



**HAL**  
open science

# La sorcellerie verbale. Voir entre les mailles des mots et des sons

Louis Dieuzayde

► **To cite this version:**

Louis Dieuzayde. La sorcellerie verbale. Voir entre les mailles des mots et des sons. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2018. hal-02113625

**HAL Id: hal-02113625**

**<https://hal.science/hal-02113625v1>**

Submitted on 29 Apr 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# La sorcellerie verbale

## Voir entre les mailles des mots et des sons

Louis Dieuzayde

*La voix projette des visions*

Gaston Bachelard

*Nous faisons parfois l'expérience au théâtre  
que le langage est un drame visible et que la pensée se voit*

Valère Novarina

Je saisis l'occasion de cette publication sur la voix pour mettre à l'étude une question qui se montre insistante dès que l'on travaille de près sur l'acteur : celle de la visualisation qui s'opère en lui lors du processus d'énonciation.

Comment voit et que voit l'acteur lorsqu'il entreprend par sa voix de convoquer l'invisible d'un texte ? Quels procès de défiguration du visible routinier, de « la vue trop sue des choses », se mettent en œuvre dans la vocalité qui se plie aux tourments d'une langue poétique ? L'enjeu est ainsi de préciser comment l'énonciation donne à voir au point même où ce voir est agité, inquiété, fendu et parfois comme transfiguré sous l'action sonore des mots.

Mon ambition se limitera ici à formuler une appréhension de ce phénomène *de mise en mouvement du visible par l'audible*, et à tenter de décortiquer un tant soit peu la dynamique qui le soutient. J'alternerai donc une approche de ce qui s'opère chez l'acteur et de ce qui s'opère dans la réception du spectateur-auditeur sous l'effet du travail de l'acteur.



### La voix à l'écoute de la langue

L'interrogation inaugurale porte donc sur les mécanismes qui se mettent en jeu lorsque la voix se met à l'écoute de la langue. Louis Jouvet ne cessait d'ailleurs de marteler qu'un texte de théâtre se doit d'être dit à voix haute. Il semble qu'il voulait indiquer ainsi que la voix projetée vient libérer en quelque sorte le travail de la langue captif de la page et l'expérimente, l'explore en le livrant au jeu de l'espace et du temps : jeu *temporel* ne serait-ce que parce qu'une langue poétique impose à l'énonciateur un autre rythme que le sien et trouble ainsi son rapport au temps en le conjuguant autrement – « L'acteur doit se plier

- 1 Louis Jovet, *Tragédie classique et théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, p. 222.
- 2 Valère Novarina, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 106.
- 3 Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 64.
- 4 Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 160.
- 5 Michel Bernard, « Voix de l'auteur, voix de l'acteur », Revue *Théâtre/Public* n°205, *Entre-deux. Du théâtral et du performatif*, 2012, p. 39.
- 6 « Exercices d'audition spirituelle. Silence de l'intellect et réceptivité. Il faut un vide positif, silence actif. », Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*, op. cit., p. 124.
- 7 Martin Heidegger, « L'homme habite en poète », *Essais et conférences*, (1951), Paris, Tel Gallimard, 1958, p. 228.
- 8 « C'est le théorème de Jovet : l'acteur joue entre les phrases. La pensée de l'acteur, c'est son jeu : cette idée sensible d'une mue interne entre deux phrases qui donne naissance à celle qui vient. » Denis Guénoun, « Le théorème de Louis Jovet », *Actions et acteurs*, Paris, Belin, 2005, p. 212.
- 9 Louis Jovet, *Écoute, mon ami*, Paris, Flammarion, 1952, p. 59.

aux nécessités respiratoires du texte<sup>1</sup> » dit Jovet – ; jeu *spatial* ne serait-ce que parce que la voix sort du corps, se déploie dans l'espace et fait se lever en lui des figures – « La parole opère l'espace<sup>2</sup> », écrit Valère Novarina ou bien encore : « Les acteurs sont des peintres<sup>3</sup> ».

