

## VOIX D'ACTEURS

**Jean-Louis Jacopin**

Acteur et metteur en scène  
Enseignant à l'Atelier-Théâtre  
du Rond-Point des Champs Élysées

**Résumé :** Ce texte se propose de décrire la voix au théâtre, à l'opéra, à la radio, au cinéma à travers les pratiques différenciées des acteurs et chanteurs. L'exercice du métier montre bien les interférences entre ces pratiques, leurs différences et leurs évolutions.

Place ta voix plus haut et émet un son plus fort ! Monte ta voix ! Descends ta voix ! Ferme ta voix en fin de phrase ! Ouvre la voix pour l'interrogation ! Suspends ta voix dans le mouvement ascendant ! Ne prends pas ta voix d'acteur ! Simplifie sur les finales ! Ne traîne pas les voyelles ! Resserre les mots ! Garde de l'air pour faire vibrer ta voix en fin de vers ! Prends ta voix de tête ! Prends ta voix de masque ! Ta voix de ventre maintenant !...

Il y a peu de chances aujourd'hui pour que vous entendiez, caché derrière la porte d'un cours de théâtre, un maître s'adresser ainsi à l'un de ses élèves. Sans doute parce que dans 95% des cas, l'élève ne comprendrait pas ce que lui demande son professeur. La leçon tournerait vite court et, comme il faut bien céder à la mode, plutôt que de tout remettre à plat et de commencer par le commencement, le professeur va très vite parler de psychologie, tarte à la crème de l'interprétation, fosse commune de la voix et du corps théâtraux.

On a, progressivement, oublié que la voix était, avant tout, un instrument qui pouvait signifier avant de s'emparer du sens des mots. On écoute rarement une voix mais ce qu'elle dit et si l'on en parle, c'est pour la trouver belle, enjôleuse, criarde, irritante ou bien, comme à la météo, on s'en préoccupe comme du temps qu'il fait, elle est couverte ou claire, point.

S'il est un art où l'on ne peut "échapper" à la voix c'est bien le Bunraku, théâtre de marionnettes japonais. Sur la droite de la scène,

(ce qu'ici les gens de théâtre appellent la cour, qui s'oppose au jardin), un homme, à genoux, immobile, va, vocalement, jouer en lisant le rôle de tous les personnages de la pièce tandis que d'autres hommes en noir manipulent des marionnettes qui, si l'on peut dire, agissent l'action. Cet homme à genoux va tour à tour interpréter le mari, la femme, l'amant, les ivrognes, la servante, le voisin, uniquement avec sa voix. Cet homme d'un certain âge n'a rien d'efféminé. Quelle émotion pourtant, lorsque les amants vont devoir se séparer et qu'elle (je parle de la marionnette femme, bien sûr), lui jure en sanglotant qu'elle préférera se donner la mort plutôt que de ne plus jamais le revoir ! Quelle drôlerie lorsque les jeunes ivrognes commentent la scène chacun avec sa voix, pour lui dire de ne pas se mettre dans tous ses états ! Lui, il produit de la voix tout en interprétant ce que l'écrit des personnages doit nous faire ressentir, il traduit littéralement, avec son instrument, sa voix, les personnages, relayé par ces autres interprètes du corps que sont les maîtres manipulateurs. Tout est en japonais et chacun comprend, jusqu'à rire ou s'émouvoir. C'est la voix de l'interprète, son jeu de voix qui va mettre en branle toute la représentation théâtrale. Situation unique où l'on peut dire que la voix est représentée en tant que telle. Sans elle, pas d'image. Sans la façon de dire de l'interprète, pas de représentation, avec sa façon de dire, pas d'autre possibilité tant cette voix-là ne peut habiter que ce corps-ci. Les hommes donnent à la marionnette corps et voix, elle peut prendre vie. Nous sommes bien loin de notre "appréhension" de la voix dans le théâtre occidental contemporain où elle est systématiquement confondue avec la parole comme si ce qu'elle a de concret, sa chair, son grain effrayait tant qu'on y préfère la volute abstraite du mot. Parole et voix sont liées mais distinctes, elles deviennent complices quand l'une enrichit l'autre jusqu'à devenir mortelles, ce qui fera que Médée s'écrie: "Tu frémiras d'horreur si je romps le silence". Les mots masculins, seuls n'y suffisent pas, il y faut la voix féminine.

En Italie, les comédiens *decommedia dell'arte* travaillent encore la voix c'est-à-dire qu'ils la typent. Avant même de faire son entrée en scène, un acteur sera reconnu à sa voix et à son accent ou plutôt, le personnage sera identifié : voici venir Pantalone, Arlequino, Brighella, l'un est maigre, l'autre est petit, le troisième est gros, l'un marche courbé, l'autre sautille, le troisième ressort le ventre, les acteurs montrent des signes physiques et font entendre des signes vocaux. Le son et l'image sont codifiés, le corps et la voix sont des instruments de parade. C'est-à-dire qu'on les montre et qu'on les fait entendre dans leurs différences. Le vénitien est plus lent que le milanais qui sera plus volubile que le romain. La voix n'est pas la

même selon les accents qu'on lui fait prendre, un toscan ressentira la même émotion qu'un piémontais mais il l'exprimera autrement, simplement parce que son timbre sera autre, sa voix résonnera autrement et l'un, l'émoi passé, raisonnera sûrement différemment de l'autre.

