

LA MÉTAMORPHOSE DU VERBE PAR L'ACTEUR

Le sentiment de la langue
Collectif Change 29
Décembre 1976

La parole et l'écriture sont les deux miracles qui font descendre la pensée dans le monde de la voix et du regard, de l'action et du spectacle, en les obligeant à se joindre

Louis Lavelle

L'expression privilégiée de l'homme, le verbe peut être reçue par l'oeil ou par l'oreille afin que la pensée soit communicable. Dans la lecture, le livre, par sa composition typographique, est le support de l'idée, dont l'oeil capte solitairement le message. Dans l'audition, un homme, par sa voix, est porteur de l'idée qu'il transmet à l'oreille d'un auditoire pour la compréhension collective du message. La lecture est libre et isolée. L'audition est contrainte et nombreuse. De la ligne imprimée à l'onde sonore, une métamorphose s'accomplit sur le plan de la formulation verbale qui obéit, d'une part, aux lois de perception de l'oeil et de l'oreille, et, d'autre part, à celles de la compréhension solitaire et collective.

L'oeil reçoit sur la rétine l'image renversée du livre que le cerveau rétablit dans sa réalité spatiale. L'oreille reçoit sur le tympan la phrase fragmentée du texte que le cerveau reconstruit dans sa vérité temporelle. Les mots alignés sur la page, dans leur égalité graphique, ne rendent pas compte de leur importance réciproque. C'est l'oeil, qui, bondissant de ligne en ligne, groupe les mots selon leur fonction syntaxique, afin que leur sens parvienne à l'esprit. Il a la possibilité de relire quand l'édifice de la phrase entière lui échappe, perce qu'un mot charnière lui est resté caché par inadvertance. Le lecteur peut lâcher le livre, le reprendre deux jours plus tard, il peut changer de lieu avec le même livre, il peut aussi se dire à voix haute pour lui-même un fragment du texte afin d'en éprouver la substance sonore ou de mesurer mieux le poids d'une pensée. Au théâtre, le lieu d'émission et le lieu d'écoute sont organisés et le message est livré dans un temps déterminé. La relecture est impossible et l'oreille seule capte dans son déroulement les fragments d'un texte que l'acteur ébranle et propulse. Chaque spectateur reconstitue dans son esprit la pensée contenue instantanément dans la phrase proférée, qui lui est livrée de façon irréversible. Dans sa représentation scénique, donc, le texte subit une double métamorphose, du fait qu'il n'est plus reçu par l'oeil d'un lecteur isolé, mais par l'oreille d'un auditoire. 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. L'acteur, dans l'exercice de son art, est tributaire de l'espace et du temps. Par sa voix, il prend possession du volume d'une salle. Par son phrasé, il capte l'attention par instants successifs. C'est lorsque la ligne imprimée devient onde sonore que le verbe mis en branle, reçu par un auditoire dans sa dynamique spatiale et temporelle, prend sa charge humaine et manifeste l'énergie physique qui dans le livre est potentielle. La langue est un fait physique, et toute langue une énergie, qui, comme toute énergie, obéit aux lois de la gravitation universelle.

Et je voudrais apporter ici le témoignage de tous ceux qui manient un langage qui n'est point le leur et qui ont acquis au cours de leur carrière l'expérience charnelle du maniement d'une énergie verbale empruntée, je veux dire les acteurs. Cette révélation de Rimbaud résume pour moi le mystère dramatique du point de vue du comédien :

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 ou 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 la transmet et pour le spectateur qui la reçoit. L'acteur est l'intermédiaire entre un autre, l'auteur, et un autre, le spectateur, comme le livre est l'intermédiaire entre l'auteur et lui. L'auteur, l'acteur et le spectateur se confondent donc idéalement au théâtre en une pensée globale. Mais, comme l'écrit Claudel :

On ne pense pas d'une manière continue, pas davantage qu'on ne sent d'une manière continue. Il y a des coupures, il y a intervention du néant. La pensée bat comme la cervelle et le coeur. Notre appareil à penser en état de chargement ne débite pas une ligne ininterrompue, il fournit par éclairs, secousses, une masse disjointe d'idées, images, souvenirs, notions, concepts, puis se détend avant que l'esprit se réalise à l'état de conscience dans un nouvel acte. Sur cette matière première l'écrivain éclairé par sa raison et son goût, et guidé par un but plus ou moins distinctement perçu travaille, mais il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence.