Dire un texte à voix haute développe une écoute d'ordre physique, une sorte d'entendement du texte par le corps et ses sensations à même de sortir l'acteur des chemins tracés d'avance du sens. Louis Jovet s'acharne de bien des façons à décrire cette *physique de l'écoute* : « Écouter, tendu, jusqu'à être vide de soi. Tension extrême, qui fait que l'on est uniquement préoccupé d'entendre, d'éprouver, plutôt que de comprendre par une perception purement intellectuelle<sup>4</sup>. » Le philosophe Michel Bernard soutient théoriquement cette approche, même s'il l'analyse à partir de la position du spectateur :

La voix n'est pas seulement quelque chose qu'on entend ou qu'on écoute : c'est une audition à la fois vue, touchée et aussi viscéralement et musculairement éprouvée ; ce train de vibrations sonores et tactiles, d'une part, ébranle, perturbe ou interfère sur la tonicité de mon appareil visuel et, par-là, modifie son champ d'aperception ; d'autre part, réveille, ressuscite, réanime le frayage neuromusculaire du parcours de ma propre production vocale à laquelle s'associent telle ou telle sonorité et telle ou telle résonance corporelle. La voix entendue ou écoutée désigne une certaine mutation de la circulation énergétique qui régit l'ensemble de mes processus sensoriels<sup>5</sup>.

Cet usage de l'oreille, cette écoute de l'acteur au moment même où il énonce, tendrait alors à le mobiliser et à faire bouger ses facultés perceptives, sensorielles et imaginatives<sup>6</sup>. Un énoncé de Martin Heidegger fait également signe vers ce phénomène : « Ce n'est pas l'homme qui parle. C'est le langage qui parle. L'homme ne parle que pour autant qu'il répond en langage en écoutant ce qu'il lui dit<sup>7</sup>. » L'acteur à l'écoute se mettrait donc en mesure de saisir ce qui se décale, ce qui se décolle des façons répertoriées, convenues, conventionnelles de dire, bouger et penser ; il deviendrait propre à saisir ce qui s'ouvre dans des interstices et qui doit se mettre peu à peu ou soudainement à « jouer » en lui. « L'acteur ne doit pas jouer les phrases, il doit jouer *entre* les phrases<sup>8</sup> » insiste Jovet qui localise ainsi le plus souvent le « jeu » dans les blancs du texte, dans les sauts et les intervalles silencieux qui dictent à l'acteur selon lui « des temps en sourdine et des déclenchements intérieurs » propres à lever des sensations physiques et, comme il le formule si bien, à « interroger son imagination<sup>9</sup> ».

Cette dernière expression mérite que l'on s'y arrête. Jovet marque de la sorte que le réservoir d'images toutes faites prégnant chez l'acteur (son petit imaginaire personnel) doit être battu en brèche et doit s'ouvrir, céder à l'altérité du texte ; par la « physique des sensations » qu'il postule, l'acteur entamerait une action tout aussi bien sensible que mentale de prospection, de détection, d'association susceptible de le sortir de lui-même, de « mordre sur l'inconnu » et de lui faire acquérir de la sorte, par l'exercice expérimental de l'énonciation, un authentique pouvoir de découverte et de connaissance.

Cette faculté heuristique des sensations n'est pas sans rapport, semble-t-il, avec le concept freudien de régression. Dans *L'Interprétation des rêves*, Freud écrit : « Nous appelons

régression le fait que dans le rêve la représentation se re-transforme en image sensorielle d'où elle est sortie à un moment donné. C'est par la régression que le rêve acquiert son caractère de présentabilité : condensation, déplacement, déformation, mise en scène. » Et Freud précise : « dans un sens topique, la régression désigne un cheminement à rebours, dans les systèmes schématisés de l'appareil psychique, vers l'extrémité sensitive, l'extrémité-perception<sup>10</sup> ».

Jouvet semble guetter, déceler et théoriser un mouvement régrédient comparable chez l'acteur. Notamment lorsqu'il écrit : « Le comédien, il rétrograde, il remonte à la source, et sautant par-dessus l'idée et le sens, par des moyens à lui, par un mécanisme à définir d'ailleurs, mais qui est long et personnel et innombrable par ses cas, il va retourner à la sensation<sup>11</sup>. » Ou bien encore : « Il faut *placer* la sensation avant tout autre travail. C'est de l'état préalable qu'il est question. Toutes nos investigations sont rêveries physiques, animales, et doivent nous reporter, remettre à la source de l'écriture, au moment de la procréation intérieure<sup>12</sup>. » S'origine là l'horizon utopique qu'il donne à l'acteur de devoir retrouver l'impulsion sensible qui a guidé l'auteur, le « sentiment » qui lui a dicté sa phrase d'une certaine longueur. Comme si, par-delà le temps, une rencontre de sensations physiques pouvait s'engager entre le geste de l'auteur et celui de l'acteur : une sorte d'« épreuve du sensible » bousculant les assurances imaginaires et symboliques, apte à orienter l'acteur dans une réécriture corporelle du texte et à le doter – dit Jouvet – d'une « vue directe et profonde, d'une voyance<sup>13</sup>. » On trouve encore de façon inopinée dans *Le Comédien désincarné* ceci : « On a oublié ce qu'on savait, on s'est refait un esprit neuf. (On a vu *la réalité* d'un texte<sup>14</sup>). »

*Voir* semble donc indexé au fait d'entendre et aux forces de déplacement tout autant somatiques que psychiques enclenchées par l'écoute. Ainsi les répétitions sont-elles caractérisées par Jouvet comme des « exercices de déséquilibre de soi<sup>15</sup> ».