C'est ainsi, la façon de dire fait la différence. Dire que la voix change selon les accents qu'on lui fait prendre, est loin d'être innocent quand on sait qu'il existait, dans les écoles de théâtre, un modèle académique qui consistait à gommer tous les accents pour créer un non accent qui, par retournement devenait le seul accent acceptable.<sup>1</sup>

Cela revenait-il à dire qu'à partir du moment où l'on abandonnait les codes de jeu, il n'était plus souhaité qu'une seule voix ?

La voix d'acteur, voix travaillée (pour ne pas dire fabriquée puisque rien qu'à l'entendre, on repérait l'acteur, non pas le personnage comme dans la commedia, mais l'homme/acteur, celui qui faisait profession de) : celle qu'on place dans le masque et qu'on projette inlassablement au fond de la salle, celle qu'à une époque encore toute proche on appelait la belle voix, au timbre chaud, la voix de la scène ? Sans doute. C'est cette voix-là, qui, jusque dans les années soixante-dix, aura marqué le théâtre et ses interprètes au point que les "comédiens" n'étaient pas souhaités au cinéma auquel on préférait les "acteurs". D'un côté, il y avait ceux qui jouaient la comédie (même s'il leur arrivait de jouer la tragédie classique), et de l'autre ceux qui agissaient sur l'écran avec des voix ordinaires. La raison pour laquelle on ne prenait pas de comédiens était, en fait, tout autre, on disait qu'ils surjouaient, c'est-à-dire qu'ils faisaient trop de mimiques, qu'ils jouaient trop avec leur corps, qu'ils démontraient plutôt qu'ils ne montraient. Tout cela est vrai mais n'était-ce pas, tout simplement, parce qu'ils parlaient trop fort ? Ils gesticulaient verbalement ! La gymnastique – c'est-à-dire l'apprentissage, l'acquisition de la maîtrise – n'est pas la même selon qu'on joue sur une scène de théâtre, en plein air, devant une caméra ou devant un micro. C'est la voix qui mouvait le corps parce que les comédiens se trompaient, comme en gymnastique, d'exercices respiratoires. La voix détermine un espace. Est-il besoin de préciser que deux personnes sont proches l'une de l'autre lorsqu'elles

---

<sup>1</sup> Il est amusant de savoir que pour jouer le rôle des paysans dans le Don Juan de Molière, Marcel Maréchal, metteur en scène, ait fait appel à deux québécois qui, en parlant "naturellement", rendaient mieux compte des personnages que tout acteur français ayant cherché à imiter un accent paysan.

chuchotent ? Et si je parle fort, n'est-ce pas pour être entendu du plus grand nombre ? De l'auditeur le plus proche au plus éloigné ? Le corps peut être immobile, la voix suffit à créer l'espace, or, au cinéma, il n'y a pas d'espace, pas plus qu'à la télévision, il y a un écran plat et des machines qui enregistrent, amplifient, transforment la voix (et maintenant, virtuellement, le corps), le travail est tout à fait différent. Ils surjouaient parce qu'ils parlaient fort. Les comédiens de théâtre surjouaient à cause de leur voix, sans doute pour les mêmes raisons que les acteurs (qui venaient du théâtre) du cinéma muet. Ils avaient peur de ne pas être entendus. Compris ?

Qu'en est-il aujourd'hui de cette voix d'acteur ? Quelle est-elle ? Elle est justement celle qui n'a plus rien à voir avec le théâtre, celle qu'on n'entend pratiquement plus parce que les techniques ont totalement inversé la situation. Il y a trente ans, les comédiens de théâtre parlaient trop fort au cinéma et à la télévision, aujourd'hui, les acteurs, qui ont plus de chances de travailler à la télévision et au cinéma qu'au théâtre, n'arrivent plus à s'y faire entendre. Ce n'est pas qu'ils n'ont plus de voix, *ils n'en ont plus besoin*. La voix n'existe plus, les machines ont pris le relai. Le son émis par le larynx est confié à une machine manipulée par un technicien qui en fait son affaire. La voix de l'un est devenue l'affaire de l'autre. Et la confusion s'installe.

Silence on tourne ! Attention silence ! Moteur ! Ça tourne ! Action ! Si vous assistez à un tournage, bien souvent dans le silence de l'action, s'il ne s'agit pas d'un film d'action justement, vous ne verrez et n'entendrez quasiment rien. Au point que vous ne comprendrez pas, en voyant le film ce qui a bien pu se passer entre le tournage et la projection. Si l'on peut dire qu'au théâtre, le comédien est dans l'explosion, qu'à la radio comme on le verra, il est dans l'implosion, on peut dire qu'au cinéma il est dans la retenue maximale pour un minimalisme de jeu optimum. Les machines de l'image et du son se chargent de rendre compte de l'environnement et du sens qui ne trouvera vraiment sa force qu'au montage.

