



HAL
open science

L'art de dire l'épaisseur des choses

Marie Vayssière, Louis Dieuzayde

► **To cite this version:**

Marie Vayssière, Louis Dieuzayde. L'art de dire l'épaisseur des choses. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2015. hal-02113646

HAL Id: hal-02113646

<https://hal.science/hal-02113646>

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.

L'art de dire l'épaisseur des choses

Marie Vayssière
Aix-Marseille Université, LESA (EA 3274)

Louis Dieuzayde
Aix-Marseille Université, LESA (EA 3274)

Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détourné de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie. C'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement git inconnu de nous, qu'il nous fera suivre.

Marcel Proust

La réalisation audiophonique qui accompagne ce numéro interrogeant l'épaisseur du théâtre s'est attachée à des fragments de la *Recherche* de Marcel Proust. Il nous a paru pertinent de mettre en voix cette langue qui ausculte et sculpte aussi bien l'épaisseur des signes que celle des sensations et dont l'auteur tente de prendre obstinément l'intelligence. Le filet que lance Proust sur les phénomènes est en grande partie tissé par la science de la grammaire dont il fait preuve. Il nous convoque à des architectures subtiles, jouant des propositions principales, subordonnées et relatives, des incidentes et des comparaisons, perdant le sujet de la phrase, l'éloignant du verbe et étourdissant le lecteur de détails qui gagnent de la sorte une importance considérable. Comme les natures mortes de Jean Siméon Chardin, dont Proust a su très bien parler¹, les choses du monde et les émotions tacites qu'elles génèrent sortent de l'indifférence et de l'endormissement, et sont ainsi rendues à la vie ; elles se mettent de nouveau à palpiter dans le souffle habile de sa ponctuation. Énoncer la langue de Proust oblige à plonger dans un savoir linguistique disparu, à redécouvrir des règles de la langue française abandonnées par l'écriture contemporaine, bien plus sèche, à épouser le tact d'un montage de plusieurs strates de sens au sein d'une seule phrase, à se glisser dans la densité syntaxique des différents plans qui y cohabitent. Épaisseur de la langue donc, mais épaisseur également du profond rapport de Proust au théâtre dont témoignent certaines pages, lesquelles explorent plus particulièrement ses rencontres en tant que spectateur avec l'art de dire de l'acteur. L'apprentissage de l'énonciation des phrases proustiennes s'est donc centré sur l'énigme de l'énonciation actorale elle-même, telle qu'elle tourmente des passages de la *Recherche*². La réalisation audiophonique confronte ainsi l'auditeur au dire proustien qui questionne l'art de dire sur la scène du théâtre : une sorte de mise en abîme de l'énonciation.

1 « Dans ces chambres où vous ne voyez rien que l'image de la banalité des autres et le reflet de votre ennui, Chardin entre comme la lumière, donnant à chaque chose sa couleur, évoquant de la nuit éternelle où ils étaient ensevelis tous les êtres de la nature morte ou animée, avec la signification de sa forme si brillante pour le regard, si obscure pour l'esprit. Comme la princesse réveillée, chacun est rendu à la vie, reprend ses couleurs, se met à causer avec vous, à vivre, à durer. » Marcel Proust, « Chardin et Rembrandt », in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1971, p. 374.

2 Nous renvoyons le lecteur à l'analyse de Denis Guénoun avec laquelle nous allons implicitement dialoguer : « De Proust à Novarina : les actes des acteurs », in *Actions et acteurs*, Paris, Belin, 2005, p. 121-149.





Séance d'enregistrement. Photographie : Marie Vayssière

Dans les fragments choisis, Proust se fait donc le narrateur d'une sorte d'enquête expérimentale, menée de l'intérieur, sur les puissances de la parole théâtrale qu'il va éprouver, traverser et tenter d'élucider. L'enjeu est fort car, comme il l'écrit dans *Du côté de chez Swann*, son premier rapport à l'art – avant toute pratique réelle de spectateur, dans un rapport donc projeté, rêvé, imaginé – s'identifie avant tout à l'art de dire des acteurs.

Toutes mes conversations avec mes camarades portaient sur ces acteurs dont l'art, bien qu'il me fût encore inconnu, était la première forme, entre toutes celles qu'il revêt, sous laquelle se laissait pressentir par moi l'Art. Entre la manière que l'un ou l'autre avait de débiter, de nuancer une tirade, les différences les plus minimes me semblaient avoir une importance incalculable³.