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

Le texte définitif que l'acteur est chargé d'interpréter contient, sous son apparente continuité graphique, 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 à un instant précis de l'action. Il doit retrouver l'état respiratoire d'un texte avant sa rédaction et l'énergie créatrice qui l'a motivé pour exprimer ce texte par intermittence en le réinventant. Pour transmettre et restituer la pensée d'un auteur avec le maximum d'exactitude, l'acteur doit décomposer le texte en vecteurs énergétiques liés à sa respiration, dictés par la syntaxe. C'est ce que j'appellerai le phrasé obligé. Ayant alors en lui les diverses pulsions rythmiques des phrases, et l'essence même des mots comme une rumeur interne, analogue à celle qui ébranla l'écrivain avant que l'oeuvre émerge, il crée ainsi les blancs de la pensée en cours de formulation, que le livre ne traduit pas, et l'on peut dire que les silences chargés d'énergie ont autant d'importance que les vecteurs qu'il propulse. Pierre Fresnay avait le scrupule, pour le moindre enregistrement radiophonique, de chiffrer toujours les textes qu'il devait interpréter, comme un musicien marque ses coups d'archet et ses doigtés sur une partition. Et 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 sait qu'un personnage progresse pas à pas dans sa pensée en même temps que dans celle du spectateur qui l'écoute, que chaque pas qu'il fait dans son esprit est un instant qui le formule, un fragment de lui-même qu'il révèle et que le public reçoit dans l'immédiat. Il lui faut penser vague par vague. Une vague vient compléter le mouvement d'une autre, mais la mer reste la même, et le nageur garde son individualité en épousant la courbe de ses flots. Les quatre états de la mer, qui, d'ailleurs, coïncident avec les quatre états de la respiration - flux, marée haute, reflux, marée basse - figurent la charge énergétique d'un personnage à un moment de l'action, et chacune des vagues un fragment du texte que l'acteur livre à l'attention momentanée du public. Le souffle étant le privilège de l'esprit (*pneuma*) chaque unité respiratoire est une unité pensante, non intellectuelle exclusivement, mais une trajectoire locale, instantanée, toute chargée de son potentiel mental, sensible et charnel. Et Paul Claudel encore parle à propos des mots :

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.

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

C'est cette même énergie de suspens d'écoute que Marie de Sévigné exploite avec art dans sa lettre du 15 décembre 1670 :

M. de Lauzun épouse, dimanche, au Louvre - devinez qui ?... - Il épouse dimanche, au Louvre, avec la permission du roi, Mademoiselle, Mademoiselle de...Mademoiselle... - devinez le nom.

STRUCTURE SYNTAXIQUE

Sur le plan de la syntaxe, la distinction toute moderne entre syntagmes nominaux et syntagmes verbaux était déjà pratiquée par les acteurs depuis fort longtemps. Ils plaçaient le plus souvent une courte respiration, une légère reprise de souffle entre le groupe sujet, et le groupe verbe-complément. Les traités de diction les plus anciens en témoignent. Et, de façon plus large, l'acteur distingue les unités respiratoires où la pensée est en cours de formulation, qui aboutissent à une sorte de point névralgique, les suspensives, où le spectateur est en état d'écoute active, des unités respiratoires où la pensée aboutit ou s'achève au moins temporairement, les conclusives, où le spectateur est en état d'écoute passive. Les suspensives et les conclusives qui s'expriment généralement en ascendantes et en descendantes, en élan et en chute, figurent les deux versants de la pensée en mouvement. Mais ces deux versants peuvent n'avoir pas la même longueur ni la même structure ou fonction syntaxique, et il peut y avoir pour l'acteur analogie de phrasé entre une accumulation initiale de sujets, de circonstances ou de vocatifs par exemple, comme dans ces trois phrases de volume analogue où le rapport entre les suspensives et les conclusives est identiques.

Votre éloignement, quelques mouvements de dévotion, la crainte de ruiner entièrement le reste de ma santé par tant de veilles et par tant d'inquiétudes, le

peu d'apparence de votre retour, la froideur de votre passion et de vos derniers adieux, votre départ fondé sur d'assez méchants prétextes, et mille autres raisons qui ne sont que trop bonnes et trop inutiles, semblaient me promettre un secours assez assuré, s'il me devenait nécessaire.