## L'acteur voyant

Le terme de « voyance » apparaît également dans les écrits de Valère Novarina.

Il s'agit, dans son travail poétique, d'opérer un drame optique à l'intérieur de la langue en contrariant, en négativant le pouvoir du langage à faire voir ce qu'il dit afin de pratiquer des sortes de brèches visuelles, des brusques visions qui déchireraient la texture routinière du visible et du pensable. Les énumérations interminables qu'il a écrites (souvent à destination d'acteur précis, seuls capables selon lui de pouvoir les tenir) mettent à l'épreuve la résistance physique et psychique de l'acteur (mémoire, souffle, projection vocale) en visant à épuiser le corps mondain, à menacer les ressorts énergétiques, à déstabiliser l'esprit dans sa faculté à se représenter ce qu'il énonce<sup>16</sup>. Exemple à cet égard, l'Infini romancier de *L'Opérette imaginaire*, joué par Daniel Znyk dans la mise en scène de Claude Buchwald, énonce « 247 preuves du réel en mouvement » :

10 Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves* (1900), Œuvres complètes, tome IV, PUF, 2004.

11 Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*, *op. cit.*, p. 144.

12 *Ibid.*, p. 143.

13 *Ibid.*, p. 170.

14 *Ibid.*, p. 212.

15 *Ibid.*, p. 48.

16 Pour une analyse plus complète de cette séquence, je renvoie le lecteur à l'article de Marion Chénétier-Alev : « Un cas pratique de la liste : trois acteurs face à la tirade de l'Infini Romancier dans *L'Opérette imaginaire* de Valère Novarina », in Dupont, Nathalie et Trudel, Eric (dir.), *Poétiques de la liste et imaginaire sériel dans la littérature et les arts (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Montréal, « Collection Grise », Nota bene, à paraître au printemps 2018.

- 17 Valère Novarina, *L'Opérette imaginaire*, édition présentée par Michel Corvin, Paris, Gallimard, Collection Folio Théâtre, 2012, p. 164 à 174. Première édition en 1998 chez P.O.L. La mise en scène à laquelle nous nous référons est celle de Claude Buchwald, création au Festival d'Avignon, 1998.
- 18 Valère Novarina, « Lettre au E muet », *La Quatrième personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p. 44 et 45.
- 19 « Attention! Tu dois bien séparer les *phrases* des personnages et les verbes qui annoncent ces *phrases* et que tu varies à l'infini. », *ibid.*, p. 48.
- 20 *Ibid.*, p. 45.

« Voyez », dit Jean; « Soyez attentifs! » ajouta Jacques; « S'arrêtera-t-il? » demanda Pierre; « Oui » répondit Marie; « L'arrêterons-nous? » reprit Josette; « Certainement pas » répliqua Anne; « Continuons » poursuivit Jean-Louis; « Encore » répéta Mathieu; « Jamais » rétorqua Véronique; « Vive le un! » enchaîna André; « Pas assez près du centre » rectifia Claire; « Rien à faire » constata Oscar; « Et pourtant » protesta Sonia; « Taisez-vous » interrompit Lucienne; « Je m'en vais » abrégéa Clovis; « Il est tard » réalisa Jérémie; « J'ai mal au pied » confia Armande; « Je vous aime » déclara Gabriel; « Je ne sais pas quoi dire » pensa Albertine; « Venez vite » ordonna Maximin [ ]<sup>17</sup>.

Cette rosace s'étend sur dix pages dans l'édition de poche, correspondant à une vingtaine de minutes d'énumération dans un débit très soutenu.

De cette séquence, des années plus tard, Novarina a dit :

Suroptique, hypermnésique, halluciné, [l'acteur] nous soumet au supplice comique de l'apparition de toutes choses par les mots : il est condamné à voir tout ce qu'il dit. L'acteur voit tout; l'acteur *voit par le langage*. C'est par l'œil mental grand ouvert de l'acteur que le spectateur est voyant<sup>18</sup>.

Ces 247 locuteurs fictifs, ces 247 répliques d'abord très brèves puis vers la fin plus longues, ces 247 verbes qui expriment 247 nuances du parler entraînent l'acteur dans une production exténuante de visions d'êtres et de micro-actions<sup>19</sup>. Leur visualisation et leur « incarnation », même si elles sont extrêmement infimes, fugaces et fugitives, sont pourtant nécessaires au déploiement du texte et à la possibilité de son exécution par l'acteur. S'il ne voit plus, il se noie alors même que le texte pousse les capacités imageantes à leurs limites et leur fait peut-être franchir certains seuils. Dans un tel flot et un tel flux, ce qui finit peut-être par s'ouvrir c'est ce qui se donne à voir *entre* les images. Dans le sens où Jean-Luc Godard a pu dire que l'on voit *entre* les images et même qu'une image apparaît toujours *entre deux images*. Qu'apparaît-il alors ? Cette traversée logorrhéique, « jouant avec nos seuils de patience, notre résistance, notre épuisement – et le renouveau de nos facultés d'attention<sup>20</sup> » donnerait sur une appréhension renouvelée du temps. Elle livrerait passage, au moins par fulgurances, à un temps devenu sauvage, spasmodique : un flux temporel, parcouru d'extrasystoles, qui ne serait plus domestiqué par l'ordre logique du langage, mais qui serait tout au contraire rendu à sa brutalité par la prolifération accélérée de ce dernier. C'est une rencontre exaspérée temporellement entre le verbe et la chair à laquelle il nous convoque. Pourtant tout à l'inverse de Novarina, cette dimension de « l'œil mental grand ouvert de l'acteur », je l'ai vue remarquablement à l'œuvre dans le travail de Yann Boudaud dans *La Barque le soir* de Terjei Vesaas mis en scène par Claude Régy.

L'extrême concentration de la fabrique vocale de chaque mot voire de chaque syllabe démembrant ainsi le mot, ainsi que la place ménagée au silence, silence qui suit le mot et le fait résonner, tendent là à transformer le moindre mot en une sorte d'œil ouvert sur des réalités parfois inassignables. Faire des mots des yeux, voir entre leurs mailles, convertir l'audible non pas en un visible identifiable à restituer, mais en une suite de visions troublant

la perception est bien ce à quoi s'assujettit l'acteur. Georges Didi-Huberman, au sujet de Rilke, me semble très bien décrire ce mécanisme : « Seuls les *mots voyants* du poète, ces figures, ces détours, ces fausses imprécisions, ces approches ayant d'emblée renoncé à saisir, ont la force de nous faire regarder - de façon souvent imprévue, toujours entrevue - le 'cœur' des phénomènes en jeu<sup>21</sup>. » C'est exactement ce qu'opère la langue de Vesaas qui annule toute véritable pensée chez ce noyé, ce demi-mort, et en fait un presque pur réceptacle d'observation de la réalité extérieure et d'une étonnante réalité intérieure vidée d'une conscience analytique.

Par exemple, dans ce passage :

Du courant, là, en bas, il n'a pas la moindre idée, tant s'en faut. Le courant a rapidement changé de direction, à présent, il oblique, soudain, il descend à pic.

Peu importe, il ne remarque rien.

Puis l'homme est debout dans la vase une fois de plus. Il ne fait pas tout à fait sombre, ici, l'eau est moins profonde, si bien qu'un peu de lumière du jour se fraie un passage jusqu'en bas sur le fond vaseux. Il y a une lueur ici, mais le demi-mourant ne le saisit pas.

Il a les pieds plantés dans la vase, alourdis par toutes les fripes terrestres dont il s'est vêtu. Il y a du tonnerre dans ses conduits auditifs. La poigne de fer autour de sa gorge et de sa poitrine est en train de se relâcher. S'il voit quelque chose, c'est dans sa propre imagination. Ici, les choses vont vite. Mais la vie est indocile. Elle ne veut pas de ça.

Sent que des choses passent. Tout est imagination. Des ombres inconnues passent. Des forêts passent. Un océan de gens passe<sup>22</sup>.

L'écriture décrit la mouvance d'un paysage tour à tour extérieur et organique dans une certaine béance du sujet. C'est la phénoménalité de ce trouble que l'acteur, aux yeux d'ailleurs souvent baissés, comme plongé dans l'élément liquide de la langue, comme placé sous le regard miroitant des phrases et des mots lentement décomposés, parvient à restituer. Et le spectateur à l'écoute s'*involue* dans ces tourments ; il *voit*, par intermittence, au détour d'une phrase ou d'un mot, des morceaux, des bouts, des bribes de ce périple halluciné. Il entrevoit des étrangetés de sensations qui se mettent à le concerner ; peu à peu il imagine ou plutôt il s'*imagine*. « Pour savoir, dit d'ailleurs Didi-Huberman, il faut s'imaginer<sup>23</sup>. » Et Régis le pose en ces termes : « Mettre en scène, c'est finalement reproduire le processus par lequel un lecteur en lisant imagine<sup>24</sup>. »

On a donc, chez Novarina et Régis, deux formes d'exténuation de la langue et du parler habituel qui paraissent viser la levée d'opérations imaginaires singulières chez l'acteur.



### Les opérations imaginaires du dire

Mais, au fond, qu'est-ce qu'une image ?

Marie-José Mondzain définit l'image, en partant du terme grec *eikôn*, comme un semblant, une semblance. L'image est ce qui semble. Elle n'est pas une chose qui nous livrerait la

21 Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », *Phalènes - Essai sur l'apparition*, 2, Paris, Minuit, 2013, p. 186.

22 Tarjei Vesaas, *La Barque le soir* [1968], traduction de Régis Boyer, Paris, José Corti, 2002, p. 78 et 79.

23 Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 198.

24 Claude Régis, « Les états latents du réel » in *Le Corps, le sens*, sous la direction de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 2007, p. 190.

- 25 Image, sujet, pouvoir. Entretien avec Marie-José Mondzain, article publié en ligne par Michaela Fisevora, [[http://www.sens-public.org/article.php?id\\_article=500](http://www.sens-public.org/article.php?id_article=500)], © Sens Public, 2008, consulté le 17 mai 2015.
- 26 « De même que les mots n'ont pas de sens à l'arrêt mais seulement par leurs positions dans un champ de force – de même il n'est pas de *choses*, ni d'objet vraiment : mais une réalité ondulatoire, pulsive, réversible, respirée. C'est la dynamique, c'est le système entier, c'est l'*économie* du langage – et non le mot – qui conduit à la chose. » Novarina, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., p. 68-69.
- 27 N'est-ce pas ce qu'a tenté Marie-José Malis dans son travail sur *Hypérion* d'Holderlin ?
- 28 Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie*, Paris, Seuil, 1996, p. 271.
- 29 Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*, *op. cit.*, p. 269.

substance des choses, à la différence des multiples visibilitées, de tous les objets visuels qui prétendent nous donner la réalité en sa vérité visible. L'image est donc ontologiquement insuffisante, située problématiquement par Platon entre l'être et le non-être, indépendante du régime de la vérité. L'image instaure une sorte de séparation avec le monde directement visible afin d'ouvrir notre regard sur lui. Elle est, dit Mondzain, « ce mode d'apparition du monde qui met le regard en crise, qui fait que nous voyons, mais que nous doutons, nous soupçonnons, nous nous inquiétons<sup>25</sup>. » Ce que Mondzain dit là de l'image vaut aussi bien, si ce n'est plus, pour les images mentales, les visions que génère la voix de l'acteur.

L'énonciation doit peut-être faire le deuil de la substance prétendue des objets qu'elle prononce, s'écarter de l'illusion d'une saisie imaginaire des choses, desserrer les liens normés entre le mot et la chose, retrouver le mouvement de la langue, redonner la parole à la langue<sup>26</sup>. L'énonciation peut alors se faire une sorte de frayage sensible, pensant et expérimental, partagé avec les spectateurs-auditeurs<sup>27</sup>.

Mondzain a une très belle formulation qui, pensant l'image, peut également évoquer l'acteur et les puissances de sa vocalité : « L'invisible habite le visible. Il en va pour le voir non point des [seuls] yeux, mais de l'écoute de la parole qui en modifie la saisie<sup>28</sup>. » C'est bien une modification de la saisie des choses par l'acte de parole qu'exerce parfois l'acteur à l'écoute de la langue. Et cette écoute modificatrice est autant tributaire de l'économie de la langue poétique que de l'économie de la voix qui les prononce : sonorités, rythmes, inflexions, cadences, timbres, intensités peuvent embrayer chez l'acteur puis chez l'auditeur une exploration de l'invisible par la fragilité de la voix. L'épiphanie de ce *voir autre*, suspendue à la voix de l'acteur, s'apparente à une sorte d'ensorcellement. C'est du moins sous ce terme que Jovet recueille les étranges mouvements qui se trament entre le dire et le voir :

Le théâtre tient réellement et matériellement à une sorte de *sorcellerie verbale*. Images offertes devant vous et en vous, avec ces sortes de plongées dans tous les dessous intellectuels de l'être, images qui dans leur aspect d'images traînent après elles un véritable courant de vie prometteur, comme dans les rêves, de nouvelles existences et d'actions à l'infini<sup>29</sup>.