

MICHEL BUTTET

LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

Approche d'une systématique

Mémoire de maîtrise

sous la direction de Monsieur Bernard Dort

Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

Octobre 1983

## REMERCIEMENTS

Ils vont ici tout particulièrement à Michel Bernardy<sup>1</sup>, dont les cours ont su me rendre sensible au plaisir du travail de la voix, et dont l'attention tant généreuse que discrète m'a été d'un grand secours dans la recherche que je poursuis.

---

<sup>1</sup> C'est avec plaisir que je retranscris ce mémoire de maîtrise, auquel je me permets d'ajouter en notes quelques précisions ou remarques. (Michel Bernardy)

LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION p.5

1. STRUCTURE DE LA DICTION p.7

- 1.1. Définitions de la diction p.7
  - 1.1.1. Diction # déclamation p.7
  - 1.1.2. Diction / étude de la diction p.8
  - 1.1.3. Ecrit - oral p.8
- 1.2. Définition de l'étude de la diction p.9
  - 1.2.1. L'art de dire : l'art de jouer p.9
  - 1.2.2. Composition des traités p.10
    - 1.2.2.1. Correction et expression p.10
    - 1.2.2.2. Théorie et pratique p.11
    - 1.2.2.3. Unité des traités p.12
  - 1.2.3. Constitution d'une grammaire générale p.12
    - 1.2.3.1. Un évènement épistémologique p.13
    - 1.2.3.2. Une méthode scientifique p.14

2. VÉRITÉ DE LA DICTION p.17

- 2.1. Les règles de démarcation p.17
  - 2.1.1. Diviser p.17
    - 2.1.1.1. La segmentation obligée p.17
    - 2.1.1.2. La "libre" segmentation p.19
  - 2.1.2. Hiérarchiser p.20
  - 2.1.3. Tendances p.22
    - 2.1.3.1. Théorie métrique p.12
    - 2.1.3.2. La querelle du vers p.24
    - 2.1.3.3. Vie et mort du mot de valeur p.26
- 2.2. La pensée d'avant le langage p.28
  - 2.2.1. La logique du langage p.28
  - 2.2.2. Réduction de la matérialité du langage p.29
  - 2.2.3. Le primat de l'auteur p.30
- 2.3. Naturel et vérité p.31
  - 2.3.1. Le naturel, c'est la répétition p.31
  - 2.3.2. Le masque du paradoxe p.32

3. CONDITION DE LA DICTION p.334

- 3.1. Nécessité de l'énonciation p.35
  - 3.1.1. La parole d'avant l'écriture p.35
  - 3.1.2. Le signe linguistique comme signe prosodique p.36
  - 3.1.3. La sensibilité d'avant la pensée p.38
- 3.2. Modes d'énonciation p.41
  - 3.2.1. Un art de la nuance p.42
  - 3.2.2. ± Moi: une méthode d'analyse psychologique p.44
  - 3.2.3. Mode de représentation du personnage p.46
- 3.3. Unité de la représentation p.48
  - 3.3.1. Vision unitaire de l'action et nécessité d'une mise en accord p.48
  - 3.3.2. Fonction du signe plastique ou condition d'une mise en espace p.50
  - 3.3.3. Unification des moyens d'expression p.52
- 3.4. Finalité de la diction, finalité de la représentation p.52
  - 3.4.1. La communion des pensées : le plaisir de l'illusion p.53
    - 3.4.1.2. Une rhétorique de la persuasion p.54
    - 3.4.1.3. Un art de l'effet p.54
  - 3.4.2. La célébration de la langue p.57
    - 3.4.2.1. Plaisir du sens - de la forme p.57
    - 3.4.2.2. Plaisir de l'oral : géno-diction et phéno-diction p.58

LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

3.4.2.3. Défense du répertoire classique p.60

3.4.2.4. Défense du parler p.61

CONCLUSION p.62

1. Système de la diction et théorie du langage p.62

2. Problématique du signe et condition de la mise en scène théâtrale p.62

## INTRODUCTION

En diction, les choses les plus importantes sont celles qu'on ne dit pas.<sup>2</sup>

Il y a dans le monde plus d'idoles que de réalités.<sup>3</sup>

Il semble qu'existe aujourd'hui une idée reçue de la diction. La diction ressort d'abord à une certaine qualité d'écoute. Au théâtre et ailleurs, on n'emploie couramment le mot qu'accompagné d'adjectifs. On parle de "bonne" ou de "mauvaise" diction. Dans ce sens, le plus courant, diction veut presque dire prononciation. Elle est ce qui brille par sa présence ou son absence: une technique que l'on possède ou que l'on ne possède pas.<sup>4</sup>

De plus, parler de la diction c'est aussi parler d'une certaine qualité de compréhension : elle est ce qui permet d'entendre ce que les mots veulent dire. Un relais. Une manifestation sensible qui se plie au sens, aux sens du texte - ou ne s'y plie pas: elle est "juste" ou "fausse", et relève alors d'un accord ou d'un désaccord de l'auditeur vis-à-vis du texte. Son importance est donc admise d'emblée<sup>5</sup> : il y a un lieu commun de la diction; commun surtout en cela qu'elle peut dénoter tout énoncé oral. Contrairement à la déclamation qui fait sens immédiatement, le référent de la diction est universel. Chacun sait ce qu'elle est : la manière de dire, celle du langage parlé dans son ensemble (pas seulement celle de l'acteur). Pour le reste, elle a le goût de ce qu'on y met dedans. On peut faire son histoire.

Mais il ne peut y avoir de problématique de la diction que si l'on se demande ce qu'elle fait, autrement dit si l'on interroge l'efficace de cette forme : la diction, dont le référent est universel, qui existe en tant que théorie de la langue (parlée).

Notre approche ne sera donc pas historique au sens d'une histoire diachronique. Les études déjà existantes que j'ai pu consulter<sup>6</sup> s'intéressent surtout à l'histoire de la déclamation: de sa naissance à la naissance de ce qui est appelé diction au XVIIIe siècle. À ma connaissance, il n'existe pas d'histoire de la diction.

Notre propos est d'aborder ce domaine dans une direction systématique. La recherche a ici pour objet les opérations et méthodes constitutives de ce qui est défini comme le système de la diction: une machine permettant le passage d'un texte écrit à un texte parlé. L'interrogation porte sur la façon dont s'opère ce passage, autrement dit les fondements des règles de diction. La question posée doit donc être généalogique; en présence de ce système, il faut demander: à quelle origine puise-t-il sa légitimité? De quelle esthétique est-il la condition d'existence?

Une double question : pourquoi et pour quoi? Le but de ce dispositif est la mise à jour du système de jugements de valeur afférent aux présupposés techniques, la mise à jour de la situation existentielle de la diction, complément et peut-être préalable de toute étude diachronique. Ce qui nous amène à réfléchir sur la solidarité liant la théorie à la

---

<sup>2</sup> G. LE ROY, *Grammaire de la diction française*, Paris, Ed. de la Pensée Moderne, 1974, p.145.

<sup>3</sup> F. NIETZSCHE, *Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau*, traduit de l'allemand par J.C. Hemery, coll. "Idées", Paris, Gallimard, 1981, p.12.

<sup>4</sup> Une certaine critique se fait fort de stigmatiser ce qu'elle perçoit comme une dégradation générale de la diction :

« Je reçois, toutes les semaines, plusieurs lettres de spectateurs (...) qui se plaignent (...) de n'avoir pas entendu ou de n'être pas arrivés à comprendre le texte que les acteurs débitaient sur scène. Vous avez l'impression que j'ai fait dix fois cet article? Vous ne vous trompez pas (...) [C'est le] défaut majeur de tant d'interprètes aujourd'hui. Surtout les jeunes. C'est simplement qu'ils (...) ne connaissent pas un métier qu'ils n'ont pas appris parce qu'on ne leur enseigne plus."(J.J. GAUTIER, "Sur la diction. Les acteurs ne se donnent plus la peine d'articuler", *Figaro Magazine* [11761], 26 juin 1982, p.49).

<sup>5</sup> "L'importance de la diction est aisément reconnue. Le public veut entendre distinctement, il exige que le texte soit convenablement détaillé et que l'acteur dise 'juste'." (A. VILLIERS, *l'Art du comédien*, 4<sup>e</sup>éd. revue, coll. "Que sais-je", Paris, P.U.F., 1968, p.17).

<sup>6</sup> Voir la bibliographie.

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

praxis. Nous étudierons donc des traités de diction, dont le rôle est précisément l'enseignement d'une technique.

Notre étude portera sur les quatre ouvrages suivants:

1. Le *Traité de diction et de lecture à haute voix*, de Louis Becq de Fouquières, paru en 1881 Pour toute référence à cet ouvrage, nous utiliserons l'abréviation BECQ.<sup>7</sup>

2. De Georges Le Roy:

a) le *Traité pratique de diction française*, paru pour la première fois en 1911 sous le titre *La diction française par les textes*<sup>8</sup>, et dont l'abréviation sera TD.

b) la *Grammaire de diction française*, dont la première édition date de 1912<sup>9</sup>, qui aura pour abréviation FQ.

Ces deux livres sont en quelque sorte des classiques des études de diction<sup>10</sup>. Caractère classique dont on peut voir l'indice dans l'effacement des dates d'origine de nombreuses éditions successives<sup>11</sup>. Sauf modification d'un titre, la première publication n'a jamais été remaniée. Le Roy lui-même voici trente ans, semblait prendre en compte un certain vieillissement de son traité, lorsqu'il parlait de "refaire peut-être quelque jour" sa Grammaire de diction française.<sup>12</sup>

3. *L'acte verbal dans son espace*, de Michel Bernardy, dont la rédaction a été achevée en 1981<sup>13</sup>, aura pour abréviation AVE. Nous n'incluons pas dans notre corpus de base les deux derniers chapitres de ce livre, qui n'ont pas pour sujet la diction<sup>14</sup>.

Étant donné la méthode adoptée, ils feront partie d'un corpus secondaire comprenant aussi d'autres oeuvres de Becq de Fouquières ou de Le Roy qui se rapportent à l'analyse du langage ou au théâtre; nous y aurons recours dans la mesure où il permettra d'expliciter certaines relations entre présupposés conceptuels et pratiques dramaturgiques manifestées plus ou moins clairement dans les traités<sup>15</sup>.

Étudiant plusieurs ouvrages, il va de soi que nous serons amenés à privilégier une certaine cohérence intertextuelle au détriment de l'analyse précise de chaque traité considéré comme une unité séparée; ce qui ne nous empêchera pas à l'occasion de noter les variations opérées par rapport aux lois de cette cohérence.

---

<sup>7</sup> BECQ DE FOUQUIÈRES, *Traité de diction et de lecture à haute voix*, Paris, G. Charpentier, 1881, XVIII-314 p.

<sup>8</sup> G. LE ROY, *Traité pratique de diction française*, Paris, Jacques Grancher, 1979, XXV-253 p. La couverture porte: "traité pratique de la diction française". Le titre définitif date de 1932 (cf. infra note 4).

<sup>9</sup> G. LE ROY, *Grammaire de diction française*, Paris, Ed. de la Pensée Moderne, 1974, VII-175 p.

<sup>10</sup> Jean Doat note dans la "bibliographie élémentaire" de son traité: "ces deux ouvrages font autorité en la matière" (J. DOAT, *Dire, parler, lire, jouer*, coll. "Pleins Feux", Ottawa, Le cercle du livre de France Ltée, 1975, p.94).

<sup>11</sup> Les recherches à partir de la *Bibliographie de la France: tables annuelles alphabétiques de la Librairie* (B.N. Cercle de la Librairie) m'ont fourni les dates d'édition suivantes: *la Diction française par les textes*: 1911, 1914; TD : 1932, s.d. (1939), 1960, 1979; GD : 1912, s.d. (1939), 1960, 1968, 1974, 1979 (L'édition sans date se trouve à la Bibliothèque de l'Arsenal, avec cette mention portée au tampon: "don de l'Etat 1939"). Dans les diverses rééditions, seule une note de l'auteur en bas de page indique pour le *Traité de diction...* la date de 1910, année au cours de laquelle il a prononcé la conférence reproduite dans l'introduction: cf. TD p.VI. Les éditeurs successifs sont: P. Delaplane (1911, 1912, 1914), P. Mellottée (1932), la Pensée Moderne (1960, 1968, 1974), J.Grancher (1979).

<sup>12</sup> G. LE ROY, *Athalie de Jean Racine*, (avant-propos de Jean-Louis Barrault), coll. "Mises en scène", Paris, Ed. du Seuil, 1952, p.29.

<sup>13</sup> M. BERNARDY, *L'Acte verbal dans son espace*, à paraître, 253 p. Un exemplaire dactylographié est déposé à la Bibliothèque Gaston Baty (Université de Paris III); j'en ai moi-même réalisé la pagination, qui sert de référence à la présente étude.

<sup>14</sup> Ces deux chapitres: "phonétique et substance sonore", "symbolique et rêverie d'ensemble", sont consacrés à des recherches en phonétique statistique pour le premier, et à l'exégèse d'oeuvres dramatiques de Shakespeare pour le second (AVE pp.122-211 et pp.212-249).

<sup>15</sup> Voir la bibliographie.

## 1. STRUCTURE DE LA DICTION

### 1.1. Définitions de la diction

Donner la définition d'un mot, c'est répondre à la question "qu'est-ce que?", c'est penser d'emblée en termes de vérité (d'essence) et non d'enjeu. Aussi faut-il chercher l'indice des enjeux de la diction dans l'étude des différentes définitions du mot en considérant les articulations relevant de la sémantique comme les traces d'articulations du champ d'investigation auquel le mot renvoie: la diction n'est pas séparable de l'histoire de ses significations.

#### 1.1.1. Diction # déclamation

On sait que le mot prend son sens moderne de "manière de dire"<sup>16</sup> au XVIIIe siècle en réaction contre le mot déclamation. Michele Montalbetti en voit l'une des premières occurrences dans la seconde moitié du siècle : " Servandoni, dit d'Hannetaire publia en 1764 des *Observations sur l'art du comédien* (...). Parlant de la diction il définit le mot: « la récitation théâtrale, ou la façon de dire un rôle et il ajoute: « le terme de déclamation ne s'emploie plus guère, en ce sens, qu'en mauvaise part, même pour la tragédie. »<sup>17</sup> Cette substitution serait le résultat d'une évolution prenant son origine chez Molière qui réclamait une déclamation naturelle contre l'art déclamatoire en vigueur<sup>18</sup> la signification moderne du mot relève donc dès l'origine d'un emploi stratégique : c'est le signal d'un ralliement à une certaine esthétique théâtrale.

La substitution ne s'achève pas complètement avant le début du XXe siècle puisque Le Roy fait encore un usage polémique du terme contre la déclamation : « le mot déclamer est à bannir. Il implique le sens d'une mauvaise récitation pompeuse et ridicule" (GD p.10). Pourtant le Roy ne s'y attarde pas et semble damer le pion: "rayez cet horrible mot de votre vocabulaire (...). Il est dangereux et a pris de nos jours un sens nettement défavorable. Nous le remplacerons donc par diction" (TD p.VI). Bernardy, en 1981, ne revient plus sur cette polémique.<sup>19</sup> Mieux : il n'emploie plus dans son traité le terme même de diction. En 1983, il n'a plus au Conservatoire, le titre de "Professeur de diction", mais de "Professeur, chargé du cours sur le langage"<sup>20</sup>. Institutionnalisation, en quelque sorte, d'une caducité affectant le mot diction, et que Le Roy relevait déjà quarante ans après qu'il eût écrit ses traités: « aux prises avec la langue d'Athalie, nous n'employons pas le mot de diction, qui, à côté de celui de parole, nous semble périmé, et gâté par tous les soi-disant professeurs de diction de toutes catégories qui ont confondu le beau parleur avec l'homme qui parle juste. C'est l'étude de la langue française qui nous semble à l'ordre du jour. »<sup>21</sup>

Tout se passerait donc comme si l'opposition entre l'artificiel et le naturel (la déclamation et la diction) s'était déplacée au détriment de la diction (incluant dorénavant

<sup>16</sup> Cf. infra note 2, p.17.

<sup>17</sup> M. MONTALBETTI, *la Déclamation théâtrale en France au XVIIIe siècle*, D.E.S. (cote O83 à la bibliothèque Gaston Baty de Paris III), p.2.

<sup>18</sup> M. MONTALBETTI, op.cit., p.57 sq. De ce point de vue. nos traités de diction peuvent être considérés comme appartenant à cette lignée de Molière, ainsi que l'indiquent les références à *l'Impromptu de Versailles* (QQ p.119, IQ p VIII) ou à des déclarations de l'auteur dramatique (AVE p.98). Notons cependant que Bernardy critique par ailleurs la tradition qui veut voir en Racine le partisan d'une déclamation chantante (à partir du témoignage de Louis Racine : (AVE p.26)

<sup>19</sup> N'ayant pas constitué notre corpus en fonction d'une étude diachronique, nous ne pouvons évidemment, dans le cadre de ce mémoire, que dresser des repères - qu'une première lecture des autres traités consultés ne semble pas vouloir contredire (cf. bibliographie p.166-168).

<sup>20</sup> Il suffit de comparer l'encadré de deux articles de Bernardy, dont les titres sont tout aussi significatifs, et qui sont tirés de deux brochures du C.N.S.A.D. : "L'étude de la diction" in "la formation de l'acteur au Conservatoire", ATAC Informations (supplément au n°69), juin 1975, p.23; et "Le jeu verbal", dans une récente publication (sans titre) du C.N.S.A.D., plus connue sous le nom du "Livre blanc du Conservatoire", Paris, Grou-Radenez et Joly, 1983, p.47.

<sup>21</sup> G. LE ROY, *Athalie...*, op. cit., p.36.

la déclamation synonyme de diction emphatique). Cette nouvelle opposition : diction/étude de la langue française, pourrait bien n'être que l'actualisation d'une articulation sémantique préexistante devenue paradoxale, que l'opposition première n'explique pas.