Guilleragues, *Lettres de la religieuse portugaise*, 3.

Et, comme je me traînais vers elle, la suivant, cherchant un mot qui ne l'offensât plus, un dernier adieu pour lui dire au moins qu'elle était un ange de prévoyance et de bonté, pour la remercier de m'avoir épargné des folies, avec une expression plus accablante encore de pitié, d'indulgence et d'autorité, la main levée comme si, de loin, elle eût voulu la poser sur mes lèvres, elle fit encore le geste de m'imposer silence et disparut.

Fromentin, *Dominique*, 12

Vent des orangers de Palerme qui soufflez sur l'île de Circé, brise qui passez au tombeau du Tasse, qui caressez les nymphes et les amours de la Farnésine, vous qui vous jouez au Vatican parmi les Vierges de Raphaël, les statues des muses, vous qui mouillez vos ailes aux cascates de Tivoli ; génies des arts, qui vivez de chefs-d'oeuvre et voltigez avec les souvenirs, venez, à vous seuls, je permets d'inspirer le sommeil de Cynthie.

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, 39.5.

On peut même parfois considérer un groupe de phrases indépendantes comme des suspensives par rapport à une dernière qui fournirait en quelque sorte l'explication de tout ce qui précède, comme, chez La Bruyère, les portraits de Giton et de Phédon, et comme dans certaines fables de La Fontaine. Mais le retard dans la formulation conclusive peut s'exprimer autrement que par le procédé d'accumulation. Marcel Proust use de digressions et d'incidentes et les classiques, dans leurs vers, d'inversions nombreuses qui dilatent les moments d'écoute active du public. Et, puisque nous parlons ici d'un type de phrase hypertrophiée dans sa partie suspensive, il convient de préciser que l'amplitude des vecteurs analogues est primordiale sur le plan de l'expression. Lorsque ces vecteurs sont courts comme chez La Bruyère ou Beaumarchais, le ton est allègre, léger. Et Beaumarchais lui-même dans sa Lettre sur le Barbier de Séville, définissant son esprit, nous donne la clef d'interprétation dynamique de ce type de phrase :

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

Lorsque les vecteurs ont plus grande amplitude, comme dans les trois phrases précédemment citées, le message généralement se charge d'un contenu affectif. Le défi à la pesanteur est analogue à l'eau qui monte derrière un barrage et qui déborde en conclusion. Paul Claudel appelle cela un motif :

J'appelle motif cette espèce de patron dynamique ou de centrale qui impose sa forme et son impulsion à tout poème.

C'est le même procédé dont parle Curtius, cité par Léo Spitzer, à propos d'une phrase de Proust :

La tension pressante de la phrase vers sa conclusion chaque fois différée est haussée jusqu'à un point presque douloureux, si bien que, lorsque arrive enfin la conclusion, elle amène une résolution d'autant plus efficace.

Cette retenue de l'intensité émotive, imposée par la syntaxe jusqu'à l'intolérable est utilisée par Racine et par les romantiques. C'est une figure très fréquente et très expressive qui, par sa dynamique, met en quelque sorte l'âme en porte-à-faux avant de retrouver son assise :

*Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert échauffant le carnage.
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants.
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue :
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue ;
Voilà par quels exploits il sut se couronner ;
Enfin voilà l'époux que tu me veux donner.
Racine, Andromaque, III, 8.*

*Rendre un jeune homme amoureux de soi uniquement pour détourner sur lui les soupçons tombés sur un autre, lui laisser croire qu'on l'aime, le lui dire au besoin, troubler peut-être bien des nuits tranquilles, remplir de doute et d'espérance un coeur jeune et prêt à souffrir, jeter une pierre dans un lac qui n'avait jamais eu encore une seule ride à sa surface, exposer un homme aux soupçons, à tous les dangers de l'amour heureux, et cependant ne lui rien accorder, rester immobile et inanimée dans une oeuvre de vie et de mort, tromper, mentir, mentir du fond du coeur, faire de son corps un appât, jouer avec tout ce qu'il y a de sacré sous le ciel comme un voleur avec des dés pipés, voilà ce qui fait sourire une femme voilà ce qu'elle fait d'un petit air distrait!
Musset, Le chandelier, III, 2.*

