans son discours mélodique. Chez lui, « l'extrême diversité de la construction rythmique », écrit le musicologue André Hodeir, « procède [d'un] esprit de contraste, qui [...] confère au silence une qualité expressive jusque-là inconnue. »⁵⁰ De la même manière, au théâtre, chaque silence doit avoir non seulement sa valeur rythmique, mais aussi sa couleur. Il faut colorer différemment chaque silence.

Le silence musical peut aussi dire l'indicible ; lorsque l'on chante, il sert à reprendre son souffle ; il est très important dans certaines formes de liturgie ; on observe sa réapparition de façon fort intéressante dans la musique du compositeur estonien Arvo Pärt, inspiré par la liturgie orthodoxe. Au théâtre, je le rapprocherais du premier type de silence évoqué plus-haut, bien que la frontière entre les deux types de silences ne soit pas nette ; quoiqu'il en soit, son importance à la fois rythmique et sémantique, voire métaphysique, demeure indéniable.

La Respiration

Présente dans le chant ou la pratique d'instruments à vent, la respiration est au cœur du théâtre. Élément indispensable à la vie, le souffle est ce qui permet à la phrase de

⁵⁰ HODEIR André, article consacré à Charlie Parker, in CARLES Philippe, CLERGEAT André et COMOLLI Jean-Louis, édit., *Dictionnaire du Jazz*, p. 897.

vivre. Le souffle engendre la parole, en la faisant naître au plus profond du corps. C'est le souffle (le *pneuma* grec, le souffle vital) qui relie la pensée et le corps, c'est en lui que la parole va s'incarner, va prendre chair, se matérialiser.

Comme je l'ai déjà dit précédemment, le chant nous transporte corps et âme, le chanteur s'abandonnant à la musique quand bien même celle-ci est réglée et exige de la précision et du travail. Retrouver, en disant un texte de théâtre, cette sensation interne, profonde, m'aide de jouer « ici et maintenant » (comme on dit souvent). Cela a aussi à voir avec les effets de la respiration : en effet, le chant réclame une grande activité respiratoire et nous amène à en prendre conscience, et la conscience de la respiration, c'est bien connu, est la base de la méditation.

J'ai déjà évoqué ma pratique violoncellistique et mon admiration pour les splendides interprétations des suites de Bach par Maurice Gendron. Quand on les écoute, on est immédiatement frappé par la manière avec laquelle il *respire* la musique, et la fait respirer. On repère des espèce de mini *rubati*. En fait il réussit à dégager la construction intime de la musique, sa cadence, sa respiration, rendant à l'œuvre, qui n'était que notes inscrites sur du papier, sa *pneuma*, son souffle vital, son organicité.

La respiration, on l'a vu, a aussi fort avoir avec le rythme. Pour Louis Juvet, dire un vers, c'est « le respirer »⁵¹. En lisant ses cours, on remarque que *respirer* un texte, c'est suivre son *mouvement*, ce qui nous amène directement au *sentiment* : « Considère d'abord la longueur, l'amplitude de la phrase ; trouve sur cette amplitude la diction et la respiration, tu verras que tu arriveras au sentiment qui est celui du personnage, de l'auteur. »⁵²

Sens et sentiment

Il y a peu de temps, à la sortie d'une représentation théâtrale dans laquelle les comédiens avaient été particulièrement remarquables dans leur manière de traiter un texte complexe, je me redis que ce qu'il y a de formidable, avec de bons comédiens, c'est que le texte, aussi compliqué soit-il, devient clair et accessible. Et en effet, cela m'a toujours fasciné qu'une phrase, un paragraphe qui nécessiteraient d'être lus plusieurs fois pour être compris du lecteur, puissent soudain sembler évidents et

⁵¹ JOUVET Louis, *op. cit.*, p. 19.

⁵² Extrait d'un cours donné au Conservatoire national d'Art dramatique, JOUVET Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIX^{ème} siècle*, p. 35.

parfaitement limpides lorsqu'ils sont dits par la voix d'un comédien. Celui-ci choisit en effet quels mots, quels termes il veut mettre en avant, quel sens il privilégie, de même qu'il imprime un caractère et une couleur particuliers au discours. De même que le musicien classique choisit quelles notes, quelle dynamique il va faire ressortir de la partition parmi l'infinité des potentialités qu'elle recèle, l'acteur façonne son texte en faisant ressortir tel ou tel sens.

Je pense qu'il faut absolument travailler sur les multiples possibilités *sonores* de dire un texte, et surtout, sur la manière avec laquelle les sons, les rythmes, les couleurs vocales, leurs variations, peuvent être directement au service du sens et non point uniquement matière sonore, ou alors un objet modifié par les altérations que seraient sensées produire une diction « naturelle ».

Le travail « musical » peut aussi, et doit, rendre plus transparente la construction des phrases, la « pensée longue », rendre au mot l'importance et le poids qu'ils ont dans le texte. Car en fin de compte, et j'insiste sur ce point, le sens du texte doit, à mon sens, toujours être parfaitement entendu. Si l'on considère que le texte a des qualités, ce qui est quand même le plus souvent le cas, alors il me paraît très important de ne pas laisser s'échapper ce qu'il dit, ne pas laisser les mots s'envoler et se perdre inutilement. Le comédien Roger Jendly raconte, évoquant les metteurs en scène avec lesquels il a travaillé : « Benno Besson parlait toujours du concret. Même avec des vers, le spectateur doit comprendre tout ce que l'on dit : il faut rester dans le parlé, pas dans le chanté. Chez Gisèle Sallin, qui a été son assistante, je retrouve les mêmes exigences sur le sens, le concret. Il y a trop de spectacles où l'on entend du texte, des mots, mais où le sens se perd. D'ailleurs, c'est étonnant : on ressent ces mêmes choses chez des metteurs en scène qui font un théâtre très différent, comme André Steiger, Besson, Jorge Lavelli, Gisèle... »⁵³ Le public doit comprendre ce qu'exprime et dit le texte, nous devons nous efforcer de le rendre compréhensible. Mais sans simplismes, en assumant son éventuelle complexité. Pour rejoindre ce que j'ai déjà dit plus haut, un texte difficile peut devenir accessible à tous publics. Et cela n'exclut évidemment pas le jeu et l'amusement, bien au contraire : « Ce que j'aime aussi, chez tous ces metteurs en scène, c'est que la base reste le ludisme, le plaisir du jeu », ajoute-t-il.

Jouvet nous éclaire grandement sur cette notion difficile à définir qu'est le *sentiment*. Pour lui, le sentiment découle du *mouvement* du texte. Je ne peux que vous

⁵³ Cité in BUIILLARD Eric, *Givisiez, Vingt ans après, Chroniques du Théâtre des Osse*, Editions Quoi qu'on die, 2010, p. 121.

recommander la lecture du cours sténographié, et retranscrit dans le volume *Tragédie classique et théâtre du XIXème siècle*, dans les deux chapitres intitulés « Texte, sentiment, respiration. »⁵⁴ Ces pages sont d'une densité, d'une richesse renversantes, et récapitulent en quelque sorte tout l'art et la pensée de Jouvét. Elles se situent au cœur de mes préoccupations dans ce travail. Il y explique comment la *respiration*, le *mouvement*, le *rythme* générés par le texte créent le *sentiment*, lequel n'est pas éloigné du sens du texte. Je vais citer des points qui me paraissent essentiels :

Tout d'abord, avec son premier élève, il parle du « petit déclenchement intérieur qui fait que tu attaques sur une autre idée » ; notion que je rapproche de la « petite explosion dans la pensée » dont nous parlait Patrick Le Mauff.

Ensuite, il fait l'exposé suivant, qui me paraît magistral, car il résume à lui seul bien des choses que j'ai cherché à exprimer précédemment :

Il y a trois éléments dans n'importe quelle exécution dramatique : il y a un texte, une phrase d'une certaine longueur, qui a un certain parcours, une certaine amplitude d'ondes. Voilà le premier élément.

Le deuxième élément : c'est le sentiment qu'il y a dans cette phrase, l'idée sensible qui y est contenue.

Le troisième élément : c'est la respiration proprement dite de cette phrase, c'est-à-dire son émission extérieure.

Tu peux partir de l'un de ces trois éléments. Si tu prends une phrase de Bossuet, tu peux être frappé de la longueur de la phrase de Bossuet ; si tu cherches à éprouver cette cadence, tu verras qu'elle a une amplitude différente d'une phrase de Molière, d'une phrase de Marivaux. C'est un rythme différent, une fréquence différente.

Plaçons-nous d'un autre point de vue, du point de vue du sentiment. Tu verras que le sentiment contenu dans un texte de Bossuet est différent du sentiment contenu dans un texte de Marivaux.

Et si tu prends une phrase de Bossuet et une phrase de Marivaux du point de vue de l'émission, tu verras que la respiration est différente.

⁵⁴ JOUVET Louis, *op. cit.*, pp. 30-36.

Ce sont ces trois éléments qui sont essentiels dans une exécution.

Prends les choses soit par le sentiment, soit par la respiration, soit par l'amplitude de la phrase, c'est toujours le même problème. Si tu commences simplement comme certains acteurs qui ont de l'inspiration, par respirer la phrase, cette respiration t'en donnera le sentiment. Si tu sens bien, la sensibilité que tu éprouves à la dire te donnera nécessairement la respiration, la diction, c'est-à-dire l'émission en longueur.

Tout est lié là-dedans, à condition que tu penses, c'est-à-dire que la sensibilité que tu as, tu la contrôles en disant ce que tu dis, que tu ne passes pas d'une phrase à l'autre comme un express en brûlant les signaux.

Puis il résume joliment son discours en parlant d'une « *façon sensible de penser* ».

A l'élève suivante, qui met, elle, trop de sentiments si l'on peut dire, il raconte comment, par lectures successives, l'on pénètre dans l'écriture de l'auteur. Au début, on peut *comprendre* une scène, mais pas nécessairement la *sentir*. Dans ce cas-là, il faut alors se méfier d'y mettre son « initiative personnelle ».

Mais tu lis le texte simplement, tu le relis une deuxième fois...et toujours rien. Tu recommences une troisième fois. Quelquefois à la quatrième lecture, il y a quelque chose qui ne t'avait pas frappée, un rythme ; il y a quatre répliques, tout à coup, qui s'enchaînent, dont tu sens bien le rythme ; tout à coup, une phrase qui te touche. Tu recommences ta lecture. Brusquement, à la septième lecture tu as la révélation que le fragment de la scène, le fragment que tu comprends, c'est sûrement juste. Et tu continues. Tu te dis : sûrement la sensibilité est par là. Quand tu as obtenu ainsi le sentiment de la scène, d'un rythme, que tu es absolument sûr d'un ralentissement de la phrase, ou d'une précipitation, comme dans un morceau de musique ; quand tu as obtenu le sentiment d'un certain mouvement, ou la sensibilité d'une certaine réplique, tu n'as pas besoin d'avoir d'inquiétude, tu es sûre que tu arriveras à la compréhension de la scène. Tu n'as qu'à continuer. Petit à petit, tu sentiras ce sentiment ou ce mouvement précis que tu as trouvé dans un fragment de la scène, tu le

*verras s'élargir, s'amplifier et tu trouveras tout à coup la réplique du début.
Tu le sentiras absolument.*

Il s'agit donc, on le voit, de décrypter le texte et l'écriture. D'être dans une disposition d'ouverture vis-à-vis du texte, et de l'interroger. En janvier 2013, nous avons fait une mise en lecture au théâtre du Châtelard à Ferney-Voltaire, avec la metteuse en scène Simone Audemars, que j'avais déjà rencontrée lors de stages au Conservatoire de Fribourg. Elle a rappelé cette nécessité d'interroger le texte. Le metteur en scène belge Marc Liebens, nous a-t-elle dit, disait que le travail de l'acteur consiste à se poser la question suivante : comment l'auteur a-t-il écrit l'histoire, le texte ? Dans quelle disposition d'esprit ? En effet, je constate qu'il faut suivre le texte, ses sinuosités, voir où il nous emmène.

Conclusion

J'ai voulu montrer, dans ce travail, que la musique n'est pas un ingrédient venant agrémenter le texte dit au théâtre : la musique est constitutive à toute parole. C'est le texte qui s'exprime au travers d'un corps ; c'est la pensée en mouvement, dans sa respiration. Je me suis permis de m'attarder sur Louis Jovet, car avec lui, on comprend à quel point les notions de rythme, de mouvement, de respirations, de sentiment, sont autant de domaines aux frontières assez floues, qui se chevauchent : travailler, l'un, c'est enrichir un autre. La parole au théâtre réside dans cette tension, qui est en même temps une union, entre le texte et la musique, entre la pensée et les sons, entre l'idée et la matière. Au théâtre, la voix parle, et la parole nécessite d'être logique (que l'on songe au *logos* grec), intelligible ; c'est une parole élaborée, et le spectateur doit pouvoir saisir sa construction et son sens. Mais c'est aussi, et c'est là tout le paradoxe, une voix qui *chante*. C'est la parole transcendée par le miracle du son.

Dès les origines du théâtre, la musique est aussi présente pour accompagner le drame qui se déroule sur scène. Et si la musique de scène se limite souvent à une bande-son relativement simple, il est un autre chant artistique qui, lui, utilise la musique pour son caractère populaire, sa force narrative, et sa capacité à activer la mémoire : il s'agit bien évidemment du cinéma. Cet art aura offert au XX^{ème} siècle de grands manipulateurs de la chose musicale dans un contexte dramatique, faisant preuve d'une grande inventivité : que l'on songe (je cite ici mes préférences personnelles) à Chaplin, Visconti, Fellini, Pasolini ou encore Kubrick. Je souhaite conclure sur un beau commentaire que fit Pasolini concernant son film *Accatone*.⁵⁵ Le film nous montre le souteneur Accatone, qui vit dans un quartier pauvre de la banlieue romaine. A la fin du film, il vole une moto et se fait faucher par une voiture. Les situations contrastent avec la musique de Jean-Sébastien Bach, qui accompagne tout le film : « La Passion selon Saint Matthieu de Bach, au moment de la bagarre d'Accatone, prend cette fonction esthétique. Il se produit une sorte de contamination entre la laideur, la violence de la situation, et le sublime musical. La musique s'adresse au spectateur et le met en garde, lui fait comprendre qu'il ne se trouve pas en présence d'une bagarre de style néoréaliste, folklorique, mais d'un combat épique, qui débouche dans le sacré, le religieux. »

⁵⁵ Commentaire cité dans l'émission radio *L'humeur vagabonde*, lors d'une série consacrée à Pasolini, diffusée le 26 janvier 2012, sur Espace 2.

Bibliographie

Sources livresques

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, [s.l.], Folio/Essais, Editions Gallimard, 1964.

BANU Georges et al., *De la Parole aux Chants*, Paris, Actes Sud, 1995.

BARTHES Roland, *Le grain de la voix*, [s.l.], Editions du Seuil, 1981.

BUILLARD Eric, *Givisiez, vingt ans après, Chroniques du Théâtre des Osses*, [s.l.], Editions Quoi qu'on die, 2010.

CARLIER Robert et al., *Citations françaises*, Paris, Librairie Larousse, 1977.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982.

CORNUT Guy, *La Voix*, 8^{ème} éd., collection « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

COLEMAN Ornette et KRUTH John, « Ornette Coleman, Le jazz à Dada », entretien effectué par John Kruth avec Ornette Coleman, in *So jazz*, no. 21, décembre 2011.

HODEIR André, article consacré à Charlie Parker, in CARLES Philippe, CLERGEAT André et COMOLLI Jean-Louis, édit., *Dictionnaire du jazz*, Editions Robert Laffont, 1994.

JOUVET Louis, *Molière et la Comédie classique*, [s.l.], Editions Gallimard, 1965.

JOUVET Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIX^{ème} siècle*, [s.l.], Editions Gallimard, 1968.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, 2e édition, Paris, Editions Armand Colin, 2009.

PÉRÈS Marcel et CHEYRONNAUD Jacques, *Les voix du Plain-Chant*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

PÉRÈS Marcel, texte de pochette du disque *Chant de l'église de Rome*, Ensemble Organum, Zig Zag Territoires, 2008.

Sources radiophoniques

SIGEL Charles, *Comme il vous plaira*, entretien avec Giovanna Marini, Espace 2, Radio suisse romande, 21 mars 2010.

SIGEL Charles, *L'humeur vagabonde*, émission consacrée à Pier Paolo Pasolini, Espace 2, RTS, 26 janvier 2012.

VARROD Didier, *Hier Nougaro, demain Newgaro*, 2ème épisode, « Nougalangue », réal. Jérôme Boulet, coproduction des Radios francophone publiques, 2009.

Source internet

MARMONTEL Jean-François, article « Déclamation théâtrale » de *l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, de Diderot et D'Alembert, disponible en ligne dans version Internet développée par l'Université de Chicago,

[http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject ?a.28:444:1./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMA/GE/](http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject?a.28:444:1./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMA/GE/), tel que consulté le 20 février 2015.

Table des matières

Avant-Propos.....	3
Introduction.....	4
Musique, chant et parole	5
La musique ou l'indicible.....	5
La Parole	7
La musique, langage universel	8
La voix au théâtre	9
Quand la parole devient musique	10
Traditions.....	13
La musicalité du français	17
Chanté et parlé, alternance ou fusion.....	18
L'opéra, ou la fusion constamment recherchée de la parole et de la musique.....	19
Pourquoi le chant au théâtre ?.....	20
Versification et métrique	23
La Diction.....	25
Le Rythme	27
Le Silence.....	30
La Respiration.....	31
Sens et sentiment	32
Conclusion.....	37
Bibliographie.....	38
Sources livresques.....	38
Sources radiophoniques	39
Source internet	39
Table des matières	40