### 1.1.2. Diction / étude de la diction

Le sens commun de la diction est en effet corrélatif d'une double acception du mot, que l'usage mêle. La diction désigne deux réalités : d'une part "l'étude des règles concernant la parole" (TD P.VI)<sup>22</sup>, d'autre part « la manière propre à chaque individu de parler ou de lire à haute voix » (GD p.10). La manière de dire (un phénomène), mais aussi « l'art de bien dire »<sup>23</sup>, (au sens classique : une technique). La diction n'est donc pas séparable de l'étude de la diction.<sup>24</sup> Parler de l'une, c'est parler de l'autre : la diction se mord la queue.

Ce qui n'est pas sans conséquence pour ce champ d'investigation du langage.

La diction se constitue à la fois comme expression d'une subjectivité individuelle (alors synonyme de "débit", nous dit Le Roy p.10 GD) et comme objet de connaissance. D'où l'idée implicite d'une relation du sujet à son expression conçue sur le modèle du maniement<sup>25</sup> donc de l'intentionnalité.

En sens inverse, étudier la diction revient à faire l'étude de la subjectivité: de la nature humaine (en tant que subjectivité non plus individuelle mais universelle). La diction comme art participe d'un fondement naturel implicite.

### 1.1.3. Écrit - oral

L'histoire du mot antérieure à son acception moderne ajoute encore à cette diversité des rapports établie au niveau synchronique.

Au XIIe siècle, date à laquelle on relève la première occurrence, diction a le sens latin de dictio : expression, mot. C'est une "forme (...) que l'on emploie pour dire quelque chose"<sup>26</sup> *Dictio* est utilisé en grammaire, par les Modistes notamment. Selon ces derniers, le langage fonctionne à deux étages :

- *modi signandi* : "la désignation"; "les éléments en sont : vox, le signifiant sonore, et dictio, mot-concept, sémantème générique (...). *Dictio*, renvoyant à un état inerte du mot, qui n'est encore animé d'aucun rapport, échappe au logicien de la langue (il relèverait de ce que nous appellerions la lexicographie)".

- *modi significandi* : "à ce niveau, le mot, mat dans la *dictio*, est (...) saisi en tant que 'constructible'. C'est le niveau de la syntaxe, la flexion."<sup>27</sup>

Au XVIIe siècle, le mot change de signification : c'est la "manière de dire, quant à la correction et à la justesse dans le choix et l'arrangement des mots"<sup>28</sup> : un synonyme de style (écrit - oral). Du point de vue de la grammaire spéculative (des Modistes), le mot

---

<sup>22</sup> "L'ensemble des règles qui régissent le langage parlé"(GD p.9)

<sup>23</sup> Cf. TD p.XV, BECQ p.XVI. Et aussi "il faut apprendre la diction", puisque ceux qui parlent bien l'ont apprise" (TD p.XIV).

<sup>24</sup> Ce que manifeste cette définition usuelle de la diction: "manière de dire des vers, un rôle, etc. : prendre des leçons de diction" (*Nouveau Petit Larousse en couleurs*, Paris, Larousse, 1968).

<sup>25</sup> Tout proche, au sens étymologique, de la manière (*manuarius* : en main) (P.ROBERT, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du nouveau Littré, 1977)

<sup>26</sup> A.HATZFELD et A. DARMESTETER, *Dictionnaire général de la langue française*, Paris, Delagrave, 1964.

<sup>27</sup> R.BARTHES, "L'ancienne rhétorique: aide-mémoire", in *Communications* (16), le Seuil, 1970, p.189.

<sup>28</sup> A. HATZFELD et A. DARMESTETER, op. cit.

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

change d'étage.<sup>29</sup> Diction devient en fait synonyme d'élocution sur le plan de la langue écrite. Et comme l'*elocutio*, troisième partie de la rhétorique, elle se divise en deux branches, choisir et arranger.<sup>30</sup>

La déclamation n'était pas sans avoir un ancrage dans la rhétorique, à ceci près que sémantiquement elle relevait directement de l'*actio*, quatrième partie qui comprenait les gestes et la diction au sens moderne : étymologiquement, le mot signifie crier (*clamare*), il dénote donc d'emblée la matérialité de la voix. Au contraire, de façon diachronique la diction participe à la fois de l'*elocutio* et de l'*actio*, de l'écrit et de l'oral. Avec ce mot s'introduit la grammaire - l'étude de la langue.

\* \* \*

En dernière analyse, les relations dialectiques et étymologiques propres au fonctionnement sémantique du mot diction nous révèlent deux choses :

1°) côté cour, il y a ce contre quoi il se définit, une relation d'opposition par là-même mise en exergue : diction déclamation;

2°) côté jardin, ce par quoi il est défini, un complexe de significations que l'usage courant ne manifeste pas de façon explicite: diction/ étude de la diction (rapport synchronique), écrit - oral (relation diachronique). Le mot diction désigne une réalité biface, indice d'une double stratégie: l'une d'opposition, l'autre de conjonction; l'une montrée, l'autre masquée (à démontrer).

### 1.2. Définition de l'étude de la diction

#### 1.2.1. L'art de dire : l'art de jouer

Si la consultation du dictionnaire nous a permis de révéler quelques masques ou miroirs, un autre, et de taille, apparaît à la première lecture des traités. L'étude de la diction est beaucoup plus que l'étude de la manière de dire; c'est exactement le double : l'art de dire se confond avec l'art de jouer.

Se substituant à la déclamation qui était à la fois art de la parole et art des gestes, la diction considérée comme discipline a le même objet que l'*actio* de la rhétorique: "l'homme s'exprimant par des sons et des gestes, l'étude de la diction comporte celle des sons de la voix humaine (...) elle comporte aussi celle des attitudes" (GD p.12). Preuve du caractère paradoxal de cette assimilation, Becq de Fouquières en 1881 avait ici recours au terme déclamation: "la DÉCLAMATION comprend deux sciences : LA DICTION et L'ACTION, inséparables en réalité (...) L'ACTION, que je réserve pour une étude ultérieure, comprend l'attitude, le geste et la physionomie. (BEC p.IX) Entre diction et action, c'est pourtant le caractère inséparable qui l'emporte en fait : l'auteur traite bel et bien des "attitudes du corps" (BECQ p.267 sq.) dans son traité de diction. La séparation n'a de réalité que le retard de la terminologie,<sup>31</sup> retard comblé par Le Roy. Elle indique que la diction met en jeu une dramaturgie, et pas seulement une dramaturgie de la parole : l' "étude ultérieure" qu'envisage Becq de Fouquières sera l'Art de la mise en scène, publié trois ans plus tard.<sup>32</sup> Conçue comme art de l'expression de l'acteur en général, la diction révèle par là même sa prétention à constituer un système d'interprétation théâtrale.

Qu'il nous faudra étudier en rapport avec une théorie de la langue. Comme art de

<sup>29</sup> Nous prenant au jeu des étymologies, nous pourrions voir dans la querelle du mot de valeur (cf. supra p.22) une trace dans le système de la diction de ce passage du mot-concept au mot en relation, à la phrase-du lexique à la grammaire

<sup>30</sup> L'*élocutio* se divise en deux parties : " 1° choisir les mots (...), 2° les assembler" (R.Barthes, op. cit., p.218).

<sup>31</sup> Ceci est une nouvelle preuve que la substitution du mot diction au mot déclamation s'est poursuivie au cours du XIXe siècle. De plus, on peut y voir le signe que les traités de Becq de Fouquières et Le Roy marquent un moment historique important dans l'évolution de la diction, comme nous allons le voir.

<sup>32</sup> L.BECQ DE FOUQUIÈRES, *L'Art de la mise en scène: essai d'esthétique théâtrale*, Paris, G.Charpentier, 1884, XI-285 p.

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

dire, l'étude de la diction ne concerne pas seulement les acteurs, mais aussi "les jeunes avocats, les politiciens, les conférenciers, les professeurs et les prédicateurs - comme les gens du monde" (TD pp.V-VI)<sup>33</sup> Autant dire qu'elle s'adresse à toute personne faisant usage de la parole: de ce point de vue, son développement est inséparable d'un avènement de la démocratie, d'un développement des échanges (aussi bien économiques): "je ne pense sincèrement pas que, dans un siècle de démocratie, il soit plus inutile d'habituer les jeunes français à très bien parler qu'à très bien écrire. De nombreuses professions libérales exigent l'emploi quotidien de la parole" (GD p.VI). Aussi les textes du *Traité pratique...* ne sont pas en majorité tirés d'oeuvres dramatiques, mais de plaidoieries, de romans, de recueils de poésie. La diction se définit comme une partie de l'enseignement du français.<sup>34</sup> L'étude de la diction s'intègre à une étude de la langue. Et Bernardy de justifier l'emploi néologique de l'adjectif langagier, pour nommer le destinataire universel de son ouvrage : "Bien que ce livre s'adresse aux comédiens, il m'est arrivé souvent de dépasser le cadre de la diction proprement dite pour aborder d'autres problèmes posés par l'expression verbale. Et puisqu'on appelle indifféremment musicien le compositeur, l'interprète et l'amateur éclairé, ne pourrait-on réunir sous un seul vocable celui qui donne forme au verbe, celui qui le véhicule et celui qui en jouit? Je m'adresse donc plus largement aux langagiers" (AVE p.9).

### 1.2.2. Composition des traités

L'étude de la gestualité se trouve elle-même intégrée dans une double structure réglant l'organisation de l'étude de la diction. L'une, progressive, fait succéder " l'expression" à la "correction"; l'autre, alternative, complète l'exposé des règles par un assortiment d'exemples, la théorie par la pratique.

#### 1.2.2.1. Correction et expression

Conformément à tout exposé didactique, l'organisation de nos traités de diction est méthodique: il s'agit d'avancer avec "ordre et progression" (GD p.VII). La nécessité d'une gradation des difficultés divise l'exposé en deux parties fondamentales: "1° Lutter contre ses défauts; développer le mécanisme et acquérir une diction correcte : c'est la partie élémentaire du cours. 2° Exprimer : c'est la partie supérieure" (TD p.XXI). Le *Traité pratique...* de Le Roy se divise ainsi en une première partie intitulée "correction" et une deuxième intitulée "expression". Ce qui dans l'espace de la rédaction constitue une troisième partie consacrée au "rythme" est en fait logiquement inclus dans la deuxième, au dire même de l'auteur : "à la vérité le rythme est inséparable de l'expression et son étude aurait pu rentrer dans la chapitre "De la Sensibilité" (TD pp.223-224). Ce qui est réalisé dans la Grammaire... composée de deux "livres" : "des sons" et "sincérité et harmonie".

La première partie consiste dans une étude des règles de phonation, c'est-à-dire des règles de traduction immédiate, non médiatisée par le sens. À ceci près qu'elle intègre aussi les premières notions concernant la ponctuation orale ou les inflexions.<sup>35</sup> Les règles de cette partie ont ainsi en commun qu'étant considérées comme élémentaires,<sup>36</sup> comme des règles "d'orthographe" (TD p.XXIII), elles doivent devenir des

---

<sup>33</sup> De même, Becq de Fouquières examine "la diction sous ses trois états généraux : la diction de l'acteur, celle de l'orateur, et celle du lecteur" (BECQ p.297).

<sup>34</sup> "L'ouvrage que nous publions aujourd'hui n'aurait probablement jamais vu le jour si l'étude de la diction n'avait été introduite tout récemment, à titre facultatif, dans plusieurs lycées et collèges de Paris. Il a été fait pour l'enseignement" (TD p.V).

<sup>35</sup> "Inflexion signifie: ensemble des notes musicales employées dans une phrase parlée". (GD p.11)

<sup>36</sup> Le Roy explique qu'il étudie la ponctuation dans la première partie de son *Traité pratique...* car "elle est de nécessité (...) élémentaire", quoiqu'elle soit "souvent une opération de l'intelligence" (TD p.26). (A propos de l'inflexion, cf. GD p.30 note 1).

automatismes : "la gradation adoptée est celle-ci : rompre le diseur aux nécessités mécaniques (...) et favoriser peu à peu chez lui la manifestation des facultés supérieures (intelligence, imagination, sensibilité, goût)" (TD p.XXIV).<sup>37</sup>

La seconde partie étudie donc "l'expression des pensées et des sentiments" (GD p.13). C'est la partie proprement grammaticale<sup>38</sup>, qui consiste à établir un rapport entre les phénomènes prosodiques de hauteur, durée, intensité (le timbre étant traité dans la première partie) et le sens. Elle est elle-même structurée par une opposition entre un sens logique (les pensées) et un sens affectif (les sentiments). L'application de ces règles fait appel aux facultés intellectuelles et morales (dites "supérieures") tandis que les règles de la première partie ne demandent "qu'un effort de mémoire" (GD p.115).

Cette structure progressive organisant "l'étude de la diction tant expressive que correcte" (GD p.VII) est virtuellement présente dans le traité de Becq de Fouquières. L'auteur y considère la première partie acquise : "je ne traite aujourd'hui que de LA DICTION, et encore ai-je laissé provisoirement de côté LA PRONONCIATION, qui dans le travail scolaire en est l'introduction naturelle" (BECQ p.IX). Son ouvrage constitue en fait la partie nommée "expression" par Le Roy : "ce traité se divise en trois parties: la première, LE RYTHME, est consacrée à l'étude des formes périodiques du mouvement et à leurs relations avec la transmission de la pensée par la parole; la seconde, L'INTONATION, détermine les rapports qui existent entre la construction logique de nos idées et la forme mélodique du langage; la troisième, L'EXPRESSION, rattache les effets relatifs et composés du discours aux mobiles les plus secrets de notre âme" (BECQ pp.IX-X). Ce que l'auteur intitule "expression" est une partie centrée sur les rapports entre phénomènes prosodiques et sens affectif, les deux autres traitant principalement du sens logique, bien que la division ne soit pas très rigoureuse : elle "n'a qu'un but de clarté" (BECQ p.X).

Quoique dans un ordre inversé, on retrouve encore la même structure dans l'ouvrage de Bernardy. Le chapitre "les unités vibratoires" placé à la fin de l'étude consacrée à la diction correspond à la "correction", et ce qui précède à "l'expression": "nous avons jusqu'ici étudié la structure syntaxique et métrique du langage, dont la connaissance est indispensable à qui veut se rendre intelligible. Considérons maintenant la substance sonore qui compose chaque élément du discours" (AVE p.102). Et l'auteur de traiter du souffle, de la prononciation des voyelles, de l'articulation des consonnes, après avoir étudié les rapports liant syntaxe et prosodie. On pourra évidemment interroger la signification de cette inversion de l'ordre correction - expression.

### 1.2.2.2. Théorie et pratique

Cette structure se double d'une autre division articulant l'exposé des règles à un ensemble d'exemples : "le complément naturel de la théorie (...) doit être un recueil d'exercices" (BECQ p.97). La relation entre le Traité pratique... et la Grammaire... de Le Roy est ainsi définie comme une complémentarité entre un "livre d'exemples" et un livre "des règles" (GD p.VI). La structure alternative se matérialise aussi à l'intérieur du même livre, soit sous forme de chapitres séparés : il en va ainsi des "exercices de diction" (BECQ pp.97-115) du traité de Becq de Fouquières, ou du "clavier phonétique" de *l'Acte verbal...* (AVE p.112) soit sous forme d'exercices distribués au long de l'exposé théorique, et ceci dans tous nos traités : Bernardy propose par exemple "des enchaînements de quatre syllabes à phraser de façon égale pour éprouver la qualité sonore de la voyelle e

---

<sup>37</sup> "En observant les règles dont nous avons parlé jusqu'ici, vous vous ferez entendre, vous ne blesserez ni les oreilles ni les yeux de vos auditeurs. Mais il faut aussi vous faire écouter et vous faire comprendre, en d'autres termes parler à l'intelligence et au cœur de ceux qui vous écouteront" (TD\_p.XXIV).

<sup>38</sup> François Dell définit ainsi la grammaire: "une langue est caractérisée par deux ensembles infinis : un ensemble de prononciations (...) et un ensemble de significations (...). Définir cette correspondance revient à définir un certain ensemble infini de paires son-sens (...) bien formées. On appelle grammaire d'une langue un dispositif qui permet de définir explicitement l'ensemble des paires son-sens bien formées de cette langue" (F. DELL, *les Règles et les sons: introduction à la phonologie générative*, coll. "Savoir", Paris, Hermann, 1973, p.20).

ouvert] dont il vient d'exposer le rôle (AVE p.108). *Le Traité pratique...* de Le Roy, du fait de sa rédaction antérieure, expose aussi des règles reprises dans la *Grammaire...* de façon beaucoup plus développée.

### 1.2.2.3. Unité des traités

Malgré certaines différences, les ouvrages que nous étudions reposent donc tous sur une double structure commune, dont la fonction didactique nous amène à appeler traité toute étude sur la diction qui y a recours. Nous pouvons ainsi retenir de *l'Acte verbal...* la partie intégrée à notre corpus, que nous appelons le traité de Bernardy. Pour la même raison, nous n'étudions pas quatre traités mais trois : ce que nous nommerons "le traité" de Le Roy est la réunion du *Traité pratique...* et de la *Grammaire...* dans la mesure même où l'auteur souligne leur complémentarité.<sup>39</sup>

Il est possible de relever d'autres éléments rapprochant nos trois traités. En plus de certains lieux communs propres aux études de diction<sup>40</sup>, ils se réfèrent tous à un même modèle : "les conseils que nous adressons aux élèves sont ceux que nous avons reçus des maîtres illustres qui ont été les nôtres"<sup>41</sup>. Il est, en effet, une admirable tradition qui se perpétue à la Comédie-Française : pourquoi n'en pas faire connaître les éléments principaux à ceux qui pourront en tirer profit? (TD p.XXV). Becq de Fouquières dit avoir suivi "attentivement les représentations de la Comédie-Française" lors de la composition de son livre (BECQ pp.XIV-XV) et avoir demandé à Mlle Blanche Baretta (au Français de 1875 à 1901<sup>42</sup>) "de se soumettre à une suite préméditée d'expériences et de questions" (!) (BECQ p.XVII). Bernardy quant à lui, dédie son livre "au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique" où il est actuellement professeur de diction, après avoir été, comme Le Roy, acteur à la Comédie Française.