À l'opposé, nous aurons la phrase avalanche :

*Mais pour plaider il vous faudra de l'argent; il vous en faudra pour l'exploit; il vous en faudra pour le contrôle; il vous en faudra pour la procuration; pour la présentation conseils productions et journées du procureur; il vous en faudra pour les consultations et plaidoiries des avocats pour le droit de retirer le sac et pour les grosses d'écritures; il vous en faudra pour le rapport des substituts, pour les épices de conclusion, pour l'enregistrement du greffier, façon d'appointement, sentences et arrêts, contrôles, signatures et expéditions de leurs clerks, sans parler de tous les présents qu'il vous faudra faire.
Molière, Les fourberies de Scapin, II, 5.*

L'énergie retenue dans les exemples précédents ici est assénée : elle coupe le souffle et la parole. Et la différence entre de style de Scapin et Figaro vient de la différence fondamentale de syntaxe employée par Molière et par Beaumarchais, et de l'usage d'une énergie verbale orientée de façon contraire.

Le second versant de la pensée amplifié par rapport au premier caractérise également certains auteurs mélancoliques, et leurs phrases qui n'en finissent pas de finir donnent la sensation de chute au ralenti, de feuilles mortes qui tombent, à l'inverse du volant qui bondit sur la raquette chez Beaumarchais.

Quand le soir approchait, | je descendais des cimes de l'île, et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac sur la grève dans quelque asile caché.
Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, 5.

Au loin, par intervalles, | on entendait les sourds mugissements de la cataracte de Niagara, qui dans le calme de la nuit se prolongeaient de désert en désert, et expiraient à travers les forêts solitaires.
Chateaubriand, *Génie du christianisme*, I, 5.12

De ce fils, éclos comme les oiseaux du pôle au soleil de minuit, | il ne restera qu'une valse triste, composée par lui-même à Schönbrunn, et jouée sur des orgues dans les rues de Paris, autour du palais de son père.
Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, 20.10.

Je ne puis entrer ici dans le détail des subtilités d'interprétation, mais il est certain que, pour l'acteur, la découverte du point névralgique d'une formulation verbale écrite lui est essentielle pour manier la double énergie d'une phrase de ou d'une tirade, qui, par lui, se mue en ondes sonores intelligibles. Car le livre est un réceptacle de longueurs d'ondes, et le style trahit comme un électrocardiogramme le rythme vital spécifique d'un auteur. Les mouvements d'une pensée se décomposent en unités syntaxiques de différentes amplitudes, chaque unité en mots, syllabes, phonèmes, véritables particules énergétiques du langage.

SUBSTANCE SONORE

Et c'est maintenant sur le plan de la substance sonore sue je voudrais faire part de mes réflexions et montrer pour l'acteur l'importance et l'application pratique des découvertes modernes en matière de phonétique. Et j'aimerais proposer ici une nouvelle classification des phonèmes en tenant compte, d'une part, de leur fréquence acoustique, et, d'autre part, de leur degré de vibration.

