

L'ÉTUDE DE LA DICTION

La formation de l'acteur au Conservatoire.

Juin 1975

« Enseigner, c'est apprendre deux fois »¹, écrivait Joseph Joubert. J'ai beaucoup appris, quant à moi, au Conservatoire au cours de ces trois années où j'enseigne la diction, et de façon différente que dans l'exercice de mon métier pendant douze ans à la Comédie Française. Les élèves m'ont obligé à reconsidérer ce que d'instinct j'avais découvert sur le plan de l'expression verbale quand je débute, et ce que j'avais appris par la pratique, qui avait enrichi mon jeu d'acteur, et qui s'exprimait alors d'instinct.

Car tout s'apprend pour être oublié, et renaître comme d'une seconde nature. On apprend, enfant, à marcher, à parler, à lire, à écrire, et la mémoire enregistre un certain nombre d'actes nécessaires à la communication, qui deviennent réflexes, où l'effort de la volonté consciente, donc, n'a plus à intervenir. Ainsi libéré sur le plan élémentaire, l'homme, ayant acquis l'automatisme de certains relais mentaux, peut alors se manifester sur un plan supérieur pour une expression plus vaste et plus complexe. C'est là le privilège de toute technique. Le corps doit devenir l'instrument parfait de la pensée toujours en quête d'ailleurs. Et, puisque je parle d'instrument, le musicien accorde entièrement le sien au registre de sa sensibilité pour interpréter sans faille une partition musicale. L'acteur, lui, comme le chanteur et le danseur, est à la fois l'instrumentiste et l'instrument. L'instrumentiste éprouve et l'instrument doit exprimer pour que le spectateur à son tour éprouve ce que l'auteur a exprimé.

Le jeune acteur s'imagine parfois que, parce qu'il parle et respire depuis l'enfance, il lui suffit de mémoriser un texte et de se fier à son seul instinct pour trouver le ton juste d'un personnage qu'il a charge d'interpréter, et que son instrument suivra toujours et sera suffisamment expressif. Mais le langage qu'il emploie sur scène n'est pas le sien, non plus que la pensée qu'il emprunte. Il est l'intermédiaire entre un autre, l'auteur, et un autre, le spectateur, comme le livre est l'intermédiaire entre l'auteur et lui. Il y a autant de distance entre ce langage écrit et sa parole que entre la partition musicale et la voix d'un chanteur. Qu'il médite, s'il n'en est pas convaincu, cette révélation de Rimbaud, qui, pour moi, résume le mystère dramatique :

C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense. Pardon du jeu de mots. Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait !

Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.

Rimbaud, *Lettres des 13 et 15 mai 1871.*

Qui donc me pense, moi, acteur sur scène ? – Le personnage, l'auteur à travers le personnage et le spectateur à travers moi. Et si la formulation verbale semble étrangère à l'artiste créateur lui-même, à plus forte raison l'est-elle pour l'interprète qui doit la transmettre, et pour le spectateur qui la reçoit. Il faut donc que l'acteur exécute d'abord correctement son texte avant de l'interpréter, comme le chanteur sa partition. L'acteur doit être avant toute chose un livre ouvert ainsi que Méssa du *Partage de midi* :

Est-ce qu'une parole, elle peut se comprendre elle-même ? Mais afin qu'elle soit,

Il faut un autre qui la lise.

Ô la joie d'être pleinement aimé ! ô le désir de s'ouvrir par le milieu comme un livre !

Et soi-même, ceci seulement, eh quoi,

Que l'on est totalement clair, lisible, mais que l'on se sente actuellement

¹ Joubert, Carnets, 25 janvier 1793.

Prononcé

Comme un mot supporté par la voix et par l'intonation de son verbe !

Le texte imprimé d'une pièce de théâtre, particulièrement en vers classiques, se présente comme un bloc compact de signes typographiques que chacun peut déchiffrer par la lecture au même titre qu'un roman ou un traité de philosophie. Mais dans sa représentation scénique, ce texte subit une double métamorphose du fait qu'il n'est plus reçu par l'œil d'un lecteur isolé mais par l'oreille d'un auditoire. Un autre sens intervient, et l'écoute est collective. Il faut donc que l'acteur se fasse entendre et qu'il se fasse comprendre. Par l'articulation des syllabes et le volume de sa voix, il pourra transmettre les mots avec autant de précision qu'un typographe pour composer la page. Par la fragmentation du texte et la variété de son phrasé, il pourra en exprimer le message avec autant d'intelligence qu'un lecteur pour le graver dans son esprit.