On reconnaît là la prégnance de l'art classique français dont la suprématie du pouvoir oratoire continue d'assujettir les représentations que le public cultivé se fait du théâtre au début du vingtième siècle. Il s'agira en effet pour le narrateur, par la suite, d'*entendre* la Berma aux prises avec *Phèdre*, le nom, inventé, de la Berma étant une transfiguration de celui de Sarah Bernhardt⁴ :

La Berma dans *Andromaque*, dans *Les Caprices de Marianne*, dans *Phèdre*, c'était de ces choses fameuses que mon imagination avait tant désirées. J'aurais le même ravissement que le jour où une gondole m'emmènerait au pied du Titien des Frari ou des Carpaccio de San Giorgio dei Schiavoni, si jamais j'entendais réciter par la Berma les vers : « On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous, Seigneur, etc. »⁵

Ce jour arrive enfin. L'auteur décrit minutieusement son arrivée au théâtre, l'espace de la salle, le public qui s'y presse et surtout son impatience et la jubilation qui le saisit au lever du rideau. Tous ses sens semblent portés à l'incandescence de l'attente, ce qui produit des confusions ; il prend pour la Berma chaque actrice apparaissant, se désoriente ainsi entre les deux premières, apprécie néanmoins leurs gestes et leur diction jusqu'au surgissement du monstre sacré qui fera éclater en lui une intense déception. À son approche, il se transforme pourtant physiologiquement en véritable caisse de résonance, afin d'apprécier et de jouir du plus menu détail articulé par la voix enfin en présence. Tout oreille, aux aguets, « les yeux hors de la tête », comme enfoncé dans une sorte de traque esthétique, il ne parvient rien à saisir alors qu'il ne voulait rien manquer de cette rencontre.

Mais tout d'un coup, dans l'écartement du rideau rouge du sanctuaire, comme dans un cadre, une femme parut et aussitôt, à la peur que j'eus, bien plus anxieuse que pouvait être celle de la Berma qu'on la gênât en ouvrant une fenêtre, qu'on altérât le son d'une de ses paroles en froissant un programme, qu'on l'indisposât en applaudissant ses camarades, en ne l'applaudissant pas elle, assez ; – à ma façon, plus absolue encore que celle de la Berma, de ne considérer, dès cet instant, salle, public, acteurs, pièce, et mon propre corps que comme un milieu acoustique n'ayant d'importance que dans la mesure où il était favorable aux inflexions

3 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Quarto Gallimard, 1999, p. 67.

4 Du moins pour l'essentiel de ce qui nous intéresse dans cet article, car Proust s'est inspiré également pour d'autres passages relatifs à la Berma de l'actrice Réjane dans la maison de laquelle il a vécu un temps. « Genèse d'un personnage : la Berma », in *La Revue des Lettres modernes*, série Marcel Proust 1, Minard, 1992.

5 Marcel Proust, *op. cit.*, p. 354.





de cette voix, je compris que les deux actrices que j'admirais depuis quelques minutes n'avaient aucune ressemblance avec celle que j'étais venu entendre. Mais en même temps tout mon plaisir avait cessé; j'avais beau tendre vers la Berma mes yeux, mes oreilles, mon esprit, pour ne pas laisser échapper une miette des raisons qu'elle me donnerait de l'admirer, je ne parvenais pas à en recueillir une seule. Je ne pouvais même pas, comme pour ses camarades, distinguer dans sa diction et dans son jeu des intonations intelligentes, de beaux gestes. Je l'écoutais comme j'aurais lu *Phèdre*, ou comme si Phèdre elle-même avait dit en ce moment les choses que j'entendais, sans que le talent de la Berma semblât leur avoir rien ajouté⁶. »

La déception vient du fait que la Berma ne fait d'une certaine manière que dire les alexandrins de Racine, sans les augmenter apparemment d'un apport personnel qui distinguerait le texte de l'interprète et isolerait les qualités de jeu de cette dernière. Aucune « intonation intelligente », aucun « beau geste » de sa part, l'économie de l'actrice la met en retrait, épure sa présence et retient toute velléité de vouloir donner au texte une signification originale qui serait propre à elle. C'est également la disposition psychique et même physique du spectateur qui entrave la réception. Le narrateur s'arcboute contre le temps, cherche à en bloquer le flux pour prélever et fixer, comme l'entomologiste épingle des papillons, les instants décisifs qui lui donneraient la clé de l'art de l'actrice. Or, tout fuit et dévale entre ses sens ramassés et prêts à la capture telle une machine enregistreuse; le barrage qu'il tente d'opposer au processus temporel cède de toutes parts et ne retient rien.

J'aurais voulu – pour pouvoir l'approfondir, pour tâcher d'y découvrir ce qu'elle avait de beau – arrêter, immobiliser longtemps devant moi chaque intonation de l'artiste, chaque expression de sa physionomie; du moins, je tâchais, à force d'agilité mentale, en ayant avant un vers mon attention tout installée et mise au point, de ne pas distraire en préparatifs une parcelle de la durée de chaque mot, de chaque geste, et, grâce à l'intensité de mon attention, d'arriver à descendre en eux aussi profondément que j'aurais fait si j'avais eu de longues heures à moi. Mais que cette durée était brève! À peine un son était-il reçu dans mon oreille qu'il était remplacé par un autre⁷.

C'est bien la « descente » au cœur des mots et des nuances de la voix qui lui est refusée et qui l'exaspère, étranglant d'autant plus sa disponibilité perceptive à ce qui suit, le rendant hostile au mouvement irrésistible de la parole⁸.

Quant à la déclaration à Hippolyte, j'avais beaucoup compté sur ce morceau où, à en juger par la signification ingénieuse que ses camarades me découvraient à tout moment dans des parties moins belles, elle aurait certainement des intonations plus surprenantes que celles que chez moi, en lisant, j'avais tâché d'imaginer; mais elle n'atteignit même pas jusqu'à celles qu'Énone ou Aricie eussent trouvées, elle passa au rabot d'une mélodie uniforme toute la tirade où se trouvèrent confondues ensemble des oppositions, pourtant si tranchées, qu'une tragédienne à peine intelligente, même des élèves de lycée, n'en eussent pas négligé l'effet; d'ailleurs, elle la débita tellement vite que ce fut seulement quand elle fut arrivée au dernier vers que mon esprit prit conscience de la monotonie voulue qu'elle avait imposée aux premiers⁹.

Uniformité, monotonie, absence d'effets, l'actrice se dérobe à tous les présupposés du narrateur-spectateur et lui inflige une cruelle désillusion. Elle n'anime pas le texte et ne se livre donc pas à d'ingénieuses intonations qui composeraient un régime de significations

6 *Ibid.*, p. 360.

7 *Ibid.*, p. 361.

8 D'une certaine façon, c'est exactement le désir exprimé ici que réalise Claude Régy dans l'énonciation des acteurs qu'il dirige, générant par la lenteur et la tombée de chaque mot, encadrée de silences, un mouvement de parole inédit qui creuse l'écoute.

9 *Ibid.*, p. 361.



par-dessus lui ou qui personnaliseraient sa lecture du texte. Il ne peut rien extraire qui serait de l'œuvre de la Berma et qui se défalquerait de celle de Racine. Il bute de la sorte sur un des paradoxes de l'acteur : l'intrication d'activité et de passivité, la conjonction de présence et d'absence qui caractérisent son art de passeur. Il comprendra et témoignera de ce paradoxe lors de la seconde rencontre avec la Berma.

Mais avant d'en venir là, arrêtons-nous d'abord sur ce que dit Sarah Bernhardt elle-même de son propre travail. Ses notes et ses remarques, publiées dans un ouvrage posthume intitulé *L'Art du théâtre*, éclairent en effet la singularité de sa pratique d'énonciation.

Si l'actrice atteste bien de sa maîtrise du souffle, de la prononciation et de l'articulation, rompue qu'elle fut aux exercices de diction, elle déclare se méfier de la déclamation, des procédés manipulatoires exercés sur le texte par la voix et de leurs effets de captation du public. Elle valorise au détriment de la déclamation ce qu'elle nomme l'action.

La déclamation est l'art de dire, de déclamer avec justesse, tendresse ou violence de beaux vers ou même de belles harangues d'orateurs. Mais cela n'a rien à voir avec l'action qui, elle, peut être toute de mimique et rester l'action. On peut jouer une pantomime dramatique [...], il n'y a pas l'ombre de déclamation dans ces manifestations artistiques. L'action seule peut y jouer son rôle. Et c'est l'action qui seule éveille l'émotion ou la terreur du public. La déclamation et l'action peuvent se passer l'une de l'autre. Quand elles se réunissent, c'est tant mieux pour le public, mais le comédien ne doit jamais oublier que c'est l'action qui est la suprême maîtresse ; et cela, nos élèves ne s'en doutent pas. Ils pensent à l'inflexion, à l'effet, jamais à l'action. Le premier soin d'un professeur doit être d'apprendre à son élève l'articulation, la respiration, la science de dire des vers. Puis, quand l'élève sait tout cela, il doit le forcer à penser. Et c'est par ce « penser » qu'il tombera dans l'action¹⁰.