Les trois voyelles cardinales *i* (aigu diffus), *a* (medium compact), et *ou* (grave diffus) et les consonnes de même type *t, d, n* (aigu diffus), *k, g* (medium compact), et *p, b, m* (grave diffus) permettent de situer les trois registres sonores des phonèmes et de mesurer la tessiture d'une langue ou d'un texte. D'autre part, la distinction entre les caractères non voisés, voisés et nasals fait prendre conscience de la charge vibratoire de ces mêmes phonèmes dans leur longueur d'onde respective. Ainsi dans le registre aigu, la série *ti, di, ni, nin*, et, dans le registre grave, *pou, bou, mou, mon*, nous font éprouver une intériorisation des sons dans la progression des syllabes de même type, due à l'apport d'harmoniques laryngées et nasales. Pour donner une équivalence visuelle, on peut établir une analogie entre les ondes sonores et les ondes lumineuses. On parle en effet d'ultrason comme on parle d'ultra violet, et d'infra son comme on parle d'infrarouge. Ainsi les trois couleurs fondamentales, le bleu, le jaune, le rouge, peuvent-elles s'apparenter aux voyelles cardinales *i, a, ou*. Mais une même couleur peut être claire ou sombre selon son degré de concentration, comme un même son peut être clair ou sombre selon son degré de vibration. Aussi suis-je réticent quant à la synonymie aigu-clair et grave-sombre, car il y a des sons aigus sombres et des sons graves clairs. Et il m'apparaît par expérience que les sons non voisés, qui ne comportent qu'une explosion buccale, qui projettent le son et l'extériorisent au maximum – *t s, k, ch, p, f* – soient clairs, et qu'à l'opposé, les nasales qui comportent une explosion buccale, une vibration laryngée, et une vibration nasale, qui intériorisent le son au maximum – *n, in, un, an, m, on* – soient sombres. Cette double répartition des phonèmes m'a permis au Conservatoire d'établir une sorte de clavier vocal pour développer chez les jeunes comédiens les graves et les aigus, d'une part, et la projection et la vibration des sons, de l'autre. Il m'intéressait alors de connaître pour la langue française le pourcentage des phonèmes de même type à partir de cette classification. J'ai donc étudié plus de deux cents textes, et, sur un total de 237 963 phonèmes, j'ai pu établir le tableau suivant. On n'y trouvera pas le phonème *ɲ*, du reste rare, car je trouve que la phonétique dans ce

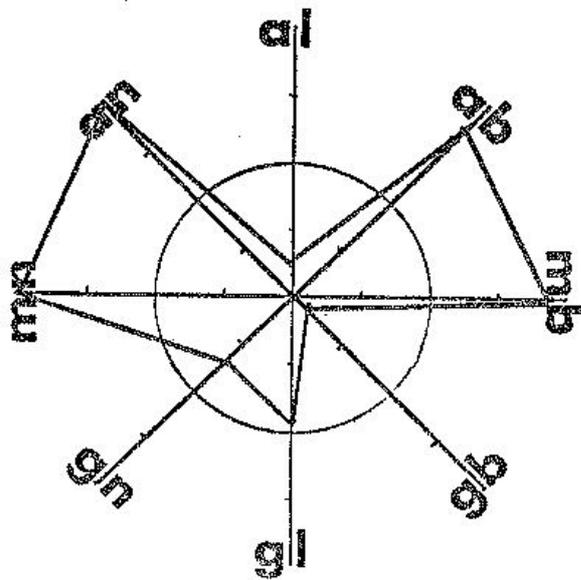
seul cas est restée tributaire de l'orthographe et ne tient pas compte de l'évolution de la langue. Pourquoi, je le demande, différencier phonétiquement *nielle* de *agnelle*, *nièce* de *Agnès*, et *panier* de *gagner* sous prétexte que *g* intervient graphiquement, alors que la sténographie emploie le même signe ? Et, s'il existe une projection vibrante dans la suite des sons *t, d, n*, et *p, b, m*, de telle sorte que le *n* et le *m* sont un *d* et un *b* nasalisés – un simple rhume de cerveau nous le prouve, qui nous prive de nos harmoniques nasales – le *g* nasalisé existe en anglais en finale dans le mot *king*, et non en français.

	GROUPE NASAL 13,04%	GROUPE LARYNGÉ 67,65%	GROUPE BUCCAL 19,32%
GROUPE AIGU 41,87%	sous-groupe aigu-nasal AN 4,39%	sous-groupe aigu-laryngé AL 27,03%	sous-groupe aigu-buccal AB 10,44%
	n 2,83%	d 4,57%	t 4,96%
	in 1,09%	z 1,66%	s 5,49%
	un 0,47%	l 6,66%	
		i 6,39%	
		é 4,59%	
		u 2,57%	
		eu 0,59%	
GROUPE MÉDIAN 39,82%	sous-groupe médian-nasal MN 3,36%	sous-groupe médian-laryngé ML 32,30%	sous-groupe médian-buccal MB 4,16%
		g 0,62%	k 3,51%
		j 1,56%	ch 0,65%
		r 8,34%	
	è 5,58%		
	e 7,24%		
	a 6,70%		
	o 2,06%		
GROUPE GRAVE 18,31%	sous-groupe grave-nasal GN 5,28%	sous-groupe grave-laryngé GL 8,32%	sous-groupe grave-buccal GB 4,71%
	m 3,40%	b 1,31%	p 3,21%
		v 2,26%	f 1,50%
	on 1,88%	ou 3,43%	
	ô 1,32%		