Qu'en est-il de la voix dans ces conditions ? J'ai pu dire qu'au théâtre ou à l'opéra, la voix créait l'espace (chuchotement/espace de l'intimité, cri/espace du public) ; au cinéma, elle s'inscrit dans l'espace qu'on lui détermine a priori. On parlera moins fort en gros plan qu'en plan moyen et encore moins qu'en plan large pour une même intention. Mais il arrive que la voix, au cinéma, ne crée que son propre espace. Je m'explique. Imaginez une salle de réception

remplie de gens qui parlent, trinquent et rient. Au milieu de cette assemblée, deux personnages principaux sont en train de discuter. Vont-ils devoir parler si fort que leurs voix domineront pour s'entendre, celles de la foule ? Non. Ils vont parler si doucement l'un et l'autre que chacun d'eux ne sera pas sûr de ce que lui aura dit son partenaire. L'ingénieur du son va jouer avec le magnétophone, pour que la voix des deux acteurs soit claire au milieu du brouhaha. Au montage final, le fait de les entendre si présentement sans que l'image, d'une proximité moyenne, donne l'impression qu'ils sont obligés de crier pour se parler, en nous montrant leur intimité sonore, créera une sorte de zoom auditif sur leur propre image et les singularisera l'un et l'autre parmi les inconnus qui les entourent. C'est dire que les acteurs vont devoir faire abstraction de la réalité de la situation pour déjà se projeter (c'est le cas de le dire), dans l'image visuelle et sonore qu'ils vont donner d'eux-mêmes. On peut dire qu'ils vont donner une image qu'ils ne donnent pas. Cette contradiction fait partie du travail de l'acteur au cinéma. Au moment de la prise, qu'on dit de vue et jamais d'ouïe (si l'on dit une prise de son, alors il faudrait dire une prise d'image), et dans ce cas précis, les acteurs vont devoir jouer avec leur voix sans vraiment s'entendre, ils vont devoir être justes avec eux-mêmes mais ils n'ont pas à s'imposer, c'est la technique qui les impose. Qu'ils aient du talent, c'est-à-dire qu'ils sentent ce qui est en train de se passer et qu'ils sachent s'en servir, ou qu'ils s'abandonnent suffisamment pour ne plus offrir aucune résistance, qu'ils ne se soucient plus de leur propre image en somme est une autre histoire.<sup>1</sup> En ce qui nous concerne, il est intéressant de comprendre que l'acteur qui joue au cinéma doit accepter d'être morcelé, y compris vocalement. C'est peut-être le lieu (le cinéma), qui raconte le mieux le "corps/vocal".

Les jeunes acteurs ne savent plus qu'ils ont une voix et, par conséquent, ne soupçonnent même pas ce qu'ils peuvent en faire. S'ils n'ont plus de voix, c'est parce qu'ils n'ont plus d'oreille. Les cours de théâtre ont cédé à la demande des agents, ils forment des acteurs pour l'écran. Les enseignants transmettent de moins en moins l'art du théâtre où la voix est primordiale. Il n'y a plus de bouche à oreille. Il faut assister à une répétition théâtrale pour se rendre compte à quel point les jeunes acteurs n'entendent pas. Dix fois, vingt fois, ils reproduiront le même son, à la même intensité, persuadés qu'ils ont progressé à chaque reprise. Et quand enfin ils

---

<sup>1</sup> On comprendra qu'en dehors d'inaptitudes absolues qu'il serait trop long d'analyser ici, je ne crois guère au don venu du ciel comme on se complait à l'invoquer dans les milieux artistiques. Le regretté M. Mastroianni était sûrement l'acteur le plus représentatif de ce que j'avance ici.

réussissent, ils parlent bien souvent faux car, s'il est facile de parler juste, c'est-à-dire d'être crédible en parlant doucement, cela devient plus difficile lorsqu'on parle fort. Pourquoi ? Tout simplement parce qu'il faut donner à sa voix d'autres inflexions pour que le sens demeure et que c'est là que commence l'apprentissage.

Il est des auteurs impitoyables pour ce travail vocal parce que leur écriture, conçue spécifiquement pour le théâtre, c'est-à-dire, pour être dite à un moment précis, dans une situation précise, ne demande rien d'autre, justement, que d'être dite. Je pense ici à H. Pinter mais surtout à celui qui a poussé à son extrême cette ascèse du mot : S. Beckett. Pour jouer ces auteurs (je parle essentiellement du travail vocal), il ne faut rien faire. Qu'est-ce que cela veut dire ? Tout simplement qu'il faut émettre les mots pour ce qu'ils sont : sans tristesse (ne pas baisser la voix), sans romantisme (ne pas traîner les voyelles, ne pas trop les ouvrir, un "a", pas un "â"), sans violence (ne pas fermer trop brutalement les phrases), sans joie (ne pas finir avec la voix trop en l'air), sans neutralité (ne pas éteindre, étouffer sa voix, garder l'énergie de la profération), etc..., on voit à quelles contraintes (seules garantes de liberté de jeu), il faut s'astreindre pour tenter de se rapprocher au-delà des désirs de l'auteur, de sa démarche, de sa marche. Arriver à parler simplement, telle est peut-être la spécificité du travail de l'acteur contemporain.

C'est ainsi que T. Kantor imposait à ses acteurs, une marche vocale, comme il leur imposait une démarche (faite de sautilllements, de tressautements, de heurts), comme il imposait des syncopes à la musique, qu'il commandait d'un geste nerveux de la main pour la faire disparaître, aussitôt qu'apparue. Les voix étaient dépossédées de toute émotion psychologique mais elles n'étaient pas étrangères au corps des acteurs, elles correspondaient avec lui, dans tous les sens du terme. Des voix brisées comme des lignes, des voix en rupture avec le sens des mots, des voix qui faisaient sens, à côté des mots. Il savait écarteler la matière théâtrale jusqu'à la limite de la rupture, moment où le spectateur, bouleversé de ne pas comprendre pourquoi il comprenait, se retrouvait face à lui-même.

Marcher avec ses jambes, l'enfance oubliée, semble simple, mais danser ? Qui plus est, en mesure, des figures imposées avec des partenaires, cela demande un long apprentissage pour que le spectateur ne voit pas l'effort et que cela fasse sens ! Il en va de même pour la voix. Pour elle, c'est une question de souffle. On pourrait à ce propos se demander, à l'image de ces orateurs grecs qui n'apprenaient pas les mots mais se souvenaient de pans entiers de

leurs discours en imaginant la diversité d'un parcours qu'ils emprunteraient - devant la fontaine tel pan, devant le massif de daturas tel autre... -<sup>1</sup> si, à l'époque où il existait encore, le bon souffleur n'était pas celui qui, au lieu de souffler les mots, chantait la mélodie, c'est à dire qu'il remettait l'intention sur la voie par l'intonation de la voix.<sup>2</sup> Le souffleur était plus celui qui disait à l'oreille qu'à l'esprit, il faisait reprendre son souffle au comédien, de là à dire qu'il lui donnait l'air, il n'y a qu'un pas. Il faut savoir, en s'appuyant sur la colonne d'air, moduler l'émission de celui-ci pour que la phrase commencée, aussi longue soit-elle garde son sens. On demande souvent au comédien de respirer une phrase. Cette indication a un double sens. Elle signifie, bien sûr, que la phrase doit être harmonieuse, légère, rebondissante et compréhensible, mais elle veut également dire que le comédien doit la porter sur sa voix par son souffle. La voix n'existe pas non seulement sans les cordes vocales et le larynx mais sans l'oreille, le nez, la bouche les poumons, le ventre par où l'on respire et aussi sans ses résonateurs, la poitrine, la tête voire le dos comme nous l'a montré J. Grotowski et nous ne parlons pas des glandes sexuelles qui, dans le chant donnèrent, par leur absence, la gloire aux castrats.<sup>3</sup> La voix, c'est un véritable écorché. Quand on a perdu le cri si puissant du bébé et qu'il faut éduquer, cultiver la voix, c'est son corps tout entier qu'il faut connaître pour la trouver. La voix n'est jamais représentée, c'est elle qui représente sans doute, et surtout lorsqu'elle atteint la maîtrise dans sa plénitude, parce qu'elle est le puzzle reconstitué d'un corps qu'il faut enfin, après le déchirement

---

<sup>1</sup> "L'Art de la mémoire" de Frances. A. Yates. NRF 1975.

<sup>2</sup> Dans une représentation d'"Arlequin serviteur de deux maîtres" de C. Goldoni magnifiquement mis en scène par G. Strehler (un qui connaissait tous les ressorts de la voix au théâtre), le souffleur apparaissait pour reprendre Brighella qui, emporté par son élan ne disait plus le texte écrit et Brighella de lui répondre: "Io só, ma é bello no?". Personne dans la salle ne s'était rendu compte que le personnage déviait de son rôle, tant sa musique était juste!

<sup>3</sup> On ne peut s'empêcher, pour qui n'a jamais vu les siennes, de rappeler que les cordes vocales humaines ressemblent étrangement à un sexe de femme. Michel Chion (La voix au cinéma -Cahiers du Cinéma 93- ), écrit: "Le cri de l'homme délimite un territoire, le cri de la femme renvoie à l'illimité". Cette réflexion nous a immédiatement fait penser à un film et réfléchir sur la situation de l'acteur par rapport à la femme (au-delà de la posture soi disant passive de l'acteur face au metteur en scène). Le film c'est Tarzan qui en criant, délimite son territoire; la femme, c'est Jane qui nous renvoie à l'illimité. Or, lorsqu'elle veut apprendre à parler à Tarzan, elle se désigne en se nommant Jane puis elle désigne Tarzan en désignant celui-ci. Tarzan qui reproduit à la lettre et au geste près le comportement de Jane se trompe et nomme Tarzan en désignant Jane. L'homme est devenu femme. Tout acteur qui joue Tarzan nous dit qu'il est en réalité Jane. Et comme tous les hommes se prennent pour Tarzan...

de la naissance, non seulement connaître, mais avoir fait sien, en accord avec l'esprit.<sup>1</sup> Et il faut, dans l'un comme dans l'autre, s'y bien ressentir. La voix est une traîtresse. Elle perdra de sa qualité si l'angoisse vous étreint, elle perdra de ses chaudes couleurs et deviendra blanche (encore des expressions empruntées à la vue), si le trac s'empare de vous.