Un point que nos traités peuvent aussi avoir en commun est la référence à la tradition des "rhéteurs" (AVE p.25). Bernardy cite comme ouvrage de référence principal de son étude "les Figures du discours de Fontanier" en plus du *Traité pratique...* de Le Roy (AVE p.42). Le Roy qui dans l'introduction de ce dernier ouvrage faisait aussi l'éloge de la rhétorique ancienne (TD p.VII-VIII).

Ces divers éléments sont à vrai dire communs à la plupart des ouvrages consacrés à la diction. Pour concevoir une unité de nos trois traités, il ne suffit donc pas de décrire leur ressemblance à partir de ces indications ou de l'existence d'une double structure commune, il faut aussi montrer ce qui fait la spécificité de cette structure. Spécificité que l'on peut interroger à partir de ce que Le Roy et surtout Becq de Fouquières perçoivent comme l'avènement d'une nouvelle méthode définissant la diction et son enseignement.

### 1.2.3. Constitution d'une grammaire générale

Si nous parlons ici de constitution, c'est à l'instigation de Becq de Fouquières, pour qui l'écriture de son traité marquait un nouveau départ (le départ) de l'étude de la diction: "on pourra (...) s'étonner de ne me voir jamais citer mes devanciers. Cela tient, d'une part, à ce que, le premier, j'ai appliqué une méthode scientifique à l'étude de la diction et que j'ai eu à peu près tout à créer dans un enseignement qui jusqu'à présent ne s'appuyait sur aucune règle certaine. Cela tient, d'autre part, à l'organisation même de mon travail" (BECQ p.XIII-XIV, c'est nous qui soulignons).

<sup>39</sup> Cf. GD p.VI. Un système d'appel de notes d'un livre à l'autre accentue cet aspect unitaire: GD pp.25, 30, 32, 36, 78, 102, 105, 107, 114, 142, 147, 149, 152, 159, 161; TD pp.5, 23, 110.

<sup>40</sup> On relève par exemple quelques citations d'auteurs: "Pour me tirer des pleurs il faut que vous pleuriez" (Boileau): BECQ p.266, GD p.116 note 1; "Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes" (Racine): BECQ p.273, GD p.107; ou "les excellents conseils donnés dans *Hamlet* aux acteurs" (TD p.VIII) cités *in extenso* par Bernardy (AVE pp.26-27).

<sup>41</sup> Dans une lettre à Antoine du 30 août 1922, Le Roy dit avoir "eu pour maîtres Mounet-Sully et Madame Sarah Bernhardt" (Correspondance Le Roy, fonds Rondel de la Bibliothèque de l'Arsenal).

<sup>42</sup> Source: PIERRE DUX, *la Comédie Française: trois siècles de gloire*, Paris, Denoël, 1980, p.224.

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

L'insistance de l'auteur sur le caractère radicalement différent de sa démarche demande évidemment à être nuancée. D'autant plus qu'il se reconnaît au moins un devancier - le seul - en la personne d'Ernest Legouvé à qui il rend hommage dans son "avertissement"<sup>43</sup> ; de plus, il cite un autre traité, (pour le critiquer), celui de Larive (BECQ p.188 et p.205). S'il n'a pas tout créé, on aperçoit mieux à la lecture de ces deux auteurs la nouveauté que constitue l'application d'une méthode scientifique liée à une organisation différente du travail de la diction.

### 1.2.3.1. Un événement épistémologique

Si Becq de Fouquières reconnaît en Legouvé le père de la diction, gageons que c'est parce qu'il est sous le Second Empire l'un des premiers (le premier?) à s'interroger sur la méthode de son enseignement<sup>44</sup> : "quelle méthode adopter pour écrire un tel livre? Faut-il, comme dans les grammaires, aborder les règles l'une après l'autre, et en montrer l'application dans le morceau choisi? [Ou] établir pour principe la gradation des difficultés<sup>45</sup>? [Ou] prendre successivement les plus grands écrivains en prose ou en vers? (...) On apprendrait, en les lisant, qu'il y a autant de façons de dire qu'il y a d'écrivains<sup>46</sup>". Or c'est précisément cette troisième "méthode" que l'on ne retrouve pas dans nos traités. Pourquoi?

À en juger par le Cours... de Larive, cette méthode constituait le fondement de l'enseignement de la déclamation (dont l'institutionnalisation date du début du siècle<sup>47</sup>): analysant des oeuvres de Corneille, Rotrou, Racine, il expose à mesure la façon dont doit être dit chaque passage, en vertu du fait qu'il n'y a qu'"une manière de bien dire"<sup>48</sup>. Si nous appelons<sup>49</sup> TEXTE ce que l'écriture retient de la chaîne sonore - mis à part la ponctuation - et ÉNONCÉ l'ensemble texte+prosodie, cette première forme d'enseignement consiste dans la parallèle établie entre un texte et son énoncé, dont la description constitue la majeure partie du commentaire<sup>50</sup>. Dans nos traités l'énoncé d'un texte lorsqu'il est décrit n'a plus de fonction qu'exemplaire, il sert à "[montrer] par un exemple quelle méthode doit présider à l'application de la règle" (BECQ p.259): "nous n'avons pas la prétention (...) de déterminer et de fixer le dessin mélodique de telle ou telle phrase de Bossuet ou de Racine (...); mais nous exposerons les principes généraux..." (BECQ p.157).

---

<sup>43</sup> "Sans lui, peu de personnes sans doute auraient l'idée d'ouvrir ce livre, et probablement je n'eusse pas eu la pensée de l'écrire. (...) Il nous a tous ramenés vers un but idéal en nous enchaînant d'un fil d'or" (Becq p.XVI)

<sup>44</sup> "Vers 1860, des journalistes, des membres de l'Enseignement ou de l'Institut déploraient l'absence de cet enseignement dans l'école, et le réclamaient. Il y eut indiscutablement vers cette époque un élan très heureux vers un progrès que beaucoup jugeaient nécessaire". Et Le Roy de citer, à côté de Got, "Ernest Legouvé, délicieux lecteur, qui (...) fit paraître deux charmants volumes dont [il] recommande la lecture en passant: *l'Art de dire* et *l'Art de la lecture*" (TD p.XV). Ces indications sont précieuses, selon lesquelles c'est au moment où la diction est intégrée à l'enseignement scolaire qu'elle réfléchit sur ses propres méthodes.

<sup>45</sup> Legouvé divisait déjà son *Art de la lecture* selon la structure progressive correction-expression, en fonction des deux types de règles de diction: "matérielles et intellectuelles" (E. LEGOUVÉ, *l'Art de la lecture*, Brie-Comte-Robert, Les Bibliolâtres de France, 1946, p.22).

<sup>46</sup> E. LEGOUVÉ, *la Lecture en action*, Brie-Comte-Robert, Les Bibliolâtres de France, 1947, pp.9-10.

<sup>47</sup> "La classe de déclamation fut instituée au Conservatoire le 3 mars 1806..." (V. FOURNEL, *Curiosités théâtrales, anciennes et modernes, françaises et étrangères*, Paris, Garnier Frères, s.d., p.255). Ceci à la suite de la fondation "d'une Ecole royale dramatique", la première école de comédiens, en 1774 (M. MONTALBETTI, op.cit., p.49).

<sup>48</sup> J.M.LARIVE, *Cours de déclamation prononcé à l'Athénée de Paris*, tome second, première partie, Paris, Delaunay, 1810.

<sup>49</sup> À la suite de M. MARTINS-BALTAR, *de l'Énoncé à l'énonciation: une approche des fonctions intonatives*, Paris, C.R.E.D.I.F., 1977, p.19.

<sup>50</sup> Legouvé adoptait aussi en partie le principe de classification par auteur, qui lui faisait consacrer certains chapitres de ses ouvrages à un ou deux auteurs (voir par exemple *la Lecture en action*, op. cit.).

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

Le Roy abonde dans ce sens en "[omettant] tout commentaire, et de propos délibéré" (GD p.VI) dans son *Traité pratique*...<sup>51</sup>

Le changement apporté par Becq de Fouquières dans l'organisation de son travail est la séparation radicale de l'exposé des règles et du texte cité, dont il souligne l'importance : "après l'établissement des règles, rien n'est plus important que leur application" (BECQ p.X). Cette autonomisation de la théorie, réglant la structure alternative, lui permet de se réfléchir (de s'établir) et de constituer la langue parlée en objet de connaissance. Il y a d'une part le texte et son énoncé : ce qui est enseigné, le passage de l'un à l'autre; il y a d'autre part l'exposé théorique, le recueil des règles : ce avec quoi l'on enseigne le passage.

Or l'on sait que la notion de grammaire générale (la notion de grammaire à l'époque moderne) apparaît lorsque la langue enseignée est distinguée de la langue d'apprentissage. C'est la grande nouveauté du XVIIe siècle, fruit de l'entreprise pédagogique des éducateurs de Port-Royal : les règles de la langue latine sont formulées dans la langue du sujet parlant.

Il s'agit là d'un événement épistémologique, à partir duquel on s'intéresse aux principes généraux du langage : "la langue comme domaine épistémologique n'est pas celle qu'on peut utiliser ou interpréter; c'est celle dont on peut énoncer les principes dans une langue qui est d'un autre niveau"<sup>52</sup>. Toute langue apparaît comme un édifice à deux étages; il y a d'une part le corps visible de la langue (les phrases, mots, discours, usages), d'autre part ses principes, sa grammaire. Cette grammaire procède elle-même d'une logique, d'une raison, qui permet d'analyser l'ordre du langage<sup>53</sup>.

Il nous faut donc savoir maintenant comment se constitue la logique de la grammaire de la diction.

### 1.2.3.2. Une méthode scientifique

Le projet de vouloir appliquer "une méthode scientifique à l'étude de la diction" (cf. infra p.12) n'est pas étranger au contexte du développement des connaissances scientifiques au XIXe siècle, et plus précisément au scientisme : doctrine qui consiste dans l'idée que les méthodes scientifiques peuvent et doivent être étendues à tous les domaines de la vie, aussi bien morale qu'intellectuelle. Becq de Fouquières fonde ainsi son étude sur des recherches de portée générale, à savoir les ouvrages "d'Helmholtz, de Spencer, de Bain, de Darwin, de Gratiolet, etc." (BECQ p.XIV), qu'il applique à la diction : "la science du mouvement, la logique et la psychologie sont les trois bases scientifiques sur lesquelles doit constamment s'appuyer l'art de bien dire et de bien de lire" (BECQ p.IX). Le Roy non plus ne dédaigne pas de rappeler certains fondements scientifiques de son traité : "on nous saura gré d'appuyer une théorie - éprouvée maintes fois - sur les très remarquables observations scientifiques du docteur Bonnier..." (GD p.33 note 1). Comme lui, Bernardy ne déroge pas à la règle qui veut que l'on parte d'un domaine de connaissances générales; si les Figures du discours (cf. infra p.12), point de référence de son étude, n'est pas un ouvrage de sciences, on trouve la trace du scientisme dans l'utilisation de certaines comparaisons, par exemple entre l'acide "désoxyribonucléique" et le langage (AVE p.120).

La méthode introduite par Becq de Fouquières ne constitue certes pas une originalité révolutionnaire eu égard au développement des sciences. Il en va autrement pour ce qui est de la diction.

---

<sup>51</sup> Il y a pourtant recours dans la *Grammaire*... Ajoutons qu'il "[renonce] une fois pour toutes à la notation musicale des inflexions, au point de vue de la diction..." (GD p.30 note 2). Becq de Fouquières utilise quant à lui notation chiffrée des hauteurs mélodiques, en précisant bien qu'elle n'a "aucune- valeur absolue" (BECQ p.169).

<sup>52</sup> ARNAULD et LANCELOT, *Grammaire générale et raisonnée*, préface de Michel Foucault, Paris, Republications Paulet, 1969, p.IX.

<sup>53</sup> Cf. M. FOUCAULT, *les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, coll. "Bibliothèque des sciences humaines", Paris, Gallimard, 1979, 400 p.; et J. KRISTEVA, *le Langage, cet inconnu: une initiation à la linguistique*, coll. "Points", Paris, Seuil, 1981, 336 p. (Chap. 13:"la grammaire de Port-Royal").

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

Son enseignement, comme tout enseignement sous sa forme primaire, se donne au départ sur le mode d'une simple transmission de l'expérience acquise. D'où le style anecdotique de beaucoup de traités du XIXe siècle : on raconte comment s'y prenait tel acteur, on cite tel mot d'auteur, etc. Un signe ne trompe pas d'ailleurs, ces livres s'intitulaient presque tous "art de dire", de lire, etc. Becq de Fouquières est le premier à avoir rassemblé dans le titre de son ouvrage les termes de "traité" et "diction", Le Roy le premier à l'avoir nommé "grammaire de la diction". On observe aussi chez ce dernier le même mouvement de rejet que manifeste Becq de Fouquières lorsqu'il présente son traité : "ce n'est pas un livre d'imagination agrémenté de développements plus ou moins personnels et de bavardages abondants sur la diction (...); je crains même que l'on ait trop parlé de l'art de dire (...); beaucoup de livres parus sur le sujet qui nous intéresse sont inutiles. Quelques uns ne manquent pas de poncif ; quelques autres manquent singulièrement de méthode et de concision" (GD p.V). Et c'est encore la rigueur qu'invoque Bernardy lorsqu'il critique... Le Roy dont le traité "ne s'appuie pas suffisamment sur la structure syntaxique et dévie un peu trop souvent sur l'interprétation psychologique" (AVE p.42). Pour le reste, Bernardy ne remet pas en cause les choix méthodiques du traité de Le Roy.

Le remaniement désigné sinon opéré par Becq de Fouquières est à l'origine de cette exigence d'une rigueur accrue dans l'ordonnement des idées: "les efforts ne peuvent amener de résultat s'ils ne sont précis et divisés" (GD p.VI). Mais l'ordre n'est pas séparable désormais d'une classification. Appliquer une méthode scientifique revient à avoir de la diction une nouvelle appréhension: on appelle en effet science "toute doctrine quand elle doit former un système, c'est-à-dire une totalité de la connaissance, ordonnée suivant des principes"<sup>54</sup>. Il y a là un saut qualitatif, le passage à une conception moderne de l'enseignement. Appréhendée comme une totalité, la diction s'autonomise comme un champ de savoir. La penser revient désormais à penser un système: une sorte de tableau de Mendeleïev, dont l'expérience ne fera que boucher les trous : tout le projet de Becq de Fouquières, constitutif de chacun de nos traités.

Le développement anecdotique relevant d'une transmission directe de l'expérience se trouve réduit à l'extrême et n'est plus lié intrinsèquement au corps des règles. Il n'existe plus, lui aussi, qu'à titre d'exemple (voir GD p.149, l'exemple de Provost cité en note 1). La méthode prend un sens fort, cartésien, celui d'un programme réglant d'avance une suite d'opérations à accomplir ou à éviter : "il devra donc me suffire d'éveiller dans l'esprit du lecteur l'idée des difficultés qui peuvent se présenter et de montrer quelle méthode générale le raisonnement doit suivre pour les résoudre" (BECQ p.279)<sup>55</sup>.

D'où le caractère forcément incomplet du traité : "dans un livre il suffit d'indiquer les traits généraux : il est des détails qu'un cours oral seul peut aborder" (BECQ p.208), Aussi Le Roy rappelle que "les meilleures leçons restent les leçons orales" (GD p.V). Les limites d'un traité de diction sont d'emblée indiquées, inhérentes qu'elles sont au point de vue adopté : "il s'agit ici d'un art et non d'une science exacte, et dans les arts l'expression de ce que nous voyons, de ce que nous concevons, de ce que nous sentons varie à chaque instant selon les vues particulières et actuelles de notre esprit" (BECQ p.XI).

Cette opposition entre certitude et arbitraire, entre intelligence et opinion n'est cependant pas constitutive d'une rupture : entre la science et l'art, les rapports se donnent sur le mode de la complémentarité : "les règles générales sont simples, et leurs applications d'une variété et d'une complexité infinies (...); mais, sans la connaissance ou l'instinct des règles générales, il n'y a que le hasard qui puisse nous garantir de chutes irrémédiables (BECQ p.254). Le rapport entre science et art n'est qu'un paradigme du rapport entre théorie et pratique; soumettant "à une méthode rationnelle l'enseignement

---

<sup>54</sup> E.KANT, *Premiers principes métaphysiques de la science de la nature*, traduit de l'allemand par J. Gibelin, coll. "Bibliothèque des textes philosophiques", Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1982, p.8.

<sup>55</sup> Becq de Fouquières insiste à de multiples reprises sur cette idée d'une méthode générale : BECQ p.157, p.166, p.235, p.296...

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

pratique de l'art de la diction" (BECQ p.50), le traité a pour but de "donner une direction sûre aux études" (BECQ p.209) tandis que "l'art consiste à introduire la variété dans l'unité" (BECQ p.3S).

La science de la diction forme donc un système imparfait. Mais définissant un ordre des raisons, elle donne - conformément à la classification platonicienne<sup>56</sup> - un fondement ontologique, apodictique à l'art de la diction. C'est bien le dessein du traité de s'occuper du nécessaire et de l'éternel dans la diction : Le Roy qualifie le sien de "document sérieux et définitif" (GD p.VIII). Il faut montrer d'où la diction tire la certitude, la vérité de son système.

\* \* \*

Liés à ce que l'on peut concevoir, à titre d'hypothèse, comme l'avènement au XIXe siècle d'un système de la diction (inséparable d'un enseignement), nos trois traités ont donc ceci en commun, et qui fonde notre approche, qu'ils se définissent eux-mêmes de façon systématique, comme l'étude d'une "grammaire vocale" (AVE p.50) ayant "sa place à côté de la grammaire française" (CD p.VII).

Interrogeant dans un premier temps la vérité de la diction, nous interrogerons la vérité d'une grammaire de la langue parlée qui est avant tout une grammaire de la langue : "la diction étudie la langue parlée d'après la langue écrite" (GD p.41). Fournissant les "règles élémentaires" (TD p.XIV) du passage du texte à son énoncé, la grammaire de la diction repose sur un mode de lecture du texte qui se fonde lui-même sur une certaine conception du langage, du fonctionnement de la signification linguistique, que nous mettrons à jour. Mais analyser le passage du texte à son énoncé, c'est aussi, en aval, mettre à jour une certaine conception de la représentation théâtrale.