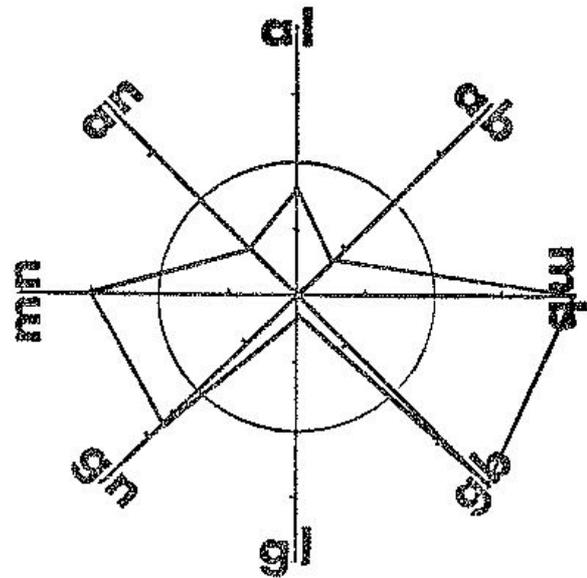
Dans ce tableau, où les phonèmes sont répartis en neuf cases, on peut déduire des notions de vitesse et d'énergie de propulsion. En effet, selon les lois acoustiques, les graves et les nasales requièrent plus d'énergie, et leur émission est plus lente que les aigus et les buccales. Il serait intéressant de connaître les pourcentages des phonèmes dans les autres langues et d'en établir de même le registre sonore et le degré de vibration, car on pourrait ainsi déterminer les tendances d'un peuple en fonction des phonèmes qu'il emploie. Cette étude pourrait déboucher sur la psychologie, car – ce que je ne prévoyais pas – en établissant des courbes de fréquence des phonèmes de même type pour les comparer à chaque texte en particulier, j'ai découvert que les aigus prédominaient dans les textes spirituels, aériens, et les graves dans les textes charnels, terrestres, et que d'autres part, les buccales abondaient plutôt dans les textes orientés vers l'objet, vers l'extérieur, et les nasales dans les textes orientés vers le sujet, vers l'intérieur. Je ne suis qu'au début de mon investigation, et je ne voudrais pas me hâter de conclure, mais je cite au hasard dans le registre aigu, *La fileuse* de Valéry, *Élévation* de Baudelaire et *Neiges* de Saint John Perse, dans le registre grave, *Mon rêve familial*, de Verlaine, les *Stances du Cid*, de Corneille, et le sonnet *Prends cette rose* de Ronsard ; parmi les textes à prédominance buccale, *La justice et la force* de Pascal, *L'apostrophe à Voltaire*, de Musset, et les portraits de *Giton* et de *Phédon* de La Bruyère, parmi les

textes à prédominance nasale, *Le pont Mirabeau* d'Apollinaire, *Sensation* de Rimbaud et *Quand vous serez bien vieille* de Ronsard.

On peut aussi de façon plus nuancée, représenter graphiquement la substance phonétique de chaque texte selon huit vecteurs correspondants aux types extrêmes des phonèmes inscrits dans le tableau précédent, le cercle figurant la moyenne de ces phonèmes pour la langue française. Voici, à titre d'exemple, deux poèmes de Baudelaire dont les représentations graphiques sont réversibles. Le premier visualise un phénomène céleste, le second établit des rapports sensoriels avec le monde terrestre.