Depuis quand le corps des chanteurs d'opéra a-t-il abandonné la soi-disant norme de la grosseur (cette fausse idée que plus on est gros plus on a de souffle) ? Les plongeurs en apnée, les coureurs de marathon sont minces ce qui ne les empêche pas d'avoir du coffre ? Depuis que des metteurs en scène de théâtre ont commencé à s'intéresser à l'opéra c'est-à-dire depuis l'instant où, considérant que l'opéra est un art de la représentation, l'on a cessé de considérer les chanteurs comme des machines à chanter des notes, des montreurs de voix (comme on dit des montreur de marionnettes) ou mieux, quand on a décidé que la voix faisait bien partie de ce corps dont nous venons de parler et qu'il y avait de l'émotion à faire passer entre le jeu de ce corps et sa voix siamoise.<sup>2</sup>

Pour les chanteurs, le mouvement est inverse de celui des jeunes (et moins jeunes !) acteurs dont j'ai parlé. On ne peut pas, en effet dire que pour eux (les chanteurs), la voix n'existe pas. Elle aurait même, à la scène, trop existé au détriment de tout le reste. Le corps n'étant plus qu'une sorte d'épouvantail à redondances multiples et indéterminées (la main sur le cœur pour exprimer la douleur, l'amour, le don de soi, l'abnégation, l'espérance et pourquoi pas tant qu'on y est, la décision de mourir, l'allaitement ou le patriotisme ; les yeux au ciel pour exprimer l'espoir, le désespoir, la pâmoison, l'incompréhension, regarder s'il va pleuvoir, constater qu'il pleut

---

<sup>1</sup> Qu'on se souvienne de la voix d'Artaud le Momo quand il proférait son "Pour en finir avec le jugement de Dieu"! Cette voix d'un corps disloqué qui s'était réfugiée là-haut, tout là-haut dans la tête qui, quoi qu'on en pense, jamais n'a failli.

<sup>2</sup> Lors de la mise en scène d'un opéra baroque à Innsbruck, je ne comprenais pas pourquoi un chanteur américain (Derek Lee Ragin qui prêtera sa voix au Farinelli de G. Corbiau) faisait toujours les mêmes gestes, qu'il chante la joie, la douleur, ou l'amour, jusqu'au moment où je me suis aperçu qu'il ne comprenait pas un traître (c'est le cas de le dire) mot de ce qu'il disait (il chantait en italien). Nous avons pris une bonne matinée pour traduire sa partition. L'après-midi même, il jouait avec bonheur le rôle de l'amant éperdu en une grande variété de mouvements. Non seulement, il devenait à "vue d'oeil" un bon acteur, mais sa voix, toujours juste, trouvait des nuances nouvelles, "à ouïe d'oreille", il devenait un meilleur chanteur, il interprétait. Très vite les musiciens s'aperçurent du changement.



etc...), on pourrait s'amuser longtemps à tenter de donner des sens totalement opposés aux mêmes mimiques. C'est dire en tout cas que le code de la représentation n'a pas été, à l'opéra, pendant longtemps, très clair. La voix est, à l'opéra, travaillée au point que son émission fait prendre au visage des expressions que jamais l'on ne verra dans la vie, comme on dit (sous-entendant par là que la scène est hors la vie, comme on peut être hors-la loi. Mais cela suppose alors, pour que des spectateurs puissent s'y reconnaître, qu'il y ait une autre vie et d'autres lois quand on est sur la scène !). Et ces expressions inconnues du commun des mortels (décidément, il y a bien là-dessus, quelque chose qui flirte avec le fini et l'infini), entraînent une incompréhension du mot. Combien de fois a-t-on entendu des gens dire qu'ils n'aimaient pas l'opéra parce qu'ils ne comprenaient pas ce qui se dit. Mais là encore, comme dans l'anecdote de Brighella, peu importe ce qui est chanté, si la manière de le chanter fait comprendre ce qui est dit au-delà de ce qui est dit. On aurait même envie de dire devant la pauvreté de nombreux livrets qu'il vaut mieux ne pas comprendre ! Si le chanteur est bon (cela veut dire qu'il est capable de vous faire oublier sa technique pour vous émouvoir, qu'il est capable de vous faire croire que l'effort incroyable que demande le chant d'opéra, n'est qu'évidence, que l'immense travail n'est que simplicité), vous ressentirez mille fois mieux ce que vous ne comprenez pas !

Je me souviens, à ce propos, d'une expérience étonnante. J'ai monté, en Belgique, à Anvers, "Le Pélican" d'A. Strindberg en flamand, langue que je ne connaissais pas. J'avais demandé, un mois avant le début des répétitions, qu'on m'envoie le texte en flamand que j'avais, collé sur un cahier, en parallèle avec le texte français (la traduction française) et pendant tout ce mois de préparation, j'ai lu systématiquement, dans les deux langues, la pièce. Le premier jour des répétitions est arrivé. On commence toujours par une lecture. J'ai donc demandé aux comédiens de lire. Très vite, alors que je ne parlais toujours pas la langue mais que je comprenais, suite à mon travail solitaire, ce que lisaient les comédiens, la manière dont ils lisaient ne correspondait pas à ce que j'imaginais de ce que contenait la pièce de Strindberg. Je les ai donc arrêtés en leur disant que cela ne me convenait pas et que je trouvais qu'ils martyrisaient leur langue. Stupeur. Et, j'ai commencé à lire le texte de Strindberg en flamand, comme si je disais un poème d'amour. Au bout de quelques minutes, je me suis arrêté et je leur ai demandé s'il était possible de "travailler" la langue flamande comme je venais de le faire. Ils m'ont répondu que oui. J'ai donc décidé de travailler toute la pièce de cette manière. Ils ont repris la lecture. Alors, non seulement j'ai

entendu autre chose, (la pièce ne devenait plus un rapport de forces entre une mère et ses enfants, mais la recherche de ce qui fait qu'à un moment donné, les humains deviennent des infirmes de l'amour), leurs voix ont changé, elles se sont adoucies, ils y ont pris garde. Nous avons, au delà du sens, déjoué l'habitude, cette "force de l'habitude" qui nous fait négliger les choses les plus essentielles de nous-mêmes. Les voix sont devenues belles parce qu'elles faisaient attention, parce qu'elles étaient précautionneuses des mots. Simplement, les corps ont suivi. Deux mois plus tard, la presse flamande, au-delà des louanges, s'étonnait en disant que jamais on n'avait entendu parler le flamand de façon aussi belle.

Mais revenons à la voix chantée. Le chant flamenco m'a permis de mieux comprendre le passage de l'être-là à l'incarnation d'un personnage. Le chanteur de flamenco quand il chante (souvent comme à l'opéra des banalités : Elle ne m'aime plus mais moi je l'aime encore. La Vierge - de préférence noire - me protège et dans l'odeur des jasmins, sous les étoiles je pense à ma bien-aimée. Je suis malade d'amour, qui viendra me voir à l'hôpital St Augustin ? La mort rôde sous les orangers, où donc ma mère s'en est allée...),<sup>1</sup> est assis sur une chaise. Seules ses mains qu'il frappe l'une contre l'autre pour prolonger son chant et parfois ses pieds bougent. Tout, sinon, n'est que voix. Le chanteur est la voix. Il va, jusqu'au bout du souffle, crier, gémir, râler, mordre les mots jusqu'à leur épuisement, syncoper les phrases jusqu'à l'insupportable. Le chanteur flamenco est à la voix ce que le poète est aux mots, qui fait revenir en mémoire les bribes d'un poème de F. Pessoa : "Le poète est un simulateur, il simule si parfaitement qu'il réussit à faire croire qu'il est douleur, douleur dont en vérité il souffre."

Il n'y a rien à voir, que cette sensuelle débauche immobile de ventre, de gorge, d'arrière gorge, de tête, que cette extrême tension des cordes vocales qui jouent la vie et la mort dans le prisme d'un corps vêtu de noir qui est là, point.

Le chant flamenco est un art où la voix est tout entière donnée à entendre. Ce qu'elle donne à voir, ne lui appartient pas.

Lorsqu'il faut incarner, c'est-à-dire donner chair au verbe, il s'agit davantage d'interprétation ; la voix et sa technique se mettent au service d'un discours, d'une dramaturgie pensée en amont et c'est ce qu'ont compris les bons metteurs en scène d'opéra. Comme dans le

---

<sup>1</sup> Inutile de rechercher les originaux, il s'agit-là d'une rêverie/digest du cante andalou.

théâtre, interpréter c'est traduire, c'est trahir, c'est se trahir (comme lorsqu'on dit de quelqu'un qu'il s'est trahi en pâlisant par exemple), c'est en s'appropriant des mots, trouver les tonalités justes qui correspondent au sentiment adéquat. Peu importe ce que ressentent les acteurs. C'est le public qui doit ressentir, le reste est affaire de métier. Et c'est là que les chanteurs ont, peut-être, plus à apprendre aux acteurs que l'inverse. Les chanteurs qui jouent, partent de leur connaissance et de leur pratique de la voix pour aller vers des sentiments. Ils ne savent pas ce qu'ils vont trouver mais déjà, avec tout ce que la voix "met littéralement en jeu" ils se prédisposent à l'émotion, ils s'y offrent. Leur maîtrise vocale leur permet de s'abandonner à l'inattendu, balisé, certes, par l'auteur et le metteur en scène mais qui savent eux-mêmes, s'ils sont bons, qu'heureusement, bien des choses qu'ils ont prévues vont leur échapper. Quant aux acteurs, bien souvent, ils s'imaginent qu'après avoir trouvé l'émotion, ils sauront la jouer justement. Sans doute, dans des espaces intimes (ce qui me permet de dire que trop souvent dans certaines méthodes de travail, on confond la scène et le divan), mais lorsqu'il s'agit de jouer en plein air et qu'il faut porter la voix à cent mètres dans le brouhaha,<sup>1</sup> ils peuvent avoir trouvé l'émotion, ils ne pourront pas la faire partager, parce qu'il leur manque le moyen de la traduire.<sup>2</sup>

Il ne faut pas négliger le fait qu'au théâtre, le comédien doit travailler avec la musique qui est, souvent, un élément important de la représentation. Il doit parler avec la musique, jouer avec elle comme si elle était un partenaire et parfois, faire que sa voix soit musique ; ce moment où le chant relaie l'instrument, où la voix seule fait sens par sa seule présence. Il arrive même, qu'une voix enregistrée, tant l'investissement de l'interprète est grand, tant la canalisation de son énergie l'entraîne à se confondre avec sa voix, à

---

<sup>1</sup> Je me souviens d'une représentation de "La Thébaïde" de J. Racine en Tunisie, devant un millier de personnes qui, à grands cris, prenaient partie pour ou contre les personnages, tandis qu'en un va et vient incessant des femmes aux bras chargés d'enfants commentaient entre-elles, l'évolution de l'action. En Italie aussi les spectateurs participent au spectacle en s'adressant aux acteurs.

<sup>2</sup> Je ne pense pas qu'on trouve l'émotion en soi-même. On la trouve par une pratique, par des exercices, par l'ascèse. Les mystiques pratiquent beaucoup la prière, le jeûne, les pénitences, ils soumettent leur corps à des pratiques strictes avant d'être ravis. Les musiciens, les chanteurs, les danseurs, les peintres, font leurs gammes, leurs vocalises, leurs barres, leurs esquisses avant de jouer, chanter, danser, peindre. Eux aussi, doivent nous toucher, nous émouvoir, nous ravir. Pourquoi n'y aurait-il, encore une fois, que dans les mondes du théâtre, du cinéma ou de la télévision qu'il ne faudrait pas pratiquer et pourquoi la voix serait-elle le parent pauvre d'arts (?) où elle est essentielle.

n'être plus qu'une voix, c'est-à-dire à intégrer si totalement l'espace sonore, que son corps tout entier se dilue pour donner chair à la voix, fasse croire à sa présence réelle.

J'ai parlé de la voix au théâtre, à l'opéra, au cinéma et incidemment dans le chant flamenco. Tous arts où il y a à voir et à entendre, où la voix (et par conséquent l'oreille), est toujours liée à l'œil. Un son, un mot, quelles que soient sa tonalité, son intensité, ou dépend d'une image ou lui donne sa particularité.

Prenons un exemple très simple : imaginez un paysage bucolique, un pré au bord d'un étang bordé de saules, tout est calme, tout inspire à la paix, une femme que vous voyez non loin de là pousse soudain un cri déchirant et tout bascule, l'angoisse vous saisit. Inversement, dans ce même paysage bucolique, vous êtes près de la femme qui pousse un cri déchirant et vous voyez non loin de là une jolie araignée qui tisse sa toile, et le rire vous saisit. A une araignée près, le cri de la femme vous transporte de l'angoisse au rire.

Quand il n'y a pas d'image ? Je veux parler de la radio, comment cela se passe-t-il ? Supposons une émission sur Marcel Proust à France Culture. Enfermé dans le studio, le comédien voit le réalisateur, le producteur (celui qui est à l'origine de l'émission, qui en propose les thèmes, qui choisit les textes...) et le technicien dans la régie, de l'autre côté de la vitre. Il les voit parler entre eux, s'affairer autour des magnétophones (et aujourd'hui, de l'ordinateur), rire ou s'interroger mais il ne les entend pas. La première fois cette solitude capitonnée peut se vivre comme une véritable exclusion. Devant lui le micro. Parfois on lui donne un casque pour qu'il entende sa propre voix au cours de l'enregistrement. Cette expérience est toujours difficile à ses débuts car le comédien entend, avant même d'avoir commencé, sa respiration, parfois les battements de son cœur, sa déglutition, le bruit de sa salive, tous ces insupportables clichements qui sont pour la qualité de l'enregistrement autant de parasites qu'il va falloir maîtriser. Maîtrise donc du corps intérieur, celui de l'écorché dont j'ai déjà parlé qui, au passage, vient de s'enrichir de quelques nouveaux éléments. A ces parasites internes, il faut rajouter tout mouvement intempestif trop bruyant, tout bruit de pages qu'on tourne, toute sifflante trop prononcée, toute explosive trop forte (ces attaques de phrase par un B ou un P !), toute chuintante trop mouillée, bref tout ce qui, partout ailleurs ne pose pas de problème parce que l'image et le mouvement gommant les imperfections au bénéfice de l'action qu'on voit. A la radio, on ne voit que ce qu'on entend. Il

faut que "l'image sonore" soit absolument parfaite pour que toutes les images qu'elle évoque, puissent comporter tous les défauts que l'auditeur souhaitera donner à sa rêverie.

L'enregistrement commence. La concentration est extrême, le comédien immobile ne doit pas trébucher. Les yeux suivent les lignes, anticipent les mots. La bouche articule, prononce, pourvu qu'elle ne se dessèche pas, qu'elle ne salive pas trop non plus. La langue doit se faire agile, déjouer les pièges du langage, (alérations, consonnes rapprochées : D,T ; L,N suivies de voyelles brèves). L'oreille dans le casque contrôle, filtre, (même si le comédien sait que le réalisateur l'arrêtera lorsqu'il s'agit de différé). L'émission du souffle doit être maîtrisée, il faut éviter de le faire entendre quand on le donne pour dire et de le faire entendre pour le reprendre quand on n'en a plus. Parfois une main volette pour redonner de l'énergie, pour ne pas perdre le sens, pour ne pas perdre pied (la main, le pied, deux nouveaux membres du corps/voix). Tout est en place pour que la voix puisse jouer, pour que, dans une retenue extrême, retenue dans la douceur mais aussi, paradoxalement, dans la violence, (puisque le micro est là pour tout entendre de l'intime), elle puisse évoquer, émouvoir, apeurer, rassurer, pour qu'elle pleure, qu'elle rie, qu'elle aime, qu'elle caresse ou qu'elle gifle, pour qu'elle emmène l'auditeur sur les ailes du rêve. C'est comme une voix intérieure. Dans le studio d'enregistrement, tout est silence, il n'y a que ce chuchotement qu'on distingue à cinq mètres, que personne n'entend plus à dix mètres. Le comédien se dédouble, il parle et il fait plus que s'entendre, il entend ce que les autres vont entendre, entendent. Il est obligé de se reconnaître pour pouvoir continuer et ce n'est pas là, la moindre des choses. Il dit et il se "voit" dire, avec son oreille. Le comédien est ramassé sur lui-même au moment où il dit, il est dans une bulle étanche, le monde autour n'existe pas, il y a sa voix et son oreille et toutes les oreilles des auditeurs à travers la sienne, le monde n'est plus que vibrations de cordes et de tympanes. Quand le comédien joue, à la radio c'est avec et de sa voix. C'est comme si son être tout entier implorait pour se retrouver dans le son qu'il émet. Il faut quand sa voix vibre et parle, que le comédien accepte d'être ailleurs. C'est-à-dire partout où il n'est pas. Là où d'autres l'écoutent.

Je voudrais faire très brièvement allusion à la synchronisation, domaine où, là aussi, tout repose sur la voix, en relation cette fois, à une image qui n'appartient pas au comédien puisque ce n'est pas lui qui a tourné le film. Hormis le fait qu'il s'agisse d'un cercle très fermé (raison pour laquelle on entend presque toujours les mêmes

voix), on s'aperçoit que, bien souvent, on fait appel à des comédiens dont le physique n'est pas sans rappeler celui de l'acteur qui joue. C'est-à-dire qu'on a plus tendance à chercher une identification physique (image), que vocale (son), qu'on fait, quand il ne s'agit que de grain de voix, appel au regard plutôt qu'à l'oreille. S'il est vrai que certaines structures physiques induisent un certain type de voix, tout serait différent pourtant, si l'on voulait bien considérer la voix comme un corps.

La danse est considérée comme un langage universel. C'est là, en relation étroite avec la musique, que le corps "parle" le plus, qu'il s'exprime. Pourtant, dernièrement, une jeune chorégraphe, faisait remarquer que la danse contemporaine introduisait de plus en plus de texte dans les ballets. Ce n'est pas que les chorégraphes ont besoin de mots pour se faire comprendre, c'est qu'ils reconnaissent que la voix fait partie du corps, qu'elle est corps, comme on l'a vu. Il faut, dans une époque où le morcellement triomphe, remercier les danseurs de réunifier le corps avec sa voix.

Ne reste que le mime. Royaume des muets (toujours bavards), ou des sourds ? Silencieux parce qu'il ne peut pas parler ou parce qu'il sait qu'il ne sera pas entendu ? Infirmes ou sages ? Contradictoire surtout. On sait que la matière est en grande partie composée de vide. Le mime, lui, nous fait croire que le vide est rempli de matière. Est-ce parce qu'il sait que la voix est charnelle qu'il prend le contre pied du silence ? Lorsqu'il marche, c'est pour aller nulle part,<sup>1</sup> pense-t-il alors que s'il parle c'est pour ne rien dire ou que si sa voix se met à vibrer elle sera en deçà de la qualité du silence qui la précède ?<sup>2</sup> Souhaitons en tout cas qu'il n'entende pas les applaudissements qui saluent sa "performance" sinon sa quête toujours sera vaine.

---

<sup>1</sup> On nous a rapporté, à ce propos, une anecdote. Vraie ou fausse elle n'en est pas moins savoureuse. On dit que lorsque le mime Marceau est allé à Milan montrer l'art du mime aux élèves de l'école du Piccolo Teatro, après qu'il eut fait la démonstration de la marche sur place, G. Strehler, se serait exclamé : "Bravo, bravo, ma dove va ?"

<sup>2</sup> Un proverbe chinois dit : "Ne commence à parler que si la qualité de ta parole est supérieure à celle du silence qui la précède".

La voix est cette partie de soi qui, point de non retour, marque dans sa mue, la perte de l'enfance. L'entendre, la comprendre, l'écouter, la travailler, lui donner corps, lui reconnaître son corps, dans l'intimité ou sur les scènes, c'est tenter de garder du corps sous les artifices.