Il est étonnant que Sarah Bernhardt prenne ici l'exemple de l'art muet de la pantomime pour évoquer l'action spécifique de l'acteur. C'est là où aucune parole n'est proférée, où le régime des significations n'a pas le secours des mots pour se délivrer, où le procès de la signifiante s'écrit dans le tacite, qu'elle tient le paradigme de l'action dramatique¹¹. D'une manière « moderne » ou tout au contraire « classique » dans le sens historique du terme, c'est-à-dire avant la primauté donnée à la construction du personnage, elle cerne bien que, ce qui doit guider principalement l'acteur, c'est l'action dramaturgique du texte, sa mécanique interne, telle qu'elle est tramée dans et entre les phrases, celle que le terme de « partition » cherche d'ailleurs tant bien que mal à nommer.

On m'a demandé bien souvent combien d'heures je travaillais par jour. Je n'ai jamais travaillé un rôle. Je travaille le mécanisme, je l'apprends par cœur, mot à mot ; je mâche, je triture les phrases de manière à en être absolument maîtresse dans la rapidité du dialogue, mais une fois que je sais parfaitement mon texte, que je le tiens par l'articulation, je ne m'en occupe plus. Tout ce que je dois donner dans la douleur, la passion ou la joie, je le trouve à la répétition dans l'action même de la pièce. On ne doit pas chercher une pose, un cri, rien ! On doit tout trouver là, en scène, pendant l'effervescence du travail général¹².

10 Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, Paris, L'Harmattan, coll. Les Introuvables, 1993, p. 171. Cet ouvrage est à lire car même s'il est encombré de propos obsolètes, péremptoirs, parfois mondains, il livre sur la fin quelques données pertinentes sur le trajet et l'expérience d'une actrice qui pense son geste théâtral et cherche à le désigner.

11 Louis Jouvet s'en réfère également au silence pour penser l'action qui doit s'opérer chez l'acteur : « À chacun des mots que tu dis, il faut que le sentiment monte en toi, que tu sois baignée par ce que le mot exprime. Si tu fais cet exercice en appelant en toi, à mesure que tu penses le mot, le sentiment que ce mot exprime, à un moment donné, les sentiments monteront en toi, au fur et à mesure, avec tant d'intensité, que tu pourras presque jouer intérieurement le texte sans le dire, puis tu seras obligée de le dire. À ce moment-là, tu joueras le rôle. » *Molière et la comédie classique*, Paris, Gallimard, 1965, p.120.

12 Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 169-170.



- 13 *Ibid.*, p. 120.
- 14 Mathieu Mevel a des formulations très justes pour qualifier cette énonciation singulière : « Sa parole est un mélange de diction classique (légèrement surarticulée : son phrasé appuie sur certains accents toniques) et d'improvisations soudaines, envolées dans les aigus (notamment les voyelles). [...] Luchini mêle la rigueur du comédien artisan (la diction, le théâtre, la mémoire) et les libertés osées, joyeuses du bouffon. Son narcissisme, parfaitement assumé, se transforme alors en générosité. Il donne les phrases comme des bonbons. Il fait de son jeu un pur plaisir du verbe et de la voix. » *L'Acteur singulier*, Arles, Actes-Sud-Papiers, 2015, p. 37.
- 15 « Le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. » Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 2274.
- 16 C'est ainsi que Valère Novarina parle du théâtre comme de « la linguistique prise sur le vif. »
- 17 Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 105.

C'est « l'action même de la pièce » que l'acteur doit déceler et restituer. C'est dans la pratique réitérée du dire et de l'écoute du texte, activité pourtant pétrie de passivité, activité proche d'une « passion » maintes fois endurée et traversée durant les répétitions, que se met en mouvement, presque malgré soi (« dans l'effervescence générale »), la pensée dynamique du texte ; c'est là que se met à penser et bientôt à agir véritablement. Car « forcer l'acteur à penser », comme elle le dit, revient, semble-t-il, à le forcer à entendre, à percevoir et à détecter le jeu des diverses forces indémêlablement dramaturgiques et poétiques que le texte a organisé. L'acteur ne doit pas « chercher » de façon volontariste et intelligente mais bien « trouver » ces lignes de force au détour du travail et « tomber » ainsi dans l'action qui en émane.

Par ailleurs, bien qu'elle dise ne plus s'occuper du texte « une fois qu'elle le tient par l'articulation », Sarah Bernhardt insiste néanmoins sur la nécessité de faire entendre à l'auditoire la construction même des langues poétiques qu'elle énonce. Ainsi, à un directeur de théâtre lui reprochant de faire exagérément sentir qu'elle dit des vers, qu'elle insiste trop sur la césure et la rime, elle rétorque :

Mais l'alexandrin est fait de deux ailes pour l'envol de la pensée ; et les rimes sont les difficultés vaincues par le poète. Il faut que le public les entende, les apprenne, il faut qu'il sache avec quelle générosité le poète reste vainqueur de tous les obstacles¹³...

Cet impératif n'est pas sans rappeler l'énonciation de Fabrice Luchini. Il s'agit bien chez ce dernier, et même si cela s'accompagne d'une certaine modalité narcissique, de faire percevoir à l'auditeur l'architecture de la phrase, de lui donner, par un ralentissement ou une accélération du débit, ou bien encore par l'accentuation de la ponctuation, le jeu des règles qui compose le style spécifique de la langue¹⁴. Cette initiation à la forme et au style, cette ouverture de la forme et du style sont aussi une ouverture à leur fond, à la profondeur textuelle qu'ils agencent¹⁵. En ce sens, jouer un texte revient à le « déjouer », en ajourant sa texture, en la déliant et en la faisant respirer, en la partageant sous les oreilles et les yeux du public¹⁶. Une telle attention aux propriétés d'agencement de la langue excède une dimension uniquement technique ou formelle. Car cette attention permet sûrement l'essor de l'imagination de l'énonciateur – à entendre ici comme faculté de connaissance – du fait qu'elle lui laisse du temps, lui aménage du temps pour que l'imagination puisse s'exercer, s'involuer dans l'œuvre. Une pensée sensible et imaginative peut s'embrayer chez l'acteur dans le contact vigilant et assidu avec la matérialité poétique de la langue, dans la mesure où le texte n'est pas tiré à soi, rabattu vers soi mais au contraire respecté comme altérité à découvrir et à laisser agir en soi. Le texte devient alors une introduction à des perspectives étrangères au lieu de nous confirmer dans les nôtres.

La faculté d'imagination qui est la faculté maîtresse du poète, il faut que le comédien se l'assimile, que dans son cerveau passent à son appel les idées les plus disparates, qu'elles soient assez vives pour effacer toutes les autres, et concentrer autour d'elles toutes les forces intellectuelles et effectives. C'est à ce titre que l'acteur est, lui aussi, un poète, un créateur aussi grand que l'autre¹⁷.

Et Bernhardt tend à décrire comme un véritable drame du cerveau ce qui se passe au sein de l'acteur en jeu, sorti de soi de quelque manière, déplacé de lui-même et investi dans l'accueil, savamment construit mais conjugué au présent du plateau, des puissances étrangères générées par le texte. « La fatigue réelle n'est pas celle du corps, mais celle du cerveau qui fait une dépense de volonté effroyable¹⁸. »

C'est, semble-t-il, à l'issue d'un tel travail sur la partition textuelle et sur l'action de la pièce que l'animalité scénique de l'actrice peut alors se libérer. La déclamation, qu'elle minimise, cède le pas à l'action perlocutoire ou même performantielle de la parole : dire devient agir, dire secoue l'appareil du langage, du récit et des vers pour leur arracher un son neuf qui soit pourtant le son même du texte. L'action se réalise dans l'énonciation qui s'incarne. Louis Jouvet a d'ailleurs des termes étonnants, presque surhumains, pour qualifier la dynamique de son jeu :

Sa voix semblait flotter autour d'elle et ses yeux semblaient la suivre parfois. Selon le texte, elle chantait, elle martelait, elle précipitait la cadence comme un galop qui roulait, montait, frappait, s'arrêtait dans un silence que crevait soudain un sanglot répété. Puis une sorte de mélodie volontairement monotone qui se terminait dans un émoi d'une candeur infinie ou un éclat de rage, de révolte ou de souffrance qu'elle ne lâchait plus jusqu'au bout de la période. Jamais de raté dans ce crépitement de mots, de cris, de pleurs : une fusée¹⁹.

Si l'on croit Jouvet, c'est bien une énergétique de l'énonciation que produit l'actrice, une action de dire et de dire seul, contenue, ramassée, développée, filée en éclats, en cris et en pleurs mais rarement suspendue ou du moins jamais lâchée, toujours tenue. Elle se présente là comme une rythmicienne, outrepassant le débit et l'entendement ordinaires, faisant crépiter le texte sans raté. Une telle énergétique a de quoi dérouter le jeune narrateur de la *Recherche* et le laisser pantois, épuisé de tenter d'analyser le trajet de cette fusée sans effets particuliers décelables car toute entière livrée à aller au bout sa course.

Venons-en maintenant à la redécouverte de la Berma par le narrateur et aux analyses qu'en tire l'auteur. Il faut noter en préalable que c'est sans aucune agitation, dans un grand détachement, que ce dernier se rend au théâtre, ne considérant plus l'art de l'acteur que comme « mince et minable ». Or,...

... Le talent de la Berma qui m'avait fui quand je cherchais si avidement à en saisir l'essence, maintenant, après ces années d'oubli, dans cette heure d'indifférence, s'imposait avec la force de l'évidence à mon admiration²⁰.

Ce que le narrateur rencontre alors, dans cet état de non-avidité, c'est bien le phénomène de l'incarnation, celui du verbe agissant dans le corps et prenant chair en lui, dont il livre quelques lumineuses notations.

Mais ce talent que je cherchais à apercevoir en dehors du rôle, il ne faisait qu'un avec lui. Tel pour un grand musicien, son jeu est d'un si grand pianiste qu'on ne sait même plus

18 *Ibid.*, p. 174.

19 Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 69.

20 Marcel Proust, *À la recherche...*, p. 782.



21 *Loc. cit.*

22 *Loc. cit.*

23 *Loc. cit.*

24 *Loc. cit.*

du tout si cet artiste est pianiste, parce que (n'interposant pas tout cet appareil d'efforts musculaires, çà et là couronnés de brillants effets, toute cette élaboussure de notes où du moins l'auditeur qui ne sait où se prendre croit trouver le talent dans sa réalité matérielle, tangible) ce jeu est devenu si transparent, si rempli de ce qu'il interprète, que lui-même on ne le voit plus, et qu'il n'est plus qu'une fenêtre qui donne sur un chef-d'œuvre²¹.

Il comprend, c'est-à-dire qu'il voit et surprend, le calcul et l'intentionnalité des procédés manœuvrés par les autres acteurs qui semblent ingénieusement déployer un arsenal d'accentuations et d'inflexions, propre sans doute à animer le texte mais avouant ainsi une inaptitude foncière à le rejoindre et à le traduire.

Leurs intonations commandaient à cette voix : « Sois douce, chante comme un rossignol, caresse » ; ou au contraire : « Fais-toi furieuse », et alors se précipitaient sur elle pour tâcher de l'emporter dans leur frénésie. Mais elle, rebelle, extérieure à leur diction, restait irréductiblement leur voix naturelle, avec ses défauts ou ses charmes matériels, sa vulgarité ou son affectation quotidiennes, et étalait ainsi un ensemble de phénomènes acoustiques ou sociaux que n'avait pas altéré le sentiment des vers récités²².

Spectateur impitoyable, il radiographie de la sorte l'effort besogneux des acteurs tendus vers l'imitation vocale et gestuelle de ce qu'ils pressentent des vers mais qui leur reste une matière résistante et étrangère, les épargnant et les laissant pour ainsi dire indemnes et seuls avec eux-mêmes : ceints dans leur être social dont ils peinent à se détacher et condamnés aux effets par lesquels ils tentent de camoufler le manque d'une mobilisation interne suscitée par le texte. Alors que les intentions du jeu de la Berma sont, elles, devenues comme prises dans les plis de la voix et du corps, indétectables et agissantes dans un autre régime de perception que celui, directement préhensible, de l'œil nu et de l'oreille savante :

Phèdre se les était intériorisées, et mon esprit n'avait pas réussi à arracher à la diction et aux attitudes, à appréhender dans l'avare simplicité de leurs surfaces unies, ces trouvailles, ces effets qui n'en dépassaient pas, tant ils s'y étaient profondément résorbés²³.

C'est du côté du corps et du geste qu'éclate, pour le narrateur, la vue des procédés superficiels d'imitation, forcément incomplets, qui trahissent un corps mondain, non altéré ou modifié par l'action de dire, vue d'autant plus ridicule que ce corps ignore la quotidienneté qu'il renvoie et qui fait comme une saillie dans le mouvant paysage racinien.

De même le geste de ces artistes disait à leurs bras, à leur péplum : « Soyez majestueux. » Mais les membres insoumis laissaient se pavaner entre l'épaule et le coude un biceps qui ne savait rien du rôle ; ils continuaient à exprimer l'insignifiance de la vie de tous les jours et à mettre en lumière, au lieu des nuances raciniennes, des connexités musculaires ; et la draperie qu'ils soulevaient retombait selon une verticale où ne le disputait aux lois de la chute des corps qu'une souplesse insipide et textile²⁴.

Quand il revient vers la Berma, l'auteur entreprend une sorte de spectrographie du souvenir du spectateur qu'il fut et entre dans la restitution de tous les détails de la phénoménalité produite par l'actrice. Il en témoigne alors tour à tour, comme il le ferait d'une sculpture ou d'une peinture, dans une expérience sensible des yeux générée pourtant par la voix de l'actrice. Ce faisant, il déploie les modalités incarnantes qui y sont à l'œuvre, recueillant, par la surface et l'écume de ce que sa vision prélève, le formidable travail, intensif, d'ouverture de ce corps aux puissances du verbe. L'énigme de l'incarnation se donne ainsi au partage sensible d'une description à la fois subjective et sûre, ferme quant aux mécanismes qu'elle décèle et objective. « L'acteur sécrète le texte, écrit Jouvett, comme les larmes et la sueur. » « L'acteur somatise le texte », renchérit Novarina. Sécrétion et somatisation semblent effectivement ici convoquées pour rendre compte de ce qu'il se passe entre corps et texte et qui gagne jusqu'au costume.

Les bras de la Berma que les vers eux-mêmes semblaient soulever sur sa poitrine, comme ces feuillages que l'eau déplace en s'échappant ; son attitude en scène qu'elle avait lentement constituée, qu'elle modifierait encore, et qui était faite de raisonnements d'une autre profondeur que ceux dont on apercevait la trace dans les gestes de ses camarades ; ces blancs voiles eux-mêmes, qui, exténués et fidèles, semblaient de la matière vivante et avoir été filés par la souffrance mi-païenne, mi-janséniste, autour de laquelle ils se contractaient comme un cocon fragile et frileux ; tout cela, voix, attitudes, gestes, voiles, n'étaient, autour de ce corps d'une idée qu'est un vers (corps qui, au contraire des corps humains, n'est pas devant l'âme comme un obstacle opaque qui empêche de l'apercevoir mais comme un vêtement purifié, vivifié où elle se diffuse et où on la retrouve), que des enveloppes supplémentaires qui, au lieu de la cacher, rendaient plus splendidement l'âme qui se les était assimilées et s'y était répandue, comme des coulées de substances diverses, devenues translucides, dont la superposition ne fait que réfracter plus richement le rayon central et prisonnier qui les traverse et rendre plus étendue, plus précieuse et plus belle la matière imbibée de la flamme où il est engainé²⁵.

« Le rayon central », c'est bien sûr le texte, tel que ce dernier est néanmoins entendu, éprouvé et comme répercuté par l'actrice. Ce que ce rayon traverse – voix, attitudes, gestes, tissus – sont autant de voiles qui agissent paradoxalement comme des opérateurs à la fois de séparation (strates, couches, enveloppes) et de transparence. Le foyer de combustion ne se livre pas, ni directement à la vue, ni explicitement à l'entendement ; il reste enchâssé, « engainé » quelque part dans le corps mais il se diffuse sur les différentes surfaces d'inscription (vocales, corporelles, textiles) qui sont à son contact, lequel reste pourtant non localisable. La Berma ne donne pas un corps illusoire au personnage de Phèdre, elle ne fabrique pas techniquement une imitation réussie, une incorporation crédible de l'être de fiction. Elle semble laisser agir les forces du texte en elle, subir au présent la passion de la langue racinienne, épouser le mouvement « de raisonnements d'une autre profondeur » et comme exsuder ainsi « le corps d'une idée qu'est un vers ». Encore que le terme « idée » peut être ici trompeur. Le contenu idéal de Phèdre, le sens du texte,

25 *Ibid.*, p. 783.



26 « L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après. » *Ibid.*, p. 2273.

27 *Ibid.*, p. 202.

28 *Ibid.*, p. 783.

du personnage ou de la phrase semble devenir indéterminable ou bien incommensurable. Après tout, selon l'auteur, la matière sémantique, celle signifiante du texte aussi bien que celle interprétative de l'actrice est « imbibée de flamme ». Et cette matière en flamme, tel le Buisson ardent, opère d'autant mieux une *impression* (au sens littéral)²⁶ sur le spectateur qu'elle se dématérialise ou s'immatérialise en direct. Elle n'exprime rien dans l'immédiat comme contenu signifiable mais elle imprime en quelque sorte son mouvement « logophore » dans les sens comme ravis à eux-mêmes du spectateur, lui donnant à penser ce qui lui échappe de la sorte : l'œuvre textuelle et l'œuvre de l'interprétation, l'une impliquée ou compliquée dans l'autre.

Ce moment de théâtre paraît avoir révélé au moins deux éléments déterminants à Proust.

Il constitue, d'une part, une des expériences radicales de la *différence* ou du *différent*, celle issue de l'évènement sensible qui vient faire effraction dans la réalité – que tout nous porte à croire commune, uniforme et compacte – et qui en surprend le caractère factice, construit et limité, qui le sape de l'intérieur par l'irruption d'une sorte de point de vue supérieur. De là est à même de surgir une...

... différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. [...] Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la Lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini²⁷...

Le jeu de la Berma produit cette différence inattendue qui fait s'entrebâiller des territoires inédits et pousse un peu plus loin l'appréhension des bords de la vie.

L'impression que nous cause une personne, une œuvre (ou une interprétation) fortement caractérisées, est particulière. Nous avons apporté avec nous les idées de « beauté », « largeur de style », « pathétique », que nous pourrions à la rigueur avoir l'illusion de reconnaître dans la banalité d'un talent, d'un visage corrects, mais notre esprit attentif a devant lui l'insistance d'une forme dont il ne possède pas l'équivalent intellectuel, dont il lui faut dégager l'inconnu. [...] Et à cause de cela ce sont les œuvres vraiment belles, si elles sont sincèrement écoutées, qui doivent le plus nous décevoir, parce que, dans la collection de nos idées, il n'y en a aucune qui réponde à une impression individuelle²⁸.

La première déception trouve donc ici son analyse. Elle signalait l'indifférence agacée à la pointe de cette différence désirée mais irrépressiblement rejetée.

D'autre part, le phénomène de l'*incarnation* qui, même s'il n'est jamais nommé comme tel, semble bien guider son écriture, notamment, si l'on suit Deleuze, par l'indivision du signe et du sens, le caractère de symptôme que trame à même le corps le travail du verbe dans la chair.

J'en étais arrivé à ne plus attacher d'importance qu'aux témoignages qui ne sont pas une expression rationnelle et analytique de la vérité ; les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit²⁹.

Proust se réfère lui-même, par « l'afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble », au motif de l'incarnat qui est une des variantes picturales concrètes de l'incarnation. Le « silence subit » dérègle quant à lui le cours du langage et met en avant le corps brusquement interdit dans son dire, lequel continue encore pourtant à l'agir du fond de sa retraite³⁰.

Que le dire se fige ou qu'il se mette à colorer la peau, c'est toujours une façon de dire, bien que muette, qui s'active dans le corps et qui donne sans doute plus fortement à penser que ne le ferait un discours raisonné. L'expérience des vérités, lesquelles selon Proust se trahissent plus qu'elles ne se construisent, ne se livre et ne s'écrit que dans cette attache au corps et au caractère incarné de l'être³¹. En ce sens, l'art de l'acteur est le plus sûr, quoique faillible ou parce que faillible, laboratoire voire modèle pour explorer cela.

On peut donc faire l'hypothèse que l'art théâtral fictionné de la Berma, inspiré par celui réel de Sarah Bernhardt, a influé sur l'agencement littéraire de Proust. Son pressentiment que l'art de dire des acteurs disait quelque chose de l'art tout court sur lequel il pouvait se guider trouve au final une certaine confirmation. La pratique de l'énonciation de l'actrice aura su, peut-être, susciter un certain réglage entre le corps et le langage, le sensible et l'intelligence, le matériel et le spirituel le poussant à inventer une écriture singulière qui soit à la hauteur attendue de l'épreuve de la vie³².

Les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée dans nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit [...] La vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée, et [...] on peut peut-être la recueillir plus sûrement sans attendre les paroles et sans tenir même aucun compte d'elles, dans mille signes invisibles, analogues dans le monde des caractères à ce que sont, dans la nature physique, les changements atmosphériques³³.

Et, Proust, à son tour, donne à l'acteur qui énonce ses phrases quelques lumières sur l'apprentissage de l'art de dire l'épaisseur des choses.

29 *Ibid.*, p. 2282.

30 Mathieu Mevel semble penser à ces lignes de Proust lorsqu'il écrit : « Le corps est plus vrai, parce qu'il dépend des sens et des perceptions. Il est moins à l'aise pour tricher. Quand les enjeux s'élèvent, les sens se gonflent comme les voiles ou les sexes. Rougir, bégayer, faire un lapsus, c'est le corps qui reprend le dessus. Le corps en action dit plus de vérité que les mots. » *L'Acteur singulier, op. cit.*, p. 105.

31 « [De même que la peinture], le sens du roman n'est d'abord perceptible, lui aussi, que comme une *déformation cohérente* imposée au visible. » Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voies du silence » in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 126.

32 « Partout Proust oppose le monde des signes et des symptômes au monde des attributs, le monde du pathos au monde du Logos, le monde des hiéroglyphes et des idéogrammes au monde de l'expression analytique, de l'écriture phonétique et de la pensée rationnelle » Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 131.

33 Marcel Proust, *op. cit.*, p. 796.