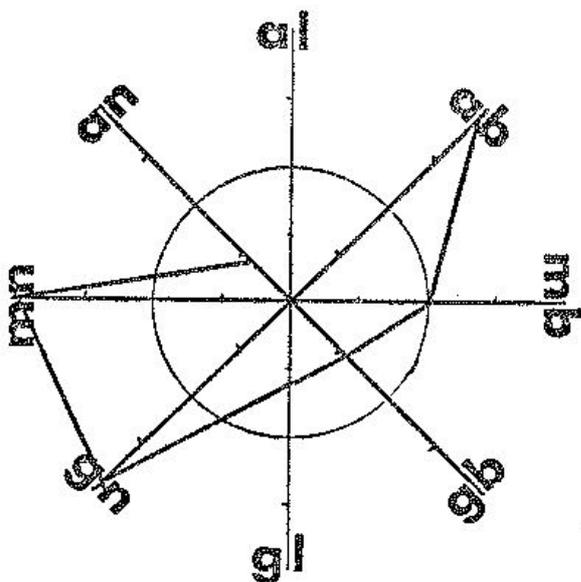


Harmonie du soir

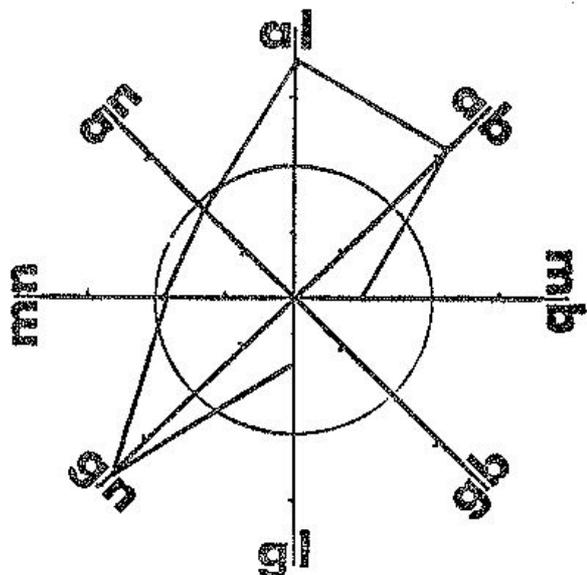


Correspondances

Voici deux graphiques de textes spirituels réversibles : le premier de Sponde où l'énergie charnelle du poète et ses conflits intérieurs se projettent vers Dieu dont il appelle le secours, le second de Pascal, où l'énergie divine se déverse en sa chair dans cette nuit de feu pour lui si décisive.



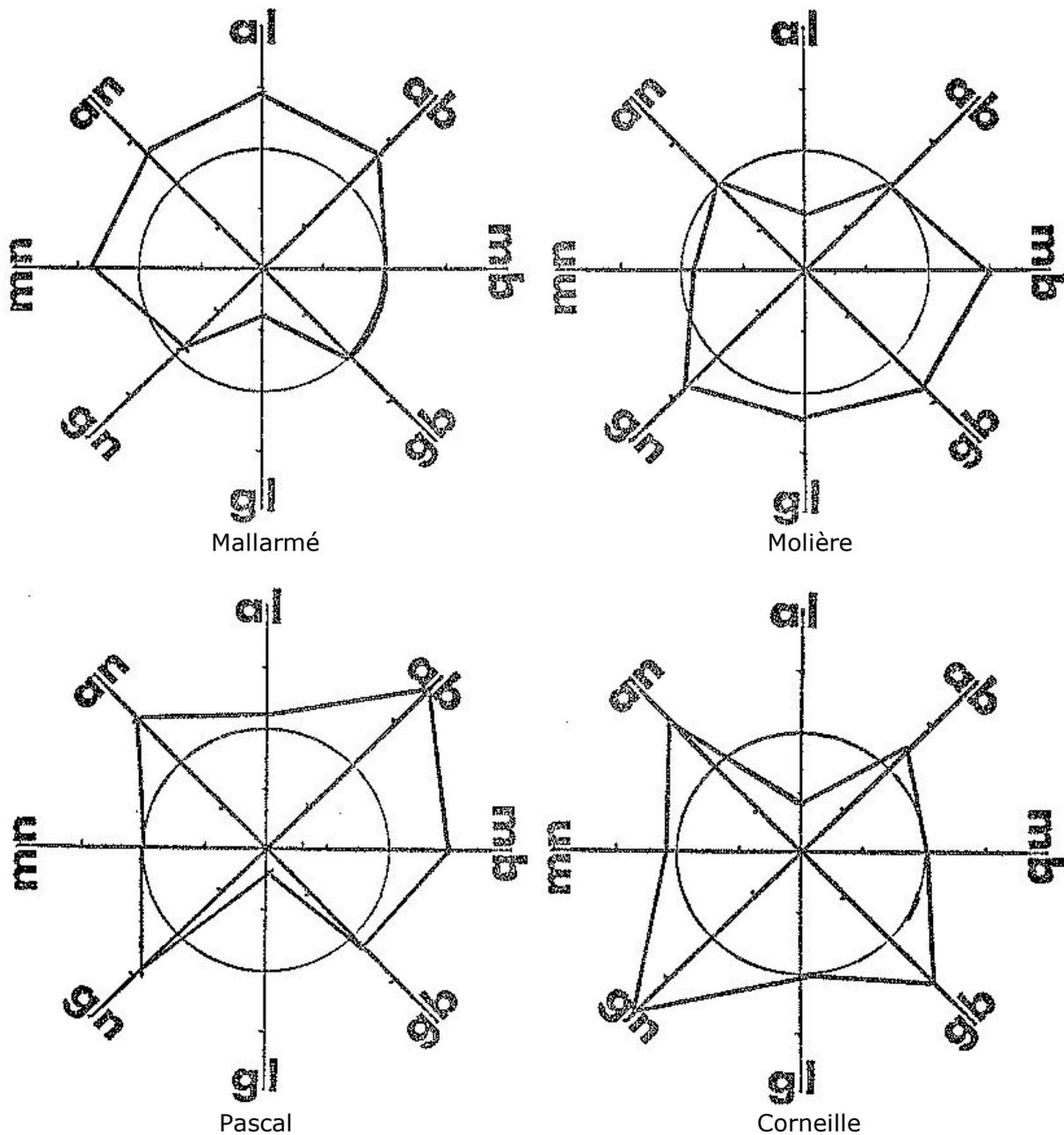
Sponde, Tout s'enfle contre moi



Pascal, Mémorial

Il est bien évident que plus les textes sont courts, plus leur graphique sonore est contrasté. J'ai donc essayé ensuite d'établir le graphique global d'un auteur et de le

comparer à un autre pour un même total de 10 000 phonèmes. Voici quatre des résultats que j'ai obtenus, qui sont loin de se rapprocher de la moyenne de la langue française.



Chaque auteur use d'une langue qui lui est propre autant que sa respiration et le timbre de sa voix. Et il est permis de se demander, en analysant un texte à la fois selon sa substance sonore et sa structure syntaxique, si son écriture spatiale et temporelle en tant qu'énergie orientée vers un public, ne révèle pas un sens plus complet que sa simple impression sur la page. Je citerai pour finir quelques exemples de métamorphoses d'un texte par la voix de l'acteur. John Gielgud, dans la scène du balcon de *Roméo et Juliette*, décomposait les sons d'une simple réplique – *My dear!* – de telle sorte que *My*, dans le registre médium le situait, lui, en tant que Roméo par rapport à Juliette, exprimée dans le *dea*, de façon aérienne, inaccessible, et dans la chute de la syllabe, en cette finale consonantique *r*, proche en anglais d'une voyelle grave ouverte, l'acteur manifestait tout le désir qu'il avait d'elle. Laurence Olivier, dans *Titus Andronicus*, se vidait les poumons en disant *I am the sea*, puis aspirait le mot suivant – *hark* – et il personnifiait à l'instant même le bruit de succion de la mer entre les galets d'une grève. Parmi les acteurs

français, Henri Rollan, dans un registre aigu, donnant à sa diction prédominance aux buccales non vibrantes, exprimait objectivement l'épure d'un texte. Gérard Philipe, dans un registre medium, avec les harmoniques laryngées et nasales qu'il affectionnait, donnait aux textes leur charme et leur tendresse. Pierre Fresnay, dans un registre grave, grâce à un phrasé martelé où les nasales étaient mises en relief, exprimait toute la sensualité et la pensée concrète d'un texte, et se servait de la terre comme tremplin pour propulser des éléments de phrase qu'il semblait regarder comme en suspens dans l'air.

De la page à la voix de l'acteur, de la ligne imprimée à l'onde sonore, le verbe a deux façons de livrer un message, et je crois que les deux champs d'investigation d'un texte, par l'oeil et par l'oreille, peuvent et doivent se compléter pour la connaissance plus globale de la parole humaine.

Michel Bernardy

On trouvera dans *Florilège II*
pour illustrer une partie de ce qui vient être exposé,
une anthologie de textes accompagnés de leurs graphiques phonétiques.