Qu'est-ce en effet que l'énoncé? L'énoncé se compose schématiquement de deux variables qu'il précipite : l'énoncé linguistique et l'énoncé prosodique. Celui-ci comprend "tous les faits de parole qui n'entrent pas dans le cadre phonématique, c'est-à-dire ceux qui échappent, d'une façon ou d'une autre, à la deuxième articulation"<sup>57</sup>.

Celui-là comprend tout ce qui ressort à la double articulation, tout ce qui n'appartient pas au domaine du supra-segmental (qui échappe à la segmentation phonématique). L'énoncé linguistique, ce sera l'énoncé d'un texte dont on supposera "neutres" les faits prosodiques (timbre, durée, intensité, hauteur).

L'énoncé prosodique a deux fonctions : une fonction contrastive : il facilite pour l'auditeur l'analyse de l'énoncé en unités successives; une fonction énonciative : il apporte directement un supplément de "sens" au texte.

L'énoncé prosodique fait donc partie intégrante des signes de la représentation. Analysant le passage du texte à l'énoncé, c'est déjà un modèle de passage du texte à la scène que nous sommes amenés à étudier. Ce sera fatalement la condition de la représentation, ses modes de production du sens que nous interrogerons à partir de l'analyse de la fonction énonciative de l'énoncé prosodique telle qu'elle est réglée par les traités.

---

<sup>56</sup> Dans la classification qu'il donne des degrés de la connaissance, Platon appelle "science la première division". La science relève de l' "intelligence", la "foi" et l' "imagination" de l' "opinion" "l'opinion ayant pour objet la génération, et l'intelligence l'essence" (PLATON, *la République*, traduction de Robert Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p.292 [VII, 534 aJ]).

<sup>57</sup> A.MARTINET, *Eléments de linguistique générale*, coll. "U Prisme", Paris, Armand Colin, 1980, p.83. L'auteur rappelle ce qu'est la double articulation, point de départ de la linguistique saussurienne : "la première articulation du langage est celle selon laquelle tout fait d'expérience à transmettre, tout besoin qu'on désire faire connaître à autrui s'analysent en une suite d'unités douées chacune d'une forme vocale et d'un sens" (Ibid. p.13). La phrase j'ai mal à la "tête" est ainsi analysable en six unités successives. "Chacune de ces unités de première articulation présente (...) un sens et une forme vocale (ou phonique). Elle ne saurait être analysée en unités successives plus petites douées de sens (...). Mais la forme vocale est, elle, analysable en une succession d'unités dont chacune contribue à distinguer tête, par exemple, d'autres unités comme bête, tante, ou terre. C'est ce qu'on désignera comme la deuxième articulation du langage" (A.Martinet, op. cit., pp.14-15).

## 2. VÉRITÉ DE LA DICTION

À la recherche des principes d'une méthode d'analyse linguistique propre à la diction, nous allons prendre pour point de départ l'étude des principes réglant la fonction contrastive de l'énoncé prosodique.

Fonction contrastive qui consiste à objectiver une véritable décomposition du texte, qui affecte les petites unités linguistiques comme les grandes : "le premier travail du diseur est de mettre les idées du texte en ordre au point de vue de l'expression, de ponctuer (détail) et de composer (ensemble)" (CD p.123).

Première étape sur le chemin de l'interprétation, cette mise en ordre est en fait la plus intimement liée au travail de compréhension du texte, elle contient déjà une première stratégie du sens.

### 2.1. Les règles de démarcation

Nous nous intéresserons dans ce chapitre aux règles déterminant la ponctuation des phrases, dont nos trois auteurs relèvent qu'elle n'a que peu de rapport avec la ponctuation écrite.<sup>58</sup>

Bernardy emploie ici le terme de phrasé comme synonyme de la ponctuation orale (Cf. GD p.123 : "ponctuer ou phraser". "Au sens musical" (AVE p.56), le phrasé signifie la manière de disposer, de couper les phrases musicales. Afin d'éviter toute connotation, toute référence à la langue écrite, nous préférons le terme de démarcation (= séparation) : "notre écriture note les phrases en les découpant en mots qui sont séparées par des blancs, alors que, dans, la parole on a affaire à des 'mots phonétiques' séparés les uns des autres par des procédés dits de démarcation, essentiellement l'accent et la pause, avec les modifications de l'intonation qu'ils impliquent"<sup>59</sup>.

Sous le chef des règles de démarcation, nous nous intéresserons à tout ce qui, utilisant les phénomènes prosodiques de durée comme d'intensité et de hauteur, détermine une segmentation de la chaîne sonore. Nous nous proposerons de mettre à jour les principes qui déterminent l'extension des mots phonétiques, puis ceux qui établissent la nature des "césures vocales" (AVE p.50) signalant les "fissures de nos phrases"<sup>60</sup>.

#### 2.1.1. Diviser

C'est certainement au sujet des principes réglant la division phrastique que nos traités affichent le plus de discordances. Les abordant d'un point de vue synthétique, nous tenterons de dégager, quitte à en montrer par la suite les points communs, deux tendances principales en matière de démarcation: d'un côté une segmentation fondée sur une logique formaliste, s'appuyant sur une analyse structurale de la forme linguistique; de l'autre une segmentation reposant directement sur une analyse de la pensée, sans impliquer d'emblée une étude formelle de la phrase.

##### 2.1.1.1. La segmentation obligée

Pour Bernardy, il existe deux types de césures vocales, selon la fonction qu'elles remplissent : elles "marquent la frontière des syntagmes. Elles signalent en outre les écarts syntaxiques" (AVE p.60).

<sup>58</sup> "la ponctuation orale n'est pas toujours en relation directe avec la ponctuation écrite" (GD p.123); voir aussi TD p.28; "sans doute il y a coïncidence fréquente entre [les signes de ponctuation] et les repos respiratoires, mais elle n'est pas aussi nécessaire qu'on veut l'imaginer" (BECQ p.33); "la ponctuation vocale ne peut se régler sur la ponctuation typographique" (AVE p.52).

<sup>59</sup> M. MARTINS-BALTAR, op. cit., p.13.

<sup>60</sup> L. BECQ DE FOUQUIERES, *Traité général de versification française*, Paris, G. Charpentier, 1879, p.9.

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

Par "syntagmes", l'auteur désigne ici "le groupe sujet et le groupe verbe-complément" (AVE p.41). Ce premier type de segmentation procède le plus souvent d'un départ syntaxique "entre syntagmes nominaux et syntagmes verbaux" (AVE p.44). Il n'est pourtant pas forcément déterminé par une analyse (grammaticale) en "constituants immédiats" (Ibid.), mais relève plus fondamentalement d'une analyse en constituants psychologiques, séparant "le thème et le prédicat" (Ibid.), le thème de ce qui est dit du thème. Chaque partie peut en effet être constituée de "toutes sortes de mots, de groupements de mots, de membres de phrases, voire de phrases indépendantes formant un sens semi-global par rapport à un ensemble, quelle que soit leur fonction syntaxique exacte, et tels qu'ils se présentent dans l'ordre de l'énoncé" (Ibid.). Bernardy appelle ainsi "PROTASE" "la première partie d'un énoncé, dont le sens est incomplet" et "APODOSE" "la seconde partie d'un énoncé, dont le sens complète" la première (AVE p.40)<sup>61</sup>.

Le deuxième type de segmentation, qui se combine avec le premier, signale les écarts opérés par rapport à l'ordre normal de la phrase, c'est-à-dire l'ordre progressif sujet - verbe - complément - groupe circonstanciel, "direct et nécessairement clair. Le Français nomme d'abord le sujet du discours, ensuite le verbe qui est l'action, et enfin l'objet de cette action: voilà la logique naturelle à tous les hommes; voilà ce qui constitue le sens commun" (AVE p.44; Bernardy cite ici Rivarol). Il y a donc une "norme syntaxique française" (Ibid.), un bon sens qui sous-tend tout énoncé, une structure profonde à laquelle correspond un degré zéro de la formulation complète" (AVE p.59), un noyau stable dont il s'agit de marquer les modifications, considérées comme expression de l'individualité : "le phrasé d'un texte, quel qu'il soit, en prose comme en vers, doit (...) se référer à la structure profonde de la syntaxe, pour marquer les écarts expressifs opérés par l'écrivain dans la formulation qu'il a choisie" (AVE p.60).

La terminologie employée fait ostensiblement référence à la grammaire générative: "les césures vocales (...) rejoignent les recherches les plus modernes en matière de linguistique" (Ibid.); et Bernardy de citer Mitsou Ronat : "la théorie chomskienne actuelle propose une hypothèse révolutionnaire : la théorie des traces. Selon cette théorie, un syntagme supprimé ou déplacé (...) laisse dans la structure une trace à l'endroit où il était en structure profonde. Cette trace est un élément grammatical phonologiquement nul" (Ibid.). En accord avec une conception rhétorique de l'expressivité, la segmentation bernardienne aboutit au signalement de toute figure de style liée à la construction de la phrase : l'inversion : "Avec Britannicus | je me réconcilie" (AVE p.53), l'accumulation : "Elle trahit mes soins, | mes bontés, | ma tendresse (AVE p.57), l'apposition: "Vous offensez les dieux | auteurs de votre vie" (AVE p.55), l'ellipse: "Benjamin | est sans force | et Juda | sans vertu" (AVE p.59)<sup>62</sup>, etc. Systématisant les opérations réglant la construction verbale, Bernardy retient quatre opérations ayant une valeur mnémotechnique: "division, permutation des termes" (AVE p.50), "addition, amplification des termes" (AVE p.54), "multiplication, pluralisation des termes" (AVE p.56), "soustraction, suppression des termes" (AVE p.58). Du strict point de vue des opérations logiques constitutives des figures de construction, ces quatre opérations se ramènent à trois : permutation, suppression, adjonction (appelée multiplication). L'opération nommée addition<sup>63</sup> n'oblige à une césure vocale que lorsqu'elle fait intervenir une des trois autres opérations.

La segmentation bernardienne repose donc sur la distinction entre texte lié (séquence progressive) où l'on ne doit marquer que la séparation entre thème et propos, et texte segmenté avec déplacement d'un constituant ou existence d' "éléments annexes"

---

<sup>61</sup> Voir les exemples cités par Bernardy (AVE pp.41-42).

<sup>62</sup> Seule la dernière barre marque ici l'ellipse. La première marque la séparation entre groupe sujet et groupe verbal, la double barre la séparation entre protase et apodose, dont on voit qu'elle n'est pas forcément liée à la séparation entre syntagme nominal et syntagme verbal.

<sup>63</sup> Du Marsais dans l'article Construction de l'Encyclopédie parle d'ajouter des modificatifs ou adjoints à chacun des termes de la phrase Alexandre vanquit Darius, c'est d'ailleurs la première transformation qu'il propose. Arnauld et Nicole dans La logique ou l'art de penser parlent nommément d'addition pour amplifier les termes de la même phrase avec ou sans césure. Il y a donc bien quatre opérations possibles. (Michel Bernardy)

(AVE p.55) tels que l'incidente "si je t'en crois" dans "Et qui, | si je t'en crois, | a | de ses derniers jours, | Trop lents pour ses desseins, | précipité le cours?" (Ibid.).

Le principe est que toute césure vocale implique la présence d'une des articulations précédemment décrites, et inversement. Cette double implication définit la spécificité de ce mode de segmentation, désigné sous le nom de "phrasé obligé" (AVE p.37), qui, organisé autour d'une syntaxe fonctionnelle du langage (déterminant ce qui est "accentogène", ce qui attire syntaxiquement l'accent) laisse un minimum de place à la discussion.

En fait, Bernardy intègre dans sa théorie du phrasé obligé un certain nombre de conseils fournis par Le Roy dans son chapitre intitulé "l'ordre" (GD pp.123-132). Celui-ci recommande également de "détacher le sujet" (GD p.126), mais (seulement) lorsque cela est "profitable à la clarté du texte" (Ibid.). Comme Becq de Fouquières (cf. BECQ p.35), il note que "toute phrase incidente doit être détachée et mise à son plan" (GD p.124). Il ne manque pas non plus de relever "l'inversion" (GD p.126), l' "énumération" (GD p.127), les "mots sous-entendus" (GD p.128) comme figures déterminant la présence d'une césure vocale. À ceci près qu'il ne ponctue pas de la même façon : pour l'inversion il marque "un léger arrêt précédant le membre placé le premier" (GD p.126) sans ajouter de césure après ce même membre. Dans "Elle eût du buvetier emporté les serviettes" (Ibid.), Bernardy au contraire exigerait une césure avant et après "du buvetier"<sup>64</sup>. À l'inverse, ce dernier ne relève pas de césure avant le premier terme énuméré, lorsque Le Roy la note: "N'es-tu pas | jeune, | heureux, | partout le bienvenu?" (GD p.128).<sup>65</sup>

La segmentation selon Le Roy repose sur une analyse logique de type classique, fort éloignée parfois de la syntaxe fonctionnelle. Les césures vocales sont alors fonction de la complexité de la phrase, dont elles doivent faciliter la compréhension : "[les périodes] ne peuvent être clairement comprises par l'auditeur que si elles lui sont présentées avec ordre par le lecteur. Il est donc indispensable pour celui-ci de ne pas mettre au même rang les propositions principales, subordonnées et incidentes" (TD pp.28-29). La démarcation de Le Roy, par son assez grande souplesse, participe ainsi de l'esprit qui préside aux règles exposées par Becq de Fouquières.

### 2.1.1.2. La "libre" segmentation

Ces règles de démarcation sont d'un type différent. Chez Bernardy, seul l'emplacement des césures n'est pas dépendant d'un choix individuel. Ici au contraire, même la répartition des césures vocales n'est pas obligée en cela qu'elle dépend du point de vue adopté. Becq de Fouquières revendique un certain pragmatisme psychologique qui s'oppose au formalisme de Bernardy : "vouloir (...) faire dépendre les césures dont nous coupons nos phrases de règles trop précises, c'est commettre une faute semblable à celle qui consisterait à soumettre à des règles formelles la composition d'un tableau" (BECQ p.42).

Le seul critère est alors celui du sens : "dès que des différences entre les idées partielles apparaissent à notre esprit, notre langage exprime ces différenciations en séparant par des césures les idées qui nous semblent plus ou moins hétérogènes, tandis qu'il soude ensemble celles qui lui semblent plus ou moins homogènes" (BECQ pp.36-37). Une phrase peut donc être divisée en "autant de césures qu'elle contient d'éléments simples" (BECQ p.37)<sup>66</sup>.

L'auteur cite en exemple cette phrase de Vauvenargues, que nous retranscrivons en utilisant la barre pour noter la césure : "Nous avons | grand tort | de penser | que | quelque défaut | que ce soit | puisse exclure | toute vertu, | ou | de regarder |

---

<sup>64</sup> Qui, en me référant à la théorie des traces de Chomsky. (M. B.)

<sup>65</sup> Qui, parce que la formulation *N'es-tu pas jeune* est normative. (M. B.)

<sup>66</sup> "Il suffit pour qu'il y ait césure que l'esprit puisse séparer ce qui précède de ce qui suit" L. BECQ DE FOUQUIERES, *Traité élémentaire de prosodie française*, Paris, Ch. Delagrave, 1881, p.14.

l'alliance | du bien et du mal | comme un monstre | et comme une énigme."<sup>67</sup> (BECQ, pp.37-38). Ponctuer ainsi signifie que "nous considérons séparément chacune des idées composantes" (BECQ p.37). À l'opposé, en "ne considérant que l'unité générale de cette pensée, nous [pouvons] la dire d'un trait" (Ibid.). La liberté réside donc dans le choix du point de vue à partir duquel nous interprétons la phrase, qui nous permettra de choisir entre un grand nombre de césures possibles celles que l'on juge importantes: "c'est entre ces deux limites extrêmes de conjonction et de disjonction que se meut la liberté du lecteur" (BECQ p.38).

Liberté relative cependant. La méthode repose sur une logique de la pensée revenant à une analyse logique de la phrase : "Dans la phrase de Vauvenargues, la virgule unique, qui la sépare en deux parties, joue un rôle essentiel et logique; elle met en regard l'une de l'autre les deux faces d'une même idée générale (...) Mais chaque partie elle-même est un tableau dont nous avons tout intérêt, pour l'intelligence du sujet, à considérer séparément les images partielles; nous diviserons donc au moyen de césures chacune de ces propositions dans ses parties homogènes..." (BECQ pp.38-39). Les césures de cette phrase ainsi segmentée recoupent les principales articulations syntaxiques : "Nous avons grand tort de penser | que quelque défaut que ce soit | puisse exclure toute vertu, | ou de regarder l'alliance du bien et du mal | comme un monstre et comme une énigme" (Ibid.). Ce type de segmentation revient donc à "distinguer entre elles les différentes propositions qui entrent dans une phrase, et les différentes phrases qui composent une période plus générale" (BECQ pp.34-35).

Nous remarquons la marque de la distinction entre thème et propos, mais le groupe sujet n'est pas systématiquement séparé du groupe verbal. Dans l'exemple "Pompée, éperdu, ne vit... l'auteur distingue "par une césure les mots qui expriment l'état de Pompée des mots qui expriment un acte" (BECQ p.36); mais il ne place pas de césure dans "le corps a ses grâces" (BECQ p.75). De plus, Becq de Fouquières indique des césures dans les constructions verbales obtenues par l'opération que Bernardy nomme addition, opération ne faisant pas, à elle seule, intervenir de césure (cf. infra p.18) : "...Ont su se faire un front | qui ne rougit jamais" (BECQ p.67). À l'inverse, les trois autres opérations ne sont pas automatiquement marquées, comme l'ellipse dans "le corps a ses grâces, | l'esprit ses talents" (BECQ p.75).

### 2.1.2. Hiérarchiser

L'opération de répartition des mots en "groupements syntaxiques" (AVE p.40) se double d'une opération de mise en relation de ces groupes par la valorisation des marques syntaxiques : "le discours ainsi fragmenté (...) sera recomposé par la voix dans l'espace par la mise en évidence plus ou moins marquée des points d'articulation des membres du discours, et par leur intonation particulière" (AVE p.49). Cette hiérarchisation s'effectue par le recours aux phénomènes prosodiques de durée, de hauteur et d'intensité : "les principaux moyens de ponctuer (ou de phraser) sont les temps d'arrêt, la diversité des inflexions employées et les changements de ton" (GD p.123).