Comment trouver l'équilibre entre l'exécution et l'interprétation d'une matière verbale ? Car il s'agit bien de matière et d'énergie, d'ondes sonores intelligibles que l'acteur ébranle et propulse. Avant d'exposer ici mon programme à l'intention des élèves qui seront accueillis au Conservatoire, je leur propose ces deux textes : l'un sur le pouvoir de la voix et l'autre sur l'art du plus subtil phrasé.

D'abord j'essayai de me mettre à mon aise, puis je reconnus les avantages de ma position en me laissant aller au charme d'entendre la voix de la comtesse. Le souffle de son âme se déployait dans les replis des syllabes, comme le son se divise sous les clefs d'une flûte; il expirait onduleusement à l'oreille d'où il précipitait l'action du sang. Sa façon de dire les terminaisons en i faisait croire à quelque chant d'oiseau; le ch prononcé par elle était comme une caresse, et la manière dont elle attaquait les t accusait le despotisme du cœur. Elle étendait ainsi, sans le savoir, le sens des mots, et vous entraînait l'âme dans un monde surhumain. Combien de fois n'ai-je pas laissé continuer une discussion que je pouvais finir, combien de fois ne me suis-je pas fait injustement gronder pour écouter ces concerts de voix humaine, pour aspirer l'air qui sortait de sa lèvre chargé de son âme, pour étreindre cette lumière parlée avec l'ardeur que j'aurais mise à serrer la comtesse sur mon sein !

Balzac, *Le Lys dans la vallée*, 1.

Quand elle lisait la prose de George Sand, qui respire toujours cette bonté, cette distinction morale que maman avait appris de ma grand-mère à tenir pour supérieures à tout dans la vie, et que je ne devais lui apprendre que bien plus tard à ne pas tenir également pour supérieures à tout dans les livres, attentive à bannir de sa voix toute petitesse, toute affectation qui eût pu empêcher le flot puissant d'y être reçu, elle fournissait toute la tendresse naturelle, toute l'ample douceur qu'elles réclamaient à ces phrases qui semblaient écrites pour sa voix, et qui pour ainsi dire tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité. Elle retrouvait pour les attaquer dans le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas; grâce à lui, elle amortissait au passage toute crudité dans le temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue.

Proust, *Du côté de chez Swann. Combray*.

Ces deux textes formulent pour moi l'essentiel de l'art de la diction, qu'il s'agit maintenant d'ordonner en vue d'un enseignement par stades successifs en fonction des problèmes à résoudre.

LA VOIX

Maîtrise du timbre : le code phonétique.

Passer en revue tous les phonèmes français en prenant conscience des trois niveaux d'émission, des trois types de vibration et des trois niveaux sonores. Corriger les accents et rectifier les prononciations défectueuses. Étudier la modification des sons les uns par rapport aux autres. Sur ce plan, j'ai composé une sorte de clavier qui permet de tester et développer la tessiture et la vibration de la voix. En prenant pour base les voyelles aiguës, moyennes et graves, et les consonnes buccales, laryngées et nasales, j'ai obtenu neuf types de mots d'une syllabe qui mettent en évidence toutes les ressources sonores et vibrantes de la voix parlée. Et singulièrement j'ai découvert que le mot le plus profond heaume était la syllabe sacrée pour l'Inde, celle dont parle la *Bhagavad-Gita*, et que Shri Araubindo commente ainsi :

La syllabe fondamentale AUM est la base de tous les sons puissants et créateurs du verbe révélé, AUM est l'énonciation unique de l'énergie du son et de la parole, ce qui contient et résume, synthétise et libère toute la puissance spirituelle et tout le potentiel de la note et du verbe, cela même dont tous les autres sons – de quoi sont tissés les mots du langage – sont considérés comme des développements évolués.

Les mots seront alors traités comme des substances, comme des couleurs et se déploieront comme un spectre sonore ou lumineux.

Maîtrise du souffle : les unités respiratoires.

Georges Le Roy, méditant sur le début de l'Évangile de Jean, professait que le Verbe était lumière et que le Verbe animait la chair où il s'était manifesté. Ainsi la chair est le support du verbe et devient parole, cette parole qui est lumière révélatrice. Valéry, par un chemin différent, déclarait :

Longtemps, longtemps, la voix humaine fut base et condition de la littérature. La présence de la voix explique la littérature première, d'où la classique prit forme et cet admirable tempérament. Tout le corps humain présent sous la voix, et support, condition d'équilibre de l'idée.

Valéry, *Tel quel. Littérature.*

La parole qui rend lumineux le mystère de l'être est véhiculée par le souffle, et c'est encore à Valéry que j'empreinte cette admirable image :

Je nais à chaque instant pour chaque instant. VIVRE !... JE RESPIRE. N'est-ce pas tout JE RESPIRE... J'ouvre profondément chaque fois, toujours pour la première fois, ces ailes intérieures qui battent le temps vrai. Elles portent celui qui est, de celui qui fut à celui qui va être... JE SUIS, n'est-ce pas extraordinaire ? Se soutenir au-dessus de la mort comme une pierre se soutiendrait dans l'espace. Cela est incroyable.

Valéry, *Mon Faust, II.5.*

Il s'agit donc pour être et formuler son être de trouver en soi la racine du souffle qui est la racine de l'être pour que la parole soit émise dans son intégrité palpable. Car il faut que la voix soit palpable pour toucher. Les cordes vocales ne sont que le passage du souffle qu'elle fait vibrer. Ce n'est donc pas sur le pharynx qu'il faut concentrer son énergie mais sur la respiration diaphragmatique profonde. La lumière, traversant un vitrail, ne pulvérise pas les éléments de verres colorés dans sa métamorphose, pas plus que le souffle ne maltraite les cordes vocales en devenant phonèmes. Dans ce second stade, nous travaillerons la musculature abdominale et la libération du pharynx en prenant notion de la chaîne parlée française, des attaques et des finales. Nous

travaillerons les différents types d'inspiration et d'expiration, les unités respiratoires longues et courtes, lentes et rapides, fortes et douces.

LE PHRASÉ

Maîtrise de l'émission vocale : le code musical.

La chaîne parlée, la série des syllabes, et la chaîne chantée, la série des notes, pour l'acteur et le chanteur posent des problèmes analogues quant à son émission vocale. Mais il y a en musique un code d'interprétation plus apparent qu'en littérature où les sons et les rythmes ne sont pas marqués sauf pour celui qui en a la prescience. Valéry écrit à ce sujet :

Notre ponctuation est vicieuse. Elle est à la fois phonétique et sémantique, et insuffisante dans les deux ordres Rien n'indique à la lecture qu'il faille, par exemple, reprendre un certain ton de commencement de la phrase après en avoir pris un autre pendant quelques mots. Les Espagnols placent le point d'interrogation en tête de la phrase, ce qui est fort bien. Pourquoi pas des signes comme en musique (où il en manque aussi). Signes de vitesse, de fortement articulé – des arrêts de différentes durées. Des vivace, solenne, staccato, scherzando. Ce serait un exercice d'école de donner aux élèves à annoter ainsi un texte.

Valéry, *Cahiers. Langage.*

L'étude du code musical, Jean-Louis Barrault la préconisait également dans sa *Préface* à sa mise en scène de *Phèdre* :

On devrait imposer aux acteurs quelques études comparées de la musique, ne serait-ce que pour prendre conscience d'un crescendo, de l'effort énorme qu'il faut faire pour dessiner un joli diminuendo, d'un smorzando, staccato, legato; pour se rendre compte d'une note lourée, d'une note piquée, d'une note pointée, d'un point d'orgue, etc.

À ce stade, nous traiterons la matière verbale par variations de registre, d'intensité et de mouvement, en ascendantes et descendantes, *crescendo* et *decrescendo*, *accelerando* et *ritardando*, en phrasé lié et détaché. Et nous prendrons conscience de l'effet produit par ces différents types d'émission vocale en soi, sans participation volontaire en vue d'interpréter. Nous découvrirons qu'un type de phrasé, un rythme, un niveau ou une intensité sonores, l'absence ou la présence d'une certaine vibration donnent à l'auditeur une impression particulière que nous pourrions chiffrer. Il y a aussi des phrases où les consonnes doivent être mises en relief et d'autres où les voyelles importent davantage. Sur le plan des vibrations, des résonances des sons, Jean-Louis Barrault insiste encore :

Dans la vie, les hommes comme l'acteur (ou plutôt l'acteur comme les hommes) utilisent pour timbrer leur voix alternativement les cavités de la bouche, du pharynx, de la trompe d'Eustache, des sinus, puis de la cage thoracique. L'acteur ne doit pas méconnaître les continus déplacements de voix, et même il serait utile qu'il existât un solfège de déplacement de voix, grâce auquel l'acteur pourrait s'entraîner et acquérir une souplesse exceptionnelle.

J'ai constaté pour ma part que les voix dans la gorge à surcharge de vibrations laryngées, les voix blanches, ne pouvaient pas interpréter sans gêne des textes d'acuité, de précision ou d'esprit, et qu'à l'inverse, les voix dans le masque sans vibration, les voix perchées, ne pouvaient exprimer la tendresse, le rêve, la méditation. Il y a beaucoup de choses à découvrir dans ce domaine.

Maîtrise du langage : les unités syntaxiques.

La parole est la pensée extérieure, et la pensée est la parole intérieure.
Rivarol

Il s'agit pour l'acteur d'extérioriser une idée, un sentiment, un désir par la parole. Il a devant lui un texte écrit dont il doit s'emparer pour le transmettre au public. Mais le texte définitif que l'acteur est chargé d'interpréter contient sous son apparente continuité, les mille pulsions, silences, reprises de son auteur. L'acteur doit donc créer des nuances de pensée en mouvement, des variations sensibles qu'il semble extraire du moment à partir de la situation ou de l'état psychique d'un personnage. Il doit retrouver l'état respiratoire du texte avant sa rédaction et l'énergie créatrice qui l'a motivé pour exprimer ce texte par intermittence en le réinventant. Car l'acteur dans l'exercice de son art est tributaire de l'espace et du temps. Par l'articulation des syllabes et le volume de sa voix, il prend possession de l'un. Par la fragmentation du texte et la variété de son phrasé, il capte l'autre par instants successifs. Comment fragmenter pour que non seulement il soit entendu mais compris ? Où se trouve le point névralgique de la phrase ? Quels sont les deux versants de la pensée ? Comment utiliser les différents types d'émission vocale ? Autant de problèmes à résoudre sur l'écriture avant de passer à l'interprétation. Louis Jouvet disait à l'un de ses élèves au Conservatoire :

Une phrase de Musset, dans son élan, dans sa longueur, donne son sentiment à l'émission, et, si elle est bien dite, tu peux être sûr que l'auditeur sera atteint par le sentiment de cette phrase. Et l'acteur s'apercevra qu'un sentiment jaillira en lui, qui sera juste. C'est d'abord mécanique. La phrase contient tout : la respiration, le sentiment. La phrase est le fait de l'auteur. Quand tu marches sur le bord de la mer, tu vois dans le sable des pas qui ont été tracés par quelqu'un qui est passé avant toi. Suis ces pas, et tâche de les reproduire exactement, d'en reformer l'empreinte. Au bout d'un certain temps, tu auras certainement le rythme de celui qui a marché avant toi, c'est-à-dire exactement le temps qu'il a mis à marcher; et pas seulement le rythme, si c'est à la même heure, par le même temps, étant donné que le paysage est le même, tu dois être atteint par un même sentiment.

Jouvet, *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle.*

L'acteur doit donc savoir qu'un personnage progresse pas à pas dans sa pensée en même temps que dans celle des autres qui l'écoutent, que chaque pas qu'il fait dans son esprit est un instant qui le formule, un fragment de lui-même que le public reçoit dans l'immédiat. Il lui faut donc penser vague par vague. Une vague vient compléter le mouvement d'une autre, mais la mer est la même. Les quatre états de la mer, qui d'ailleurs concordent avec les quatre états de la respiration – flux, marée haute, reflux, marée basse – figurent la charge énergétique d'un personnage à un moment donné de l'action et chacune de ses vagues un fragment du texte que l'acteur livre à la compréhension immédiate du public. Le souffle étant le privilège de l'esprit (*pneuma*), chaque unité respiratoire est une unité pensante, non intellectuelle ou analytique exclusivement, mais une trajectoire locale, instantanée, toute chargée de son potentiel sensible et charnel.

L'étude de la syntaxe sur ce plan est primordiale. De la phrase simple à la phrase complexe, du style continu au style disjoint ou elliptique, différentes sortes de structures sont à découvrir qui impliquent toutes de différents types de phrasé. L'important est de prendre conscience de la valeur énergétique de certains mots par rapport à d'autres.

On a souvent parlé de la couleur et de la saveur des mots. Mais on n'a jamais rien dit de leur tension, de l'état de tension de l'esprit qui les profère, dont ils sont l'indice et l'index, de leur chargement. Pour nous le rendre sensible, il suffit d'interrompre brusquement une phrase. Si par exemple vous dites : « Monsieur un tel est une canaille », j'écoute dans un état de demi-sommeil. Si au

contraire vous dites : « Monsieur un tel est un... », mon attention est brusquement réveillée, le dernier mot prononcé, et avec lui toute la rame des vocables précédents qui y sont attelés devient comme un poing qui heurte un mur et qui rayonne de la douleur, je suis obligé de passer de la position passive à la position active, de suppléer moi-même le mot qui manque.

Claudiel, *Réflexions et propositions sur le vers français.*

Cette sensation poignante qui fait qu'on touche à une phrase comme à une arme à feu.

Jules Renard, *Journal*, 26 décembre 1889.

Je pense que ces deux citations sont suffisamment frappantes pour inciter le jeune acteur à manier la phrase selon des vecteurs énergétiques. L'opposition sujet|verbe que rien dans la ponctuation ne vient séparer lui donnera la première notion des deux versants de la pensée, et du point névralgique qui se situe entre le thème et l'acte, qui crée chez l'auditeur un suspens d'écoute, et cette notion élargira sa conscience des longues et des brèves sur le plan des unités respiratoires.

Les syllabes ne sont par elles-mêmes en français ni brèves, ni longues, et le phonème (le syntagme) se compose d'une longue qui est toujours la dernière syllabe et d'un nombre variable et à peu près indifférent de syllabes neutres qui sont par rapport à elle toujours brèves, quel que soit leur titre orthographique.

Claudiel, *Réflexions et propositions sur le vers français.*

Ceci est net. Ainsi en fragmentant le texte selon les unités syntaxiques, en traitant un groupe de mots comme un seul mot, on trouve les unités respiratoires, on situe les points d'inflexion qui sont les véritables accents toniques, et l'on évite l'écueil de la scansion de chaque mot si fastidieuse en poésie. De l'opposition sujet|verbe :

Le silence éternel de ces espaces infinis | m'effraie.

Pascal

Restait | cette redoutable infanterie de l'armée d'Espagne.

Bossuet

on passera à l'opposition circonstancielle|principale jusque dans ces deux exemples extrêmes par accumulation que tout élève devrait savoir par cœur pour l'articulation, la respiration, et pour apprendre à maintenir la même intonation par vecteurs identiques sur le même versant de la pensée.

Voyant à Madrid que la république des lettres était celle des loups toujours armés les uns contre les autres, et que livrés au mépris où ce risible acharnement le conduit, tous les insectes, les moustiques, les cousins, les critiques, les maringouins, les envieux, les feuillistes, les libraires, les censeurs, et tout ce qui s'attache à la peau des malheureux gens de lettres achevait de déchiqueter et sucer le peu de substance qui leur restait, fatigué d'écrire, ennuyé de moi, dégoûté des autres, abîmé de dettes et léger d'argent, à la fin convaincu que l'utile revenu du rasoir est préférable aux vains honneurs de la plume, | j'ai quitté Madrid;

Beaumarchais, *Le barbier de Séville*, I, 2.

Mais, avant que d'aller plus loin, | je sais que je dépends d'un père et que le nom de fils me soumet à ses volontés, que nous ne devons point engager notre foi sans le consentement de ceux dont nous tenons le jour, que le ciel les a faits les maîtres de nos vœux et qu'il nous est enjoint de n'en disposer que par leur conduite, que n'étant prévenu d'aucune folle ardeur ils sont en état de se tromper bien moins que nous et de voir beaucoup mieux ce qui nous est propre,

qu'il en faut plutôt croire les lumières de leur prudence que l'aveuglement de notre passion, et que l'emportement de la jeunesse nous entraîne le plus souvent dans des précipices fâcheux.

Molière, *L'avare*, I.2.

À ce point de connaissance, la phrase deviendra pour l'acteur une série de trajectoires en contraste, rupture, parallélisme ou sinuosité. Il comprendra l'importance des mots charnières comme les conjonctions qui ne sont jamais assez marquées dans les attaques. Il différenciera nettement les suspensives des conclusives qui portent tout le poids de l'intonation et en éprouvera les vertus. À partir de phrases de volumes et de structures syntaxiques analogues empruntées aux auteurs les plus divers, on pourra composer l'équivalent des études de Kreutzer pour le violoniste. J'en ai commencé le recueil, mais j'aimerais la participation des élèves, et que cette composition fût collective au hasard de découvertes communes.

Maîtrise de l'interprétation : l'expressivité.

Chez les très grands acteurs, on ne parvient plus à dissocier la trajectoire verbale du sentiment. C'est l'alliance parfaite entre la technique et l'expressivité. On ne sait plus si c'est le sentiment qui fait naître la trajectoire verbale, ou si c'est la trajectoire verbale qui fait naître le sentiment. Et tous ceux qui ont pu voir naguère le récital de John Gielgud, *The ages of man*, dont j'ai l'enregistrement intégral à la disposition des élèves, savent ce qu'est cette exceptionnelle maîtrise. Il faut donc que l'acteur relie son clavier externe à son clavier interne et que chaque note corresponde. Il y a dans tout art une part chiffrable et une autre non chiffrable.

Et c'est à ce stade seulement que l'on peut aborder l'interprétation pure, donc impondérable. Les fréquences stylistiques d'un auteur, ses constantes thématiques sont les manifestations parfois inconscientes de son psychisme.

Les mots sont comme une voûte sur la pensée souterraine.

Jules Renard, *Journal*, 17 octobre 1899.

C'est cette pensée souterraine, faite d'intelligence, de sensibilité et de sensualité qu'il s'agit pour l'acteur de mettre à jour par les mots et parfois sous les mots. Il lui faut donc trouver le point focal de l'âme d'un personnage – ou d'un auteur qui fut parfois un héros sur la scène plus vaste du monde, sans témoin – à partir de ses composantes personnelles, une fois maîtrisée la technique de son instrument et celle de la matière verbale. Chaque auteur a sa longueur d'onde spécifique. Un poème d'amour, par exemple, ne fait pas appel aux mêmes données du cœur sous diverses signatures. Roméo ne parle pas de Rosalinde comme il parle de Juliette.

À ce moment de son travail, l'acteur, ayant en lui les diverses pulsions rythmiques des phrases, et l'essence même des mots comme une rumeur interne, acquiert la connaissance intime de l'auteur et de son personnage avant sa formulation verbale. Le travail sur le jeu objectif et subjectif, sur le sens explicite et implicite est alors déterminant. Quelqu'un à travers l'espace parlera par son entremise à un public pour revivre la durée d'un soir. Cette transmission directe du périssable au périssable, souvent par delà la mort de l'auteur, doit lui donner le scrupule d'être au point le plus juste de l'autre dont il est l'interprète. C'est là, de loin, l'aventure la plus passionnante, c'est là le mystère du théâtre qui touche au sacré : permettre à l'autre de vivre en soi.

Je ne proposerai plus alors que des champs d'investigation, attentif à l'ouverture artistique et humaine de chaque élève, comme les études de Gaston Bachelard sur les quatre éléments pour stimuler leur imaginaire et découvrir avec eux des filiations d'auteurs sur le plan des thèmes d'inspiration, comme la recherche de textes ayant rapport avec les sept perceptions humaines pour développer leur sensualité, comme les symboles multiples et les grands mythes qui relient toute manifestation à l'univers qui nous entoure. Car la trinité de l'homme – corps, cœur, esprit – se retrouve dans la triplicité de l'écriture telle que l'a étudiée Fabre d'Olivet dans la langue hébraïque, et

telle que de nos jours François Billetdoux la formule :

Une parole prononcée devrait être entendue sur trois plans : le plan littéral, le plan musical, et le plan symbolique, qui est de loin le plus important car il est d'ordre cosmique et c'est lui qui nous met en rapport avec l'ensemble des choses.

C'est le secret de la communication d'homme à homme par la parole à travers l'espace et le temps qui doit être l'objet de notre étude. Et, quels que soient les hasards de leur future carrière, puissé-je transmettre aux élèves au Conservatoire, ainsi que je l'ai reçu moi-même, le goût et le culte du Verbe indissociable de l'homme et de la vie.

Le langage fait toute la perspective de l'esprit. On est épouvanté, humilié, annulé quand on annule le langage car on annule aussitôt le reconnaître, la confiance, le crédit, la distinction des temps et des états, les dimensions, les valeurs, toute la civilisation, et les ombres et les lumières du monde, et le monde, et il ne reste que ce qui ne ressemble à rien, l'informe.

Valéry, Cahiers. Langage.

Michel Bernardy
Professeur de diction depuis 1972