La césure n'est pas forcément constituée par un silence: "C'est en effet une erreur de croire que l'arrêt de la voix soit le seul moyen que nous ayons de distinguer entre elles les différentes propositions qui entrent dans une phrase" (BECQ p.34). Donnant aux groupements syntaxiques le nom de vecteurs, Bernardy définit un autre type de césure qui consiste dans "le prolongement de la dernière voyelle sonore du vecteur qui précède, avec réattaque, dans le même souffle, de la première syllabe du vecteur qui suit" (AVE p.50). Ce type de césure minimale est également décrit par Le Roy : "les inversions doivent être marquées avec légèreté; lorsqu'un temps d'arrêt alourdirait l'ensemble ou gênerait pour une liaison essentielle, il suffira d'allonger la syllabe précédant le premier membre de l'inversion" (GD p.126).

<sup>67</sup> Une seule césure suffit à l'intelligibilité du texte, et, si la conjonction *et* remplaçait la conjonction *ou*, cette césure pourrait être supprimée, et la phrase de Vauvenargues mériterait d'être citée comme un bel exemple de linéarité française. Nous avons grand tort de penser que quelque défaut que ce soit puisse exclure toute vertu et de regarder l'alliance du bien et du mal comme un monstre et comme une énigme. (Michel Bernardy)

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

Les groupes sont ainsi délimités par l'accentuation de leurs première et dernière syllabes<sup>68</sup> : selon Bernardy, "la première syllabe d'attaque, seule, contient l'énergie de la propulsion, et (...) la dernière syllabe sonore, seule, contient la charge expressive de l'intonation" (AVE p.50)<sup>69</sup> Becq de Fouquières insiste lui aussi sur cette règle d'accentuation qui préserve l'intégrité des groupes délimités : "Nous poserons cette règle qu'il importe de ne jamais oublier, si l'on veut avoir une diction nette et distincte : Toute syllabe initiale d'un groupe rythmique ou mélodique doit être considérée comme forte..." (BECQ p.260). L'auteur rappelle qu'il s'agit d' "une règle admise dans la diction musicale [qui, jointe] à une bonne prononciation, [permet] sans effort et sans crier [de] faire porter très loin notre voix" (Ibid.).

De l'accentuation minimale au temps d'arrêt le plus long se dessine alors l'étendue des moyens prosodiques de durée et d'intensité objectivant les césures, de la plus faible à la plus forte. À l'articulation principale de la phrase correspondra la césure la plus marquée, et ainsi de suite.

Ainsi pour Bernardy, "le point névralgique essentiel de la phrase" (AVE p.46) est "l'acmé, (...) point de jonction entre la protase qui s'achève et l'apodose qui débute. C'est la charnière la plus importante d'un ensemble, qui doit toujours être marquée dans l'élocution plus nettement que toute autre césure" (AVE p.49). À partir de ce point d'articulation binaire, les autres césures sont hiérarchisées en "CÉSURES PRINCIPALES (...) généralement placées aux points d'articulation de deux groupes syntaxiques" (AVE p.51), qui sont elles-mêmes plus ou moins marquées "selon leur importance dans l'énoncé" (Ibid.); et en "CÉSURES INTERNES AU SYNTAGME, (...) pratiquées à l'intérieur d'un groupe syntaxique, qui signalent les permutations de termes annexes, les inversions, [et sont] marquées dans l'élocution relativement aux césures qui précisent les limites du groupe syntaxique, et relativement à l'acmé de la phrase dans sa structure d'ensemble" (Ibid.).

Ces césures internes ne doivent pas être trop prononcées, de façon à garantir la perception des unités de rang supérieur : "Comme l'énergie d'un syntagme s'étend sur toute la formulation de ce syntagme, il importe d'en préserver l'unité dans l'élocution, quelle qu'en soit la durée. [Ainsi] le syntagme amplifié n'a qu'une intonation placée sur la dernière syllabe, mais il peut avoir plusieurs élans de propulsion intermédiaires" (AVE p.56)<sup>70</sup>. Il s'agit de garantir un "phrasé d'ensemble" (Ibid.). Pour cela, les petites unités sont intégrées aux grandes de même fonction : les termes annexes pourront faire partie de groupes syntaxiques principaux, eux-mêmes dépendants de la protase ou de l'apodose : "plusieurs syntagmes de même fonction peuvent être rattachés à un syntagme unique. Pour préserver dans la diction l'identité syntaxique de ces vecteurs dans la structure complète de la phrase, chacun d'eux doit être lancé de la même façon, avec la même note en attaque, et la même note en finale"(AVE p.58)<sup>71</sup>.

Bernardy indique schématiquement la nature de cette note, qui différencie "la trajectoire générale de la protase, dont l'intonation est suspensive [et] la trajectoire générale de l'apodose, dont l'intonation est conclusive" (AVE p.49). La nature des césures est également constituée par leur hauteur: "c'est à l'intonation qu'est échu le privilège d'indiquer à l'esprit, par l'intermédiaire de l'oreille, les rapports variables des parties d'un tout, soit entre elles, soit avec le tout" (BECQ p.35)

Selon Becq de Fouquières, chaque phrase ou "période mélodique" (BECQ p.161) se termine par une "cadence parfaite" (BECQ p.13) permettant d'"indiquer à l'oreille qu'elle n'a plus à entendre aucun son postérieur" (BECQ p.132). La période mélodique se

<sup>68</sup> L'accentuation de la première syllabe étant plus faible.

<sup>69</sup> "C'est particulièrement la finale qui distingue et colore les différentes inflexions" (GD p.140).

<sup>70</sup> "L'inflexion générale (proposition principale) doit subsister clairement jusqu'à la finale en dépit de toutes les nuances et de toutes les incidentes" (CD p.140). Et Le Roy d'ajouter: "en règle générale on abuse des nuances (...) Il faut avant tout savoir faire des sacrifices à la composition générale" (CD p.143).

<sup>71</sup> "Lorsque plusieurs phrases ou membres de phrases concourent à exprimer la même pensée ou les mêmes sentiments, l'inflexion doit rester la même et se répéter chaque fois" (TD p.56; voir aussi à ce propos TD p.197 et GD p.140).

divise elle-même en "membres mélodiques" (BECQ p.144) ou "parties principales, qui se terminent sur une demi-cadence mélodique, dont le rapport plus ou moins simple avec le son fondamental correspond au rapport logique de ces parties avec le tout" (BECQ p.18). L'auteur appelle "cadence parfaite le retour de la voix à la note fondamentale de la gamme, et demi-cadence la pause de la voix sur un des degrés de la gamme" (BECQ p.13). À leur tour, les membres mélodiques se divisent en "groupes mélodiques" (BECQ p.144), qui se terminent par un "quart de cadence [ou] cadence prosodique" (BECQ p.13)<sup>72</sup>. L'auteur donne ce nom "à toute prolongation du son, donc à tout allongement de syllabe qui procure à l'oreille une sensation relative de repos" (Ibid.)<sup>73</sup>

La délimitation des groupes mélodiques n'est pas liée à la hauteur, contrairement à celle des membres mélodiques qui seront toujours délimités par un abaissement du son (ce qui n'est pas le cas pour Le Roy ou Bernardy). Suivant en cela le conseil de Becq de Fouquières, nous avons tenté de reproduire en annexe le schéma intonatif d'une période de Bossuet, tel qu'il ressort des indications de l'auteur. On voit que la phrase sera en général constituée d'une suite d'intonations "circonflexes" correspondant aux membres mélodiques.

Il faudrait ici aborder déjà l'étude des principes déterminant selon Becq de Fouquières la hauteur relative des différentes unités segmentées, qui sont inséparables du processus de hiérarchisation. Mais comme ces règles d'élévation du ton font également partie de la fonction énonciative des phénomènes prosodiques, nous préférons en reporter l'analyse à l'étude de cette fonction<sup>74</sup>.

Il nous suffit pour le moment de relever qu'au delà de certaines différences liées à la nature des moyens de démarcation, le principe de hiérarchisation reste le même que dans les autres traités, qui fait de la phrase un édifice à plusieurs étages (souvent trois) intégrant chacun des unités du rang inférieur.

La singularité du traité de Becq de Fouquières en matière de démarcation apparaît au mieux lorsqu'on aborde la théorie de la métrique du langage (BECQ p.17) qui lui sert de fondement. Divergences et tendances ressortiront de façon plus marquée à l'étude de la diction du vers et du rôle du mot de valeur.

### 2.1.3. Tendances

#### 2.1.3.1. Théorie métrique

La théorie métrique de Becq de Fouquières se réfère ostensiblement à la versification grecque et latine, même si l'auteur indique ce qui l'en sépare : "dans [celle-ci], c'est parce qu'une syllabe est longue qu'elle occupe la partie initiale du pied; dans la versification française, c'est parce qu'une syllabe occupe la partie initiale d'un temps ou d'une mesure qu'elle est longue : Le résultat final est le même. Or, cette loi de notre versification n'est autre que la loi même du langage" (BECQ p.14). Selon Becq de Fouquières donc, le langage français veut que dans un mot, "la dernière [syllabe] non

---

<sup>72</sup> "Les peuples de race européenne sont sous l'empire de la gamme dite diatonique, composée de sept sons dont les nombres de vibrations sont avec celui du son fondamental dans des rapports simples, exprimés par la série numérique suivante: 1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3, 15/8, 2. À partir du son fondamental, les termes portent les noms de seconde, de tierce, de quarte ou sous-dominante, de quinte ou dominante, de sixte, de septième et d'octave. Les rapports les plus simples et les plus agréables à l'oreille sont ceux de quinte, ensuite ceux de quarte, puis ceux de sixte et de tierce, et enfin ceux de seconde et de septième" (BECQ p.124). À peine pourrions-nous trouver dans nos traités quelque trace de ce type d'analogie musicale aussi technique (cf. supra p.45, note 135). Analogie d'ailleurs aussitôt relativisée par son auteur: "il n'y a aucune raison de supposer que la parole échappe à l'empire de la gamme diatonique, mais elle s'y soumet avec une liberté que n'a pas le chant. Il lui suffit d'une approximation satisfaisante pour l'oreille; et d'ailleurs, (...) elle a d'autant plus de charme que l'approximation est grande" (BECQ p.124).

<sup>73</sup> "pour qu'il y ait cadence, il faut qu'il y ait coïncidence entre le son et le sens, le son impliquant le repos musical, le sens le repos logique, le premier satisfaisant aux exigences de l'oreille, le second aux exigences de l'esprit" (BECQ p.133). À la cadence parfaite correspond un "repos définitif", à la demi-cadence "un repos relatif", à la cadence prosodique "un repos léger et passager" (Ibid.).

<sup>74</sup> Cf. supra pp. 45-46.

muette [soit prononcée avec une intensité particulière qu'on appelle l'accent tonique" (BECQ p.3). L'auteur répartit ainsi tous les mots de façon à faire coïncider la tonique avec la première syllabe du temps, composé d'une (première) syllabe forte, et de zéro à deux syllabes brèves (cf. BECQ p.18). C'est donc "par une suite continue de cadences prosodiques, exécutées à la partie initiale des temps, que nous divisons notre langage en petites parties appréciables par l'esprit et par l'oreille" (BECQ p.14).

Ces unités minimales forment l'ultime niveau de la division de la phrase; elles se répartissent dans les groupes mélodiques, lorsqu'elles n'en constituent pas un elles-mêmes.

La singularité de Becq de Fouquières réside dans le fait qu'il préserve dans l'énoncé de la phrase l'accent tonique du mot considéré séparément, accent que les autres traités relèvent (cf. TD p.224), mais qu'ils font ensuite disparaître à partir de ce qu'ils considèrent (également) comme la loi d'accentuation du français parlé : "dans le phrasé vectoriel, un groupe de mots doit être prononcé comme s'il s'agissait d'un seul mot, selon les lois de l'énonciation française, où l'accent tonique est toujours placé sur la dernière syllabe sonore (...) Chaque mot à l'intérieur d'un groupe syntaxique perd donc son accent tonique particulier au profit du point d'inflexion général du vecteur" (AVE pp.49-50)<sup>75</sup>.

Il importe cependant de noter que cette démarcation métrique constitue en fait un type de segmentation différent de ceux précédemment abordés, et demande donc à être relativisée.

Becq de Fouquières insiste en effet sur l'extrême réduction de l'accent marquant la limite des temps : "l'habitude que nous avons d'un langage appris dès notre enfance nous permet de n'insister que très faiblement sur l'intensité de cette syllabe, et c'est en partie cette réduction à l'extrême de l'intensité tonique qui rend si difficile aux étrangers la compréhension d'une phrase dont ils ne distinguent pas nettement les différents mots (BECQ pp.3-4). Et l'auteur de conclure le paradoxe en ajoutant : "en réalité tous les hommes, sans connaître la théorie de la métrique du langage, l'appliquent naturellement et sans difficulté" (BECQ p.17). D'une part cet accent est réduit à l'extrême, d'autre part il n'est pas le résultat d'un choix du diseur. Ne comparant que ce qui est comparable, nous ne pouvons inclure ce type de segmentation au même niveau que ceux des autres traités.

Il n'en va pas de même de la mesure, unité rythmique correspondant au niveau des groupes mélodiques, qui est formée par "la réunion d'un nombre quelconque de temps" (BECQ p.47) Becq de Fouquières lui-même insiste sur le fait que la mesure est soumise à un choix : "la parole humaine n'est assujettie qu'au rythme des temps" (BECQ p.92). Les mesures se distinguent par un premier temps plus fort que tous les autres temps qui les composent, ce qui revient à dire que la première syllabe est plus accentuée, cet accent devenant alors tout à fait perceptible.

Becq de Fouquières note les mesures par une double parenthèse précédant cette syllabe accentuée. De façon à unifier notre notation avec celle de Bernardy, nous les marquons par une barre suivant la syllabe accentuée. De même, les temps, marqués par une simple parenthèse précédant l'accent, seront marqués par un accent (') sur la syllabe accentuée<sup>76</sup>. Et les membres mélodiques marqués par un m ou un M à la fin (après une double parenthèse) seront séparés par une double barre (voir l'exemple de retranscription de la phrase de Bossuet donné p.164).

---

<sup>75</sup> Troubetzkoy place l'accent de cette même façon : "l'accentuation n'a rien à voir avec la délimitation du mot. Sa fonction consiste seulement à diviser le discours en phrases, membres de phrases et éléments de phrase. Si un mot isolé est toujours accentué sur la syllabe finale, cela vient seulement de ce que ce mot est traité comme un élément de phrase" (N.S. TROUBETZKOY, *Principes de phonologie*, cité par H. MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p.416).

<sup>76</sup> Nous ne notons pas cet accent lorsqu'il suivrait immédiatement la barre qui, dans notre notation, sépare les mesures ou groupes mélodiques : on a vu que les syllabes d'attaque de ces groupes délimités par la barre étaient automatiquement accentuées, pour Becq de Fouquières aussi : cf. BECQ p.260, cité *intra* p.21, et note 1. Prenons l'exemple de "Tel))p est) de mon a))p mour) l'aveugle)ment fu))m neste" (BECQ p.152). Il sera retranscrit : "Tel est | de mon amour | l'aveuglement funeste |||" (le e note la cadence prosodique du groupe mélodique, qui correspond on le voit à l'accent de la mesure).

Si nous avons pu jusqu'ici reléguer à un second plan la division de la phrase en temps, dans l'étude comparée des règles de démarcation de nos trois traités, il reste que la théorie métrique a une conséquence essentielle sur la segmentation de l'énoncé versifié.

### 2.1.3.2. La querelle du vers <sup>77</sup>

Becq de Fouquières donne une définition métrique du vers : "c'est une période rythmique, d'un nombre déterminé de syllabes, dont la fin est fortement marquée par la rime" (BECQ p.93). Tout vers est donc a priori composé "d'un certain nombre de mesures" (BECQ p.48). La fin du vers est toujours le lieu d'une cadence rythmique forte, puisqu'elle est "la place théorique d'une aspiration" (BECQ p.43). Théorie qui lie "le rapport de la durée normale du vers avec la longueur de l'acte respiratoire" (BECQ p.7) et que l'auteur développe dans son traité de versification auquel il renvoie le lecteur (Ibid.)<sup>78</sup>. De plus, l'alexandrin "exige dans le système classique une césure fixe placée après la sixième syllabe; mais il se contente dans le système romantique de deux césures mobiles" (BECQ p.59). La césure à l'hémistiche doit donc elle aussi être marquée par la syllabe accentuée de la mesure, même si cette règle peut souffrir certaines exceptions<sup>79</sup>. Comme exemple, nous prendrons ce passage d'*Andromaque*, que l'auteur rythme ainsi:

Tel est | de mon amour | l'aveuglement funeste; ||  
Vous le savez, | Madame ; || et le destin d'Oreste |  
Est de venir sans cesse |<sup>80</sup> adorer vos attraits. || (BECQ p.152)

Mais si Becq de Fouquières fonde le rythme sur la scansion métrique, c'est pour insister aussitôt sur la différence entre ponctuation rythmique et ponctuation mélodique: "dans la lecture des vers, l'observation des groupes, des membres et des périodes mélodiques est de la plus grande importance et l'on doit se garder de confondre les périodes rythmiques avec les périodes mélodiques. Traiter les premières comme les secondes constitue le défaut le plus insupportable au théâtre" (BECQ p.150). Autrement dit, il y a une indépendance du mouvement rythmique et de la courbe mélodique (de l'inflexion). C'est leur chevauchement qui permet d'éviter "la monotonie" (BECQ pp.60 et 150). Le vers, s'il est une période rythmique, n'est pas en soi une période mélodique : "il est (...) essentiel, dans la diction des vers, de ne pas les soumettre à la symétrie musicale, en découpant toutes les périodes mélodiques en tronçons égaux : on détruit précisément ainsi le travail le plus délicat du poète" (BECQ p.154) Ainsi dans le passage d'*Andromaque*, sur trois membres mélodiques (délimités par les doubles barres), le premier couvre tout un vers, le second un hémistiche, le troisième dix-huit syllabes (les cadences dites "prosodiques" délimitant les groupes rythmiques aussi appelés "mélodiques" ne sont, rappelons-le, pas liées aux phénomènes de hauteur : cf. infra p. 22).

C'est uniquement par cet enjambement de l'inflexion que l'on pourrait rapprocher cette théorie de celle exprimée par Bernardy. Pour le reste, celui-ci expose des principes radicalement différents : les règles métriques se limitent au respect des douze syllabes de l'alexandrin : "les douze voyelles ont toutes le même droit à l'existence dans le phrasé

---

<sup>77</sup> "Comment dire les vers? C'est un sujet scabreux que celui-ci" (P. VALERY, "De la diction des vers" in *Pièces sur l'art*, Oeuvres II, coll. Pléiade, Paris, Gallimard, 1960, p.1254.

<sup>78</sup> Cf. *Traité général de versification française*, op. cit., p.9 sq.

<sup>79</sup> Becq de Fouquières explique ainsi que certains vers classiques peuvent être "[changés] en vers romantiques" (BECQ p.64). Il relève un certain nombre de vers classiques sans césure à l'hémistiche dans son *Traité élémentaire de prosodie française*, op. cit., pp.85-87. Prenant l'exemple du vers "Le sang de vos rois crie et n'est point écouté", il explique que "ce serait outrager Racine" de le lire en respectant l'hémistiche, et il place la césure principale après rois (*Traité général de versification française*, op. cit., p.108)

<sup>80</sup> Cette césure n'est pas à marquer vocalement puisque la structure syntaxique de ce vers est normative. (M. B.)

versifié" (AVE p.53). Pour le reste "les césures métriques au milieu et à la fin du vers classique (...) ne sont pas des césures vocales" (AVE p.75) : elles "ne concernent que la technique de fabrication du vers" (AVE p.74). Le vers n'est pas défini comme une période rythmique, mais comme "un espace déterminé de syllabes" (AVE p.85), il est l'expression d'un nombre, non d'un rythme" (AVE p.87). Et l'auteur de stigmatiser la théorie métrique du vers : "notre poésie française défie la métrique grecque et latine, par laquelle, disons le mot, on a voulu trop longtemps la coloniser, tout autant que la métrique étrangère" (AVE p.85).

Aussi la démarcation du vers est rigoureusement semblable à celle de la prose: "la scansion du vers syllabique français n'est déterminée que par les césures syntaxiques" (AVE p.87). Il n'y a pas de métrique du vers; il y a seulement une rythmique, une rythmique du langage, fondée uniquement sur la syntaxe : "avec cette recherche expressive liée à l'organisation du discours que j'appelle phrasé obligé, apparaît la notion de rythme dans l'élocution verbale" (AVE p.47). Le rythme relève d'une expression de l'auteur, il est voulu : " Quand le poète désire frapper de quatre accents un vers, il a ses raisons. Il use alors des ressources de la syntaxe, par permutation ou pluralisation des termes, par exemple : 'Les forêts | de nos cris | moins souvent | retentissent' (AVE p.85). À l'inverse, lorsqu'il n'y a pas de césures syntaxiques, "il faut donc alors phraser parfois un vers, deux vers ou trois vers d'un seul souffle, en veillant à mettre sur le même plan les voyelles claires ou sourdes, les consonnes sèches ou vibrantes, qui modulent imperceptiblement la mélodie linéaire de la phrase mesurée" (AVE p.87). Les rejets et autres enjambements ne sont pas seulement mélodiques, ils sont aussi rythmiques.

La conception de Le Roy ne paraît, de prime abord, pas très éloignée de celle de Bernardy : "la ponctuation en vers est soumise au sens, et ne doit jamais être placée après la coupe ou la fin du vers si elle n'est pas justifiée" (GD p.123 ; voir aussi GD p.32 et TD p.33). Le moins que l'on puisse dire cependant, est que Le Roy fait preuve encore d'une souplesse certaine<sup>81</sup> : écrivant à propos de l'enjambement que "si un mot commençant un vers se lie par le sens au vers précédent, aucune ponctuation ne doit l'en séparer" (CD p.127), il ajoute aussitôt dans une note en bas de page que "cette règle ne doit jamais être violée en ce qui concerne l'inflexion de la voix. Un très léger arrêt à la fin du vers donne parfois du pittoresque au rejet et fait sonner la rime" (Ibid., note'). Rime qui doit également sonner lorsqu'elle est féminine: "les rimes féminines ée, ie, ue, oue doivent être allongées. Ainsi ée doit laisser entendre éé et non pas é-eu" (GD p.60; voir aussi TD p.230, note 1).

Le Roy, sous couvert d'un usage plus ou moins stylistique de la scansion métrique<sup>82</sup>, s'inspire en fait de la même théorie métrique que Becq de Fouquières, qui allie démarcation rythmique et mélodique, tout en préservant leur indépendance, "la ponctuation du vers est particulièrement délicate : bien qu'elle soit indépendante du rythme, elle ne doit cependant pas nuire à ce dernier" (TD p.33)! Et l'auteur d'ajouter, ce qui lui permet de ne pas pousser l'analyse : "la connaissance de la prosodie est à peu près indispensable : nous renvoyons à des traités spéciaux"<sup>83</sup> (TD p.224). Et de noter, dans *Athalie*... une scansion métrique des vers à partir de brèves et de longues (op. cit. pp.27-28).

Ce manque de rigueur dans l'exposé de Le Roy est en fait le reflet de l'affrontement de deux tendances, prenant leur point de départ dans deux théories, l'une métrique, l'autre rythmique. Il n'est pas lieu ici de discuter leurs valeurs intrinsèques<sup>84</sup>.

En revanche, il sied d'observer que la première tendance participe d'une esthétique qui vise à préserver l'aspect "poétique" du texte - au sens commun d'une

<sup>81</sup> Serait-ce cette "souplesse" qui expliquerait en partie le succès de son traité?

<sup>82</sup> "Scander presque ce vers : 'Je jouissais en paix du fruit de ma sagesse'. C'est une charnière sobre et terrible!! (*Athalie*..., op. cit., p.135).

<sup>83</sup> Ceux de Becq de Fouquières par exemple?

<sup>84</sup> Nous renvoyons pour cela à la "critique" de l'une et de l'autre effectuée par H. ME5CHONNIC, *Critique du rythme*, op. cit.

poésie différente de la prose, différente par sa forme. "En abordant la lecture des textes poétiques du point de vue métrique, on postule (...) qu'il existe un mode d'organisation spécifique, autonome et historiquement constitué de ces textes<sup>85</sup>. La deuxième tendance au contraire, vise à rapprocher la diction du vers d'une façon "naturelle" de parler (ne respectant que la portée syllabique).

Comparant la diction à la déclamation, on pourrait dire à ce sujet que Becq de Fouquières est le plus proche de cette dernière, que Bernardy s'en éloigne le plus.

### 2.1.3.3. Vie et mort du mot de valeur

Un autre désaccord sépare nos traités à propos du "mot de valeur" défini ainsi par Le Roy : "il arrive que, dans une phrase, un mot renferme plus de sens que ceux qui l'entourent : ce mot est dit : mot de valeur. Ce mot doit être détaché en diction, et mis en relief" (GD pp. 133-,134).

Becq de Fouquières en traite dans le chapitre intitulé "De l'accent oratoire". Reprenant l'exemple de la phrase de Bossuet, il explique (par une paraphrase) que l'orateur "appuiera sur les mots qui ont pour effet de montrer aux rois qu'il n'y a que la seule puissance divine qui soit au-dessus de la leur et qui puisse se glorifier de leur faire la loi et de leur donner de terribles leçons" (BECQ p.255). Le diseur devra donc mettre en valeur les mots "qui mettront en évidence les idées" (Ibid.) exprimées par l'ensemble de la phrase (voir en annexe, p.164, les mots de valeur indiqués par l'auteur).

Le Roy, quant à lui, limite l'utilisation du mot de valeur : "Danger du mot de valeur. - La théorie du mot de valeur est dangereuse si l'on veut en voir l'application dans chaque phrase" (GD p.134). Danger qui serait celui "d'une esthétique primitive et par trop conventionnelle" (TD p.111) : celle de Becq de Fouquières qui recommandait seulement de "[ne pas] faire un sort à chaque mot" (BECQ p.257). Le Roy indique donc les conditions d'utilisation du mot de valeur : "il faut qu'à lui seul il traduise une intention nettement caractérisée" (TD p.111; c'est nous qui soulignons); "un mot ne doit être mis en valeur que lorsqu'il ajoute à la clarté, à l'expression, ou au pittoresque" (GD p.134). La particule restrictive manifeste la méfiance de l'auteur, qui condamne l'abus du mot de valeur [parce qu'il] enlève tout naturel" (Ibid.), en vertu du principe selon lequel "l'intention est en général sous l'ensemble des mots" (TD p.111; c'est nous qui soulignons). Remarquant que "quelques personnes peu initiées ont voulu faire de la théorie du mot de valeur le chapitre fondamental de la diction [tandis que d'autres] - et non des moindres - ont juré la mort du mot de valeur" (GD p.134), Le Roy prend une position médiane en écrivant : "dans la conversation naturelle, s'il est vrai que la plupart des inflexions vont à la finale (et dans ces cas la finale devient le mot de valeur), il faut reconnaître qu'instinctivement la personne qui parle détache quelquefois un mot. Le mot de valeur existe donc" (Ibid.).

Ayant quant à lui bel et bien juré la mort du mot de valeur, Bernardy respecte sa conception du "phrasé vectoriel" fondée sur le principe que l'inflexion est toujours (non pas en général) sous l'ensemble des mots : "la technique dite du 'mot de valeur'<sup>86</sup>, dont abusaient les comédiens d'autrefois, me semble aujourd'hui périmée. C'est faire outrage au poète de penser qu'il n'a pas su lui-même organiser son discours de telle sorte que, dans la perspective de l'énonciation, certains mots sont en relief, et d'autres au second plan" (AVE p.116).

---

<sup>85</sup> J. ROUBAUD, *la Vieillesse d'Alexandre: essai sur quelques états récents du vers français*, coll. "Action poétique", F. Maspéro, Paris, 1978, p.12.

<sup>86</sup> À peine pourrions nous, par pure curiosité, relever l'ombre d'un vestige du mot de valeur, et, par hasard, une trace plus qu'infime de la théorie métrique dans ce passage: "Il arrive aussi que dans une énumération, en apodose, le dernier terme puisse être détaché dans la diction par un double temps, soit que celui-ci prenne place en rejet dans le vers, 'Je renonce à la Grèce, | à Sparte, | à son empire, || À toute ma famille' (...), soit que le dernier terme résume les mots énoncés, ou qu'il frappe par l'image ou par la réduction du nombre syllabique : 'Il sent alors son néant, | son abandon, | son insuffisance, | sa dépendance, | son impuissance, || son vide.' (...) Pierre Fresnay usait à merveille de cet effet" (AVE pp.57-58). Le Roy indique également ce dernier procédé (GD p.129).

LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

\* \* \*

Nous voyons à propos du mot de valeur que les auteurs, tout en affirmant se fonder sur les lois naturelles du langage parlé, n'en arrivent pas moins à prendre des positions contraires. Nous sommes donc bien obligés de penser que les variations constatées sont le reflet de choix esthétiques différents, que nous pourrions rassembler ici encore autour de deux tendances s'opposant tant sur le fond que sur la forme.

Sur la forme : nous pouvons avoir une idée générale de la nature de la chaîne sonore, telle qu'elle ressort de l'application des règles de démarcation, selon que ces dernières donnent naissance à des unités segmentées plus ou moins "grosses" : entre une diction qui n'hésite pas à "sortir" plus ou moins de détails et une diction plus ou moins "massive", Becq de Fouquières et Bernardy formeraient les termes extrêmes de cette double tendance.

Sur le fond : les césures ont pour fonction de signaler la division de l'énoncé en unités grammaticales de différents niveaux : "la syntaxe permet de connaître la fonction de chacun des éléments qui composent le discours, et de repérer les endroits où ces éléments se greffent les uns aux autres pour en ordonner la structure d'ensemble" (AVE p.49).

Les césures sont, du point de vue linguistique, des traits "configuratifs", par opposition aux traits distinctifs (niveau des phonèmes) : "il existe entre les traits distinctifs et configuratifs une différence de fonction essentielle, comparable à la différence hiérarchique entre lettres et signes de la ponctuation. On peut comprendre un texte sans virgules et même, comme en témoignent les écrits anciens, sans espace entre les mots, mais un texte sans lettre est impensable. De même, ce sont les éléments discriminatoires de sens qui jouent le rôle primordial, tandis que les traits configuratifs constituent un appareil subordonné. On a souvent insisté sur le fait que, même non exprimées, les unités grammaticales et leurs frontières existent pour le locuteur et pour l'auditeur"<sup>87</sup>. Et Jakobson de citer Chomsky : " les syntagmes sont 'abstraits' au sens ou ni leurs frontières ni leurs catégories n'ont à être physiquement marqués"<sup>88</sup>. Bernardy note lui-même que la syntaxe du "parler courant relâché" est "malmenée" (AVE p.128) - or ce parler reste compréhensible.

Autrement dit, même si elles constituent l'actualisation de "traces" (phonologiquement nulles : cf. infra p.18), la valeur des césures vocales se définit en termes de redondance, au sens linguistique du terme<sup>89</sup> : elles facilitent la compréhension du message : "l'acteur, avant tout, doit être lisible comme un livre" (AVE p.24).

Nous pourrions alors classer nos traités en fonction de l'utilité plus ou moins grande des césures, selon qu'il est plus ou moins utile d'accroître la fiabilité de la communication. Il y a une redondance plus ou moins superflue de la démarcation. Si l'on qualifie de démarcation minimale celle qui intervient là où existe un risque d'incompréhension, et de maximale celle qui intervient lorsque ce risque n'existe pas - et pour toute relative que soit l'évaluation de ce risque - la démarcation "obligée" de Bernardy serait plus proche de la première, la "libre" démarcation de Becq de Fouquières plus proche de la seconde.

Mais, par delà cette mise à jour de tendances divergentes, apparaît dorénavant ce point commun essentiel de nos trois traités : les règles de démarcation sont, sous le couvert du naturel, et prenant appui sur une grammaire (transformationnelle ou classique) de la langue, avant tout l'expression d'une théorie du langage : d'un langage pouvant être expliqué (déplié; par des césures) à partir d'une pensée qui lui serait extérieure.

---

<sup>87</sup> R. JAKOBSON et L. WAUGH, la *Charpente phonique du langage*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, coll. "Arguments", Paris, les Editions de Minuit, 1980, p.52.

<sup>88</sup> Ibid., pp.52-53. Nous donnons la référence bibliographique fournie par Jakobson: N. CHOMSKY, *Réflexions on language on language*, New York, p.32.

<sup>89</sup> Cf. R. JAKOBSON et L. WAUGH, op. cit., p.49.

## 2.2. La pensée d'avant le langage

Conformément à la conception commune, les traités de diction conçoivent le rapport entre pensée et langage selon un modèle instrumental : le langage est "un outil merveilleux" (TD p.XII), un "instrument, - méprisable en soi et que sa fonction seule embellit" (CD p.116). Quelle est la fonction du langage? Il exprime (et donc communique) la pensée : "l'expression de la pensée est le but même du langage" (BECQ p.70).

C'est dire que le rapport entre pensée et langage est analysé en termes de traduction : l'auteur "traduit en mots" (AVE p.10). Ce qui permet cette transparence du langage, c'est la possibilité de le ramener à une logique de l'intention et du contenu.

### 2.2.1. La logique du langage

Comme signe, le mot est un être ambigu : dont la transparence est douteuse, puisque la forme du signifiant est, en vertu de la double articulation, indépendante de la nature du signifié correspondant. Polysémie, jeu indéfini (infini) du signifiant : toute vérité du langage - toute communication serait impossible. Cette impossibilité, c'est au fond la scène originelle de la diction : une malédiction<sup>90</sup> dont l'exorcisation serait la démarcation! "un acteur qui n'a pas reçu une éducation suffisante et qui ne détache pas ainsi les différents groupes de ses phrases voit ses plus grands efforts rester souvent impuissants; sa diction, même quand il parle avec force, est vague et confuse; ce n'est plus de la prose, ce ne sont plus des vers qu'il débite, ce n'est plus que du bruit" (BECQ pp.260-261) : la diction naît d'un vertige : celui du langage qui, pure matière sonore, n'aurait plus de sens.

Refouler ce vertige, c'est rapporter l'interprétation du signe à une analyse logique de la phrase; "le mot en soi ne signifie rien pour le diseur. La signification ne lui peut venir que de l'ensemble de la phrase et de l'idée qu'elle exprime" (GD p .133). Opaque, le signe n'est pas digne de confiance : "ne pas se complaire aux mots"<sup>91</sup>. Le mot n'existe qu'en relation avec les autres mots de la phrase, cette relation définissant une cohérence du sens, une vérité : "c'est incontestablement avant et entre les mots - surtout au delà des mots - que se trouve le vrai que chacun doit découvrir dans toute sa splendeur" (GD p.14S). Le mot, pris en lui-même, est étranger à cette cohérence de la pensée. Citant Renard, Bernardy écrit: " les mots sont comme une voûte sur la pensée souterraine' (...). C'est cette pensée souterraine (...) qu'il s'agit pour l'acteur de mettre à jour par les mots et parfois sous les mots" (AVE p.116). Sous ce rapport, la versification n'est qu'une voûte supplémentaire, la poétique est un complexe de relations plus élaborées : "dans l'organisation des mots mis en présence, réside un mystère que les poètes seuls désignent, et la structure apparente du langage, avec ou non pour support un nombre déterminé de syllabes, ne doit pas nous masquer sa réalité profonde - son rayonnement" (AVE p.69). Splendeur et rayonnement du langage : s'il y a une équivoque inévitable sur les signifiés, il y a une visée unique de la signification.

Et ce grâce à la syntaxe, en vertu d'une grammaire de la prédication, sur laquelle se règle la démarcation. La relation de causalité est clairement évoquée par Bernardy : "pour transmettre et restituer la pensée d'un auteur avec le maximum d'exactitude, l'acteur doit décomposer le texte en vecteurs énergétiques liés à sa respiration, dictés par la syntaxe. C'est ce que j'appellerai le phrasé obligé" (AVE p.37). Les règles de démarcation sont tributaires d'un ordre du discours, d'une logique, qui permet de réduire le caractère fictif du langage, son arbitraire par où s'introduit sa matérialité, et d'atteindre le vrai, "l'évidence du verbe" (AVE p.91).

---

<sup>90</sup> Bernardy nous rappelle fort à propos la connotation biblique de cette malédiction à travers le mythe de la fondation de Babel : il cite les passages de la *Genèse* (AVE p.15) qu'il commente en ces termes : "à ce moment de l'histoire, la langue se dédouble. Il y aura pour tout vocable un sens sémantique et un sens phonétique " (AVE p.16; cf. *supra* p.36).

<sup>91</sup> G. LE ROY, *Athalie...*, op. cit., p.123. Ce qu'on appelle le mot de valeur au théâtre n'a, nous l'avons vu, de valeur que relative à la logique du sens dans laquelle il s'inscrit (d'où la logique de la controverse dont il est l'objet).

Cette exigence de vérité est le dessein fondateur des traités de diction, comme le montre l'incipit de l'Acte verbal... : "Il y a dans l'appréhension que l'on peut faire du langage beaucoup d'inadvertances : inadvertances d'écriture pour celui qui rédige, inadvertances de lecture pour celui qui déchiffre, inadvertances de phrasé pour celui qui profère, inadvertances d'écoute pour celui qui reçoit la communication verbale d'une pensée, d'un sentiment, d'une sensation. C'est pour tenter de réduire une part de ces inadvertances que j'entreprends cet ouvrage" (AVE p.9, c'est nous qui soulignons). Le rapport d'exclusion (de traduction) entre langage et pensée est corrélatif d'un rapport de réduction.

### 2.2.2. Réduction de la matérialité du langage

Le signe linguistique s'épuise (doit s'épuiser) dans sa transparence. Il n'existe que pour disparaître. Paradoxe à ne pas caricaturer, Le Roy écrit : "on se rappelle plus facilement une idée ou un jugement qu'un ou plusieurs mots; de même que l'on se souvient mieux d'une chose concrète que d'une abstraction" (CD p.121). Renvoyé à la pensée, le signe perd sa matérialité.

Sous cet aspect, l'analyse de la structure même de la Grammaire...de Le Roy est probante : le "livre premier" traite des voyelles, semi-voyelles, consonnes et liaisons, dans les chapitres "timbre des sons" et "réunion des sons" (GD p.174-175). Le principe de cette étude est toujours le même, qui consiste à mettre en rapport les signes orthographiques et la prononciation" (CD p.49). Prenant un phonème, l'auteur explique sa "formation phonétique" (GD p.49) puis son "rapport avec les [lettres] orthographiques" (GD p.15). Ce premier moment est consacré à une "étude des éléments matériels de la parole" (GD p.13), autrement dit du langage en tant que matériau sonore insignifiant, sans rapport avec la pensée, contrairement à la seconde partie étudiant "l'expression des pensées et des sentiments" (cf. infra p. 11).

Or cette division correspond à celle adoptée par la Grammaire générale et raisonnée d'Arnauld et Lancelot, où la première partie traite des "lettres comme sons" en indiquant le rapport qu'elles ont avec les "lettres considérées comme caractères", et la deuxième "des principes et des raisons sur lesquelles sont appuyées les diverses formes de la signification des mots"<sup>92</sup>.

L'analogie est loin d'être purement formelle. La conception, présente dans nos traités, du langage comme édifice à deux étages composé d'une structure manifeste (le signe) et d'une structure non manifeste (la pensée), est historiquement datés : elle trouve son achèvement dans la Grammaire de Port-Royal. Distinguée du plan matériel qui est celui des sons, la signification relève du plan du spirituel qui est pouvoir de signifier. Cette conception cartésienne du langage, reprise par la grammaire transformationnelle<sup>93</sup>, permet de mettre entre parenthèses l'efficace du signifiant - niveau superficiel - comme ne définissant pas la structure profonde, ordre des raisons servant de point de départ à l'analyse du langage<sup>94</sup>.

Ordre des raisons qui suppose un primat du sujet extérieur au langage.

---

<sup>92</sup> ARNAULD et LANCELOT, *Grammaire générale et raisonnée*, op. cit. p.5. séquences terminales qui obéissent toutes à une raison, celle qui fonde le sujet" (J. KRISTEVA, *le Langage, cet inconnu...*, op.cit., p.258).

<sup>93</sup> Comme le revendique Chomsky lui-même : cf. N. CHOMSKY, "Structure profonde et structure de surface" in *la Linguistique cartésienne: un chapitre de l'histoire de la pensée rationaliste*, traduit de l'anglais par Nelcya Delanoë et Dan Sperber, Paris, Ed. du Seuil, 1969, p.60 sq. Julia Kristeva commente à ce propos: "la nouveauté chomskienne peut donc apparaître comme une variation de l'ancienne conception du langage, formulée par les rationalistes et axée sur les catégories logiques (...) Elle n'étudie pas la langue dans sa diversité, le discours dans ses fonctions multiples: elle démontre la cohérence du système logique sujet-prédicat, mis en évidence par Port-Royal, se transformant en diverses séquences terminales qui obéissent toutes à une raison, celle-ci qui fonde le sujet" (J.KRISTEVA, *Le langage, cet inconnu...*, op. cit. P.258).

<sup>94</sup> Ce qui n'empêche pas la structure superficielle d'être "expressive" à son niveau : Cf. *supra* p. 36.

### 2.2.3. Le primat de l'auteur

On comprend pourquoi tous les traités de diction édictent la règle irréprouvable du primat de l'auteur : si "le premier travail de l'acteur ou du lecteur doit (...) consister à se rendre maître de la pensée de l'écrivain" (BECQ p.73), c'est parce que, séparée du langage, cette pensée individuelle est censée le supporter dans son ensemble. "Apprécier toute l'ingéniosité dont use un écrivain pour traduire ce qui le motive" (AVE p.45), chercher ce que "l'auteur d'un texte a manifestement voulu"(GD p.152), présuppose que l'on conçoive le langage comme un instrument commandé par un vouloir dire, une logique de l'intention : "aucune intention du texte ne doit échapper au diseur" (GD p.116).

Nier le statut de l'auteur, ce serait, par récurrence, aller jusqu'à frapper d'aléatoire les règles même de la démarcation, qui, sous une apparence technique, ou de "bon sens", participent de cette problématique du signe. Et Bernardy d'employer une prosopopée de l'auteur comme fondement (presque mythique) du phrasé obligé : "phrasé obligé ne veut pas dire obligatoire. Libre aux acteurs d'ignorer les modalités du langage qu'ils véhiculent. J'emploie ce terme ici comme il est employé sous forme de politesse, comme si l'auteur disait : 'Je vous serais obligé de dire ces mots, non seulement dans l'ordre de leur rédaction, mais aussi selon le rythme que j'ai cru bon leur donner' " (AVE p.47)<sup>95</sup>.

Le verbe est (a été) la propriété d'un auteur volontaire-conscient détenteur du sens de l'œuvre : "le verbe a sa vie indépendante, qui résiste à toute tentative d'appropriation" (AVE p.24). Penser l'indépendance du verbe, sous-entendu : l'antériorité d'un sens, la primauté du texte par rapport à la représentation, c'est toujours penser le texte dépendant en fait de son auteur : la vérité du langage est toujours vérité du sujet qui l'a produit<sup>96</sup> le verbe ne peut être pris que parce qu'il est déjà pris, ou plutôt il ne peut être pris que comme il a été pris ("[l'acteur] a devant lui un texte écrit dont il doit s'emparer", AVE p.34, c'est nous qui soulignons). L'interprétation est une réappropriation, mais honnête, polie<sup>97</sup>, obligée.

\* \* \*

Il n'est pas lieu de refaire ici l'exposé de la critique radicale de cette conception du langage effectuée à partir de la linguistique saussurienne qui, niant l'unité d'une subjectivité substantielle, censée supporter le discours dans sa totalité, oppose à l'idéalisme d'un sens antérieur à ce qui l'exprime, le matérialisme d'un jeu du signifiant qui produit les effets de sens. Tout au plus faut-il signaler le décalage entre les principes de l'analyse du langage dans les traités de diction et ceux d'une certaine critique littéraire issue justement de la théorie saussurienne du langage<sup>98</sup>; qui, par opposition à tout usage communicatif-représentatif (reproductif) du langage, définit le texte comme une productivité.

Ce qui, en revanche, nous intéresse plus directement, c'est qu'en analysant les principes d'une théorie de la signification linguistique, nous avons du même coup défini le fondement de ce que la diction nomme "vérité" et "naturel".

---

<sup>95</sup> Shakespeare m'en a donné l'idée par les conseils d'Hamlet aux comédiens et la parabole de la flûte. (M.B.)

<sup>96</sup> Valéry montre bien cette relation en écrivant qu'à l'inverse, penser l'impossibilité d'une vérité du langage, c'est enlever toute autorité à l'auteur: "*il n'y a pas de vrai sens d'un texte.* Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit" (P. VALÉRY, "Au sujet du *Cimetière marin*" Oeuvres (I), coll. "Pléiade", 1960, p.1507).

<sup>97</sup> Citant Bouhours, Bernardy écrit: "j'entends par honnêteté une certaine politesse naturelle" (AVE p.119).

<sup>98</sup> Dans les limites du point de vue "généalogique" que nous nous sommes fixés, cette conception n'est, soulignons-le, pas plus "vraie" que la conception instrumentaliste de nos traités. Simplement, elle implique une solidarité des concepts différente, ayant par conséquent des effets mythologisants (sur les pratiques) différents.

### 2.3. Naturel et vérité

"Le naturel est le grand maître" (GD p.162). En prenant au mot cette paraphrase de Gambetta<sup>99</sup>, nous pourrions dire tout aussi bien que la diction est l'esclave du naturel. À chaque page de nos traités, nous avons rencontré ce mot. Quand nous ne l'avons pas lu, nous avons eu l'impression de le lire. De les lire. Synonyme de vérité - les deux mots sont utilisés de façon interchangeable - le naturel est la valeur par excellence de la diction; la panacée; le maître-mot ou mot d'ordre qui, de temps (presque) immémoriaux lava toute croisade contre les adeptes de la déclamation<sup>100</sup>.

Le naturel est un lieu commun de nos traités; il se trouve à l'intersection de deux enjeux principaux de la diction, le texte et l'art de l'acteur. Les termes véritables du premier enjeu ne sont pas apparents. D'où l'exagération apparente - nécessaire - qui nous fera dire, partant de la mise à jour d'une problématique du signe, que le naturel, c'est la répétition. Le deuxième enjeu est au contraire mis en avant, les termes visibles étant ceux d'une discussion du "paradoxe du comédien". Nous montrerons que cette discussion est un masque : elle n'affecte pas les règles d'expression auxquelles doit toujours obéir l'acteur, qu'il s'agira de préciser dans la suite de l'exposé, et qui sont bien plus le reflet d'une conception générale de la représentation théâtrale.

#### 2.3.1. Le naturel, c'est la répétition

D'abord, rappelons-le, rien n'est "artificiel" dans le traité de diction : il est d'essence naturelle (à peu près comme on dirait d'essence surnaturelle). Becq de Fouquières définit le sien comme "une étude d'après nature" (BECQ p.XV). Les règles qu'il énonce sont observables "dans la vie courante" (BECQ p.151), elles se donnent à l'expérience de chacun, telle une évidence. Dans son ouvrage, Bernardy "reconsidère ce que, d'instinct, [il avait] découvert sur le plan de la formulation verbale quand [il débutait]" (AVE p.23). Le naturel, ce serait d'abord l'anti-théâtral (comme anti-artifice).

Au niveau de l'énonciation, le naturel est aussi synonyme d'un autre mot : le spontané. Le naturel échappe à toute définition parce qu'il n'existe que par l'observation : "regardons dans la vie courante le mouvement des choses exprimées spontanément" (GD p.151). Le naturel, c'est... le naturel : le naturel au théâtre ne saurait être qu'une reproduction du naturel de la vie courante.

"Une inflexion est naturelle lorsque, réduite à sa plus simple expression, elle pourrait être employée dans la conversation sans choquer personne (...). Pour trouver l'inflexion naturelle, il faut donc assimiler un moment de la phrase étudiée à une phrase d'usage très courant dont le naturel est facile à saisir. Une fois la modulation exacte découverte, il suffit de la glisser sous les mots de l'auteur et d'amplifier simplement les notes sans en modifier aucunement le rapport musical" (GD pp.140-141; voir aussi TD p.61). Simplicité du naturel : c'est la façon dont chacun a l'habitude de parler<sup>101</sup> : "les élèves s'apercevront qu'ils sont, sans le savoir, fort habiles dans l'art des inflexions, qu'ils

---

<sup>99</sup> Voir la citation que Le Roy donne en note à propos d'un texte de Gambetta: "Le naturel, voilà le seul maître" (TD p.152, note 1).

<sup>100</sup> A cause de ce mot, Le Roy, après "une première vocation dominicale, fonda une association purement spirituelle du théâtre", ayant nom les "Confrères de Saint-Genest". (G. Le Roy, *le Théâtre et les consciences*, conférence prononcée à la salle de géographie le 12 décembre 1925, Editions Spes, Paris, 1926, pp.10 et 49). On sait que Genest est cet acteur qui, jouant un jour, au théâtre, devant le farouche empereur Dioclétien, le rôle d'un chrétien ridiculisé, entra si bien dans la peau de son personnage qu'il se sentit converti tout à coup, ne put se tenir de crier aussitôt sa foi sur la scène même, et eut la tête tranchée.

<sup>101</sup> À prendre au mot la définition de Le Roy, le "théâtral" serait défini simplement par "l'amplification" de la modulation du naturel de tous les jours "à mesure que les personnages grandissent ou que le style de l'auteur s'élargit" (GD p.140). Le théâtral tient donc à l'importance des personnages (différents de ceux rencontrés dans la vie courante), et au style de l'auteur (la forme littéraire n'est pas la forme du langage commun). Remarquons encore que le style est pensé comme une marque : l'amplification signale la marque "style littéraire". Une marque, c'est-à-dire une forme qui s'ajoute à un contenu - exprimé, lui, par l'intonation de tous les jours (cf. supra p.36).

le pratiquent depuis qu'ils parlent" (BECQ p.143).

Mais, derrière la simplicité de ce "petit travail" (CD p.141), le procédé du "thème"<sup>102</sup> nous dit (enfin) ce que fait le naturel : l'exégèse du texte.

L'auteur poursuit : "l'important est que les mots ajoutés correspondent bien au sens précis du texte" (Ibid.). Précis, c'est-à-dire (étymologiquement) coupé ras, tranché : l'énoncé prosodique répète le sens du texte tel qu'il résulte d'une réduction des signifiants, d'une ablation des signifiés ne répondant pas à la logique de la phrase. Exemple de cette réduction : le "thème" de "Dans le sang d'un enfant voulez-vous qu'on se plonge?" est "Comment! Vous n'auriez pas honte de faire une chose pareille!" (TD p. 111).

L'énoncé prosodique exprime donc la même chose que le texte, compte tenu, évidemment, qu'il ne peut, par nature, exprimer que des contenus modaux subjectifs<sup>103</sup>. Ainsi, à propos du songe d'Athalie, Le Roy note : "on essaiera de rendre la terreur de la vision dont parle Athalie" (TD p.103, note 1; c'est nous qui effectuons le deuxième soulignement). Encore plus probant, à propos de "l'incantation au loup", l'auteur demande une articulation énergique : "elle contribue à donner cette impression de fureur sourde et sauvage que le poète a si admirablement rendue" (TD p.8). Signalons enfin l'exemple d'une certaine fable de La Fontaine où il faut mettre "successivement en valeur le charme de la cigale ou sa frivolité, la sage prévoyance de la fourmi ou son avarice" (TD p.206).

C'est un principe de redondance qui constitue le point de départ de l'énoncé prosodique : la nature de l'inflexion correspond à la "pensée" du texte : "la nature de la diction doit être adéquate à celle du sentiment auquel elle correspond. Pour trouver le genre de diction qui correspond à l'expression de tel ou tel sentiment, il n'y a qu'à faire un simple transport d'épithètes. À un sentiment vif correspond une diction vive; à un sentiment enjoué une diction enjouée; à un sentiment sombre une diction sombre" (BECQ p.223).

Mais les traités divergent sur la question de savoir comment s'effectue ce transport d'épithètes autour de deux théories opposées : Le Roy et Becq de Fouquières s'affrontent ainsi, non sur le fonctionnement du naturel (de l'énoncé) qui va de soi..., mais sur le terrain de son mode de production.

### 2.3.2. Le masque du paradoxe

Le Roy fait reposer la production du naturel sur ce principe intangible d'une création de la pensée : si l'acteur la recrée en lui, l'énoncé adéquat jaillira "naturellement" : "personne ne peut imiter les manifestations de la sensibilité sans que la supercherie ne soit apparente. Aussi peut-on ériger en principe que le diseur ne peut traduire une émotion que s'il la ressent lui-même" (GD p.153).

Becq de Fouquières, au contraire, assimile le travail de l'acteur à une imitation : "tout son art consiste à tromper le public et à lui faire prendre l'apparence pour la réalité (BECQ p.267)<sup>104</sup>. L'auteur conçoit donc ouvertement tout son traité comme un ensemble de techniques permettant d'obtenir des effets de réel, "de donner tel ou tel caractère à notre diction, quand nous ne ressentons pas le sentiment qui la lui donnerait naturellement" (BECQ p.224). Il part du fait qu'il serait "oiseux de regarder comme non

<sup>102</sup> "Nous entendons par 'thème' d'une inflexion, le raccourci le plus familier de son dessin sonore" (G. LE ROY, *Athalie...*, op. cit., p.81).

<sup>103</sup> "[Ne peuvent] être exprimés directement par l'intonation que les contenus modaux subjectifs (volition, jugement subjectif de vérité, sentiments), à l'exclusion des contenus modaux objectifs (jugement de nécessité et de possibilité, jugement de vérité objective)" (M.MARTINS-BALTAR, op. cit., p.41). Le signe prosodique exprime des modalités du sujet.

<sup>104</sup> L'auteur poursuit : "Au surplus, cet art est le premier auquel l'homme s'exerce. Est-ce que la petite fille qui gronde sa poupée est réellement en colère? Nullement; elle fait semblant. L'acteur aussi. *Faire semblant!* ce mot de petit enfant est tout l'art de la scène" (BECQ p.267). Becq de Fouquières remarque par là que l'imitation n'est pas un art plus artificiel que la création, seule à être considérée naturelle par Le Roy.

LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

avenue la connaissance certaine que nous possédons tous des états expressifs correspondant aux états émotionnels" (BECQ pp.262-263). Mieux, il va jusqu'à considérer que l'acteur, "pour peindre des émotions qui ne lui sont pas personnelles, [ne doit pas être] troublé par celles qui lui sont personnelles : il ne faut donc pas qu'il se rende personnelles les émotions dont il ne nous doit que l'expression. C'est la thèse déjà ancienne soutenue si éloquemment par Diderot" (BECQ p.263)<sup>105</sup>.

Le Roy, en apôtre du naturel qu'il considère contraire à toute imitation<sup>106</sup>, vilipende proprement les "illustres défenseurs" (GD p.16, note &) de cette théorie : "notre opinion est bien nette sur ce point: on a insulté l'art dramatique en contestant sa devise fondamentale et rigoureuse : 'sincérité', sans laquelle il n'y a qu'une indigne tromperie" (Ibid.). Faisant de la sincérité un leitmotiv de son traité, l'auteur, quand il n'a pas recours à l'outrance, utilise la simplicité de la démonstration : "on n'imité pas les manifestations des facultés supérieures. On pense ou on ne pense pas, voilà tout. Tout homme qui pense traduit sa pensée, et tout homme qui ne traduit rien ne pense rien" (TD p.125, note 1). Autrement dit, les gens qui ne s'expriment pas ne pensent pas. L'évidence de cette règle - qui tire sa force de son caractère moral - masque mal certaines contradictions,... tout aussi évidentes et brutales.

Le propos tenu page 125 du Traité pratique... trouvait son énoncé presque inverse cent pages avant : "il ne suffit pas de comprendre pour se faire comprendre; (...) l'expression orale est soumise à des lois qu'il est urgent que vous connaissiez" (TD. p.XXI). Certes, s'il n'en allait pas ainsi, aucun traité de diction n'aurait d'intérêt : ce passage est tiré d'un exposé qui avait pour but de convaincre les élèves de la nécessité de s'intéresser à la diction.

Plus intéressant, Le Roy écrit dans le chapitre "De la sensibilité" du même Traité pratique... : "on admettra sans peine que vouloir indiquer le moindre procédé ici serait rabaisser l'art qui nous occupe au plus odieux des métiers. Il n'y a qu'un seul acheminement: il faut croire; c'est le seul moyen de faire dire à la foule ces mots caractéristiques : 'Il a bien l'air d'y croire'. Qu'on n'aille donc pas objecter que l'étude de l'expression est une école de dissimulation, elle est précisément le contraire, à moins d'admettre que dans tout art l'effort vers la vérité n'est qu'un mensonge" (TD pp.184-185). Précisément! le terme de "procédé" est ici assimilé à la duperie. Or cela n'empêche pas le même auteur d'indiquer le "procédé" du thème (GD p.140, cf. infra p. 31) ou "un procédé de ponctuation qui donne souvent du naturel, [consistant] à terminer le sens quelques mots avant la fin, oubliant en quelque sorte les mots qui suivent, pour les ajouter une fois l'inflexion terminée" (GD p.129). Le Roy parle de procédé à trois autres reprises (TD pp. 13, 45, 110).

Et Becq de Fouquières n'hésite pas, lui non plus, se contredire en affirmant qu' "on ne rend bien que les sentiments que l'on éprouve" (BECQ p.13e).

Ces incohérences sont l'indice d'une résolution de l'opposition dans un modèle de maîtrise : "avant tout, le diseur doit être le maître de sa diction"(GD p.45). la fonction de l'acteur est d'abord instrumentale<sup>107</sup> "S'il est indiscutable d'être ému pour émouvoir, encore faut-il à la sensibilité cette qualité particulière qui lui permet d'obéir [à] la volonté et [à] l'imagination" (TD p. 184)<sup>108</sup>. Or c'est pour préserver cette fonction instrumentale que Becq de Fouquières fonde l'art du comédien sur l'imitation : "dès que l'émotion esthétique nous devient personnelle, elle nous met dans l'impossibilité de la peindre dans les conditions esthétiques tracées par le poète. Elle devient, en effet, un obstacle à l'attention que l'acteur doit avoir de maintenir sa parole, son attitude, sa physionomie, dans des conditions prédéterminées" (BECQ p.23). Pourquoi l'acteur doit-il être maître de

<sup>105</sup> Thèse qui exige du comédien "de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter" (DIDEROT, Paradoxe sur le comédien, in Œuvres esthétiques, coll. "Classiques", Paris, Ed. Garnier, 1976, p.306).

<sup>106</sup> "Pas d'imitation chez l'élève, mais la recherche du naturel en toutes choses" (GD p. VI).

<sup>107</sup> Selon Bernardy, l'acteur doit "[maîtriser] la technique de son instrument" (AVE p.116).

<sup>108</sup> "Dédoublément et surveillance de soi-même. Il est hors de doute que le diseur, dans les moments les plus tragiques, doit "livrer son cœur et garder sa tête" (GD p. 1 58). L'auteur cite ici *l'Art théâtral* de Samson.

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

lui-même? Bien évidemment pour pouvoir appliquer les règles édictées par les traités.

Nous sommes donc bien amenés à penser que les deux écoles, celle de la sincérité et celle de la duperie, ne sont pas si éloignées l'une de l'autre. Bernardy nous indique la voie, qui, délaissant cette polémique, écrit : "chez les très grands acteurs, (...) on ne sait plus si c'est le sentiment qui fait naître la trajectoire verbale ou si c'est la trajectoire verbale qui fait naître le sentiment" (AVE p.118). Peu importe la technique employée : peu de choses séparent la reproduction (d'un énoncé) de la reproduction (d'une pensée). L'affrontement des deux écoles ne fait que masquer le point commun du naturel, en cela que vrai ou faux il désigne d'abord et surtout un modèle d'énonciation.

\* \* \*

Le naturel consiste à reproduire une adéquation "de nature" entre la pensée du sujet et son expression prosodique, en prenant cette fois pour sujet le personnage ou l'auteur : "la plus haute préoccupation du maître doit être de maintenir entre l'intelligence et le langage artistique, l'harmonie que la nature a établie entre l'âme et le langage spontané" (BECQ p.XIII).

Ce que les traités ne disent pas, c'est que ce transport implique un certain traitement du texte. Et ce n'est pas un hasard si la polémique ne fait que se déplacer chez Bernardy : plutôt que de critiquer l'une ou l'autre des deux écoles, il stigmatise "une tentative consciente ou inconsciente, chez les acteurs de mauvaise foi, de réduire à néant l'évidence du verbe, sa vertu de parole, (...) pour enténébrer la voix des poètes" (AVE p.91). C'est à un déplacement du même ordre que l'on assiste dans le changement d'intitulé des études de diction (cf. infra p.6). La vérité au théâtre n'existe qu'à partir d'une vérité du langage qui ne peut être fondée que sur un ordre des raisons, ordre du sujet, qui lui est extérieur

L'esthétique de la vérité est prise au piège de la linguistique. Le Roy, faisant l'apologie de la sincérité, cite ce vers: "Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez" (GD p.116, note 1). Le parrainage de Boileau n'est pas fortuit. Rappelons-nous d'autres vers du même auteur, d'ailleurs cités et commentés par Le Roy, dans une lettre à Auguste Rondel datée de novembre 1925 : " 'Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement...' (Boileau) l'ordre de l'esprit est la base même de la parole, de la diction, par conséquent"<sup>109</sup>.

La diction définit une fonction exégétique de l'énoncé prosodique. Dont nous avons déterminé le principe de vérité. Dont il nous faut analyser le fonctionnement, maintenant qu'est entrevue la cohérence de la diction : avant même d'énoncer quoi que ce soit, elle désigne (par la démarcation) ce qui est à énoncer.

### 3. CONDITION DE LA DICTION

Il nous faut encore compléter l'analyse de ce qui se trouve en amont de la diction; il faut mettre à jour ce qui rend nécessaire son existence même, autrement dit ce qui fait la nécessité d'une fonction exégétique de l'énoncé prosodique : la condition de l'énonciation.

Car enfin, si le langage est un instrument parfait, à quoi bon dire le texte? Il faut bien que, quelque part, le texte ne se suffise pas à lui-même, que le langage (écrit) ne traduise pas complètement la pensée : soit un instrument imparfait. Que le naturel soit à la fois seulement et plus qu'une répétition. Pouvoir de la diction : elle nie la théorie du langage qu'elle présuppose.

Analysant de cette façon les modes de fonctionnement du signe prosodique, nous serons amenés à mettre à jour une fonction dramaturgique de la diction : la diction interroge les parties constitutives de l'oeuvre dramatique, telles qu'elles sont définies par Aristote : "j'appelle ici 'fable' l'assemblage des actions accomplies; j'appelle 'caractère' ce qui nous fait dire des personnages que nous voyons agir qu'ils ont telles ou telles

---

<sup>109</sup> "Correspondance Le Roy", Fonds Rondel de la Bibliothèque de l'Arsenal, non coté.

qualités; j'entends par 'pensée' tout ce que les personnages disent pour démontrer quelque chose ou déclarer ce qu'ils décident"<sup>110</sup>.

Mais l'énonciation n'est pas séparable de sa situation : du fonctionnement des signes plastiques de la représentation; et des rapports entre émetteur et récepteur dans lesquels elle s'inscrit<sup>111</sup>, que nous étudierons à travers l'étude de ce qui nous apparaît constituer la finalité de la représentation, telle que la conçoit la diction.

### 3.1. Nécessité de l'énonciation

Qu'est-ce qui explique la nécessité du passage d'un texte à son énoncé? Encore une problématique du signe, dont nous allons montrer qu'elle est à la fois la négation et la présupposition de la problématique précédemment définie. La diction intègre à son système l'idée bergsonienne d'une imperfection du langage : "nous échouons à traduire entièrement ce que notre âme ressent : la pensée demeure incommensurable avec le langage"<sup>112</sup>.

#### 3.1.1. La parole d'avant l'écriture

De même que les traités de diction affirment que "l'énergie mentale, l'inspiration artistique, sont antérieures à la parole, à l'oeuvre d'art" (AVE p.9), de même ils stipulent au moins implicitement l'idée (traditionnelle, de Platon à Saussure) selon laquelle "la parole précède l'écriture" (Ibid.); "incontestablement la langue parlée a précédé la langue écrite" (GD p.41). Rappelant que "Chateaubriand phrasait ses textes comme le fera Flaubert" (AVE p.10), Bernardy souligne dès les premières pages de son traité qu'il n'y a pas de pensée originelle sans énoncé originel, sans musique de l'auteur : "si nous voulons connaître la musique (...), il nous faut alors lire à haute voix ou entendre ses phrases dans l'espace qui restitue ce que fut la formulation originelle" (Ibid., c'est nous qui soulignons).

Mêlant les deux sens du mot, la diction vise à restituer "la voix du poète" (AVE p.91, c'est nous qui soulignons) : "le livre n'est qu'un relais, (...) il contient en quelque sorte une voix captive, privée de sa qualité sonore, devenue objet, réduite aux deux dimensions de la page, une voix redevenue silence" (AVE p.10).

La réduction du signifiant linguistique s'accompagne d'une réduction du signifiant graphique : "la qualité du papier, la mise en page, le choix des caractères d'imprimerie ne modifient en rien le message du livre que le cerveau restitue. L'oeil capte la signification" (Ibid.). Le logocentrisme de la diction (qui rapporte la vérité du langage à l'instance d'une raison) n'est pas séparable d'un "phonocentrisme". Le privilège du signifiant phonique se légitime, ne peut se légitimer lui aussi qu'à partir d'une distinction entre ce qui serait un dedans, lieu de la pensée, et un dehors, où tomberait l'écriture.

Deux aspects sont alors liés à cette idée d'une antériorité de la parole par rapport à l'écriture : privilégiant un dedans de la pensée, la diction conçoit une pensée d'avant la pensée (du texte), une sensibilité d'avant la pensée; privilégiant le signifiant phonique et non linguistique, elle aboutit à penser ce dernier comme un signifiant prosodique qui serait la trace de cette formulation originelle du texte.

---

<sup>110</sup> ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, les Belles Lettres, 1977, p.37 (1450 a). Nous ne signalons pas ici la partie appelée "élocution" par Aristote, dont il est bien évident qu'elle fait d'emblée partie de la diction.

<sup>111</sup> Ce que rappelle Bernardy : "dans sa représentation scénique, le texte subit une double métamorphose, du fait qu'il n'est plus reçu par l'oeil d'un lecteur isolé, mais par l'oreille d'un auditoire. La lecture est libre et individuelle. L'audition est contrainte et nombreuse"(AVE p.19).

<sup>112</sup> H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, cité par H. MESCHONNIC. *Critique du rythme...*, op. cit., p.179.

### 3.1.2. Le signe linguistique comme signe prosodique

C'était en fait le but explicite de la démarcation de rechercher les traces de la formulation originelle : "un écrivain cherche toujours à construire ses phrases de telle sorte que le dessin mélodique soit adéquat à la pensée" (BECQ p.164). Il s'agissait pour Bernardy de "retrouver l'état respiratoire d'un texte avant sa rédaction" (AVE p.35), de repérer ce qui, dans l'énoncé linguistique, relève de l'énoncé prosodique.

La démarcation est une étude de style, du style conçu comme une "voix", comme l'expression de "la personnalité du poète" (AVE p.109)<sup>113</sup>: grâce à elle, on voit "comment le dessin mélodique d'une phrase est intimement lié à sa construction, et par conséquent comment la diction varie selon le style des écrivains" (BECQ p.264); "la signature particulière d'un auteur se discerne dans le viol qu'il fait de l'ordre syntaxique direct, qui fait son style" (AVE p.77). La démarcation permet de comprendre à la fois le style et la pensée, de "saisir (...) la forme [et] le sens des phrases" (BECQ p.261).

Le style est une forme<sup>114</sup>. Une forme expressive, certes qui exprime quelque chose d'autre que la signification linguistique, mais sans l'altérer, ou qui ne l'altère qu'à la manière d'une enveloppe<sup>115</sup>. L'expression stylistique renvoie en fait à un aspect de cette même pensée unitaire d'avant le langage. Ainsi la démarcation actualise "des effets expressifs, que l'on peut mesurer par rapport à la réécriture de la phrase en structure profonde, c'est-à-dire par rapport à la norme syntaxique, qui sert de repère à l'interprète" (AVE p.52; cf. infra p.18). Repère ambigu s'il en est : enseigner l'écart revient à enseigner la norme - d'un discours reproductif d'une pensée antérieure parce que rationnel : l'irrationnel cautionne le rationnel.

L'analyse du matériau phonique intègre à son niveau ce même paradoxe. Nous avons défini la matérialité du signe en fonction de son efficace (de la faculté qu'a le langage de produire un sens non prémédité), qui se fonde sur son arbitraire : le lien entre le signifiant et le signifié n'est pas motivé et le signifiant est inséparable du signifié. Pour les traités de diction, la matérialité du signe est pensée à partir d'une motivation du signifiant par le signifié - un signifié prémédité.

La théorie du symbolisme phonétique n'est proprement formulée et développée que de façon latérale, dans les parties de notre corpus secondaire consacrées à l'étude du langage, le *Traité général de versification française*, de Becq de Fouquières (op. cit.) et le second chapitre de *L'acte verbal...* "Phonétique et substance sonore". Elle trouve pourtant son expression indirecte dans les traités de ces deux auteurs et, faisant partie intégrante d'une conception générale du langage, mérite à ce titre d'être analysée.

Bernardy affirme, dans les premières pages de son traité: "il y aura pour tous les vocables un sens sémantique et un sens phonétique"(AVE p.16). Il reprend plus loin l'opposition, en distinguant "une signification et une signifiante" (AVE p.109). La préoccupation accordée par Bernardy à "l'euphonie" (AVE p.69) n'est pas étrangère à la conception selon laquelle il y aurait "des familles de phonèmes de caractère identique, qui auraient un retentissement analogue dans l'esprit humain" (p.124). La nature des phonèmes n'est pas séparable de cette même intention de l'auteur qui préside à son expression linguistique : "le poète choisit autant pour leurs sonorités que pour leur sens les vocables dont il use quand il écrit" (AVE p.125). Les références cratyliennes ne sont pas absentes, mais sont psychologisées : "les ondes sonores choisies par un peuple pour évoquer la fleur la chargent d'une phonation qui appartient non au végétal, mais à l'âme de ce peuple" (AVE p.124), c'est nous qui soulignons : affleure ici explicitement l'idée afférente à toute conception instrumentale du langage, selon laquelle celui-ci a été fabriqué par l'homme).

---

<sup>113</sup> C'est une critique littéraire de type impressionniste qui est ici en jeu : "sentir mène à mieux comprendre. Celui qui ne laisse perdre aucune grâce d'un style est bien près d'avoir saisi toutes les finesses d'une pensée" (G. LANSON, *l'Art de la prose*, Paris, Fayard, s.d., p.VI).

<sup>114</sup> "La largeur du style: la richesse et la beauté de la forme" (TD p.155).

<sup>115</sup> "Le diseur doit envelopper tous ces mots dans le style"(TD p.92).

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

Bernardy définit donc des "orientations sonores dont chacune est caractéristique d'une attitude" (AVE p.140) et qu'il fonde sur "un vaste réseau de correspondances millénaires où s'opposent les thématiques du bas et du haut, de la terre et du ciel, du yin et du yang chinois" (AVE p.141). Se trouve alors définie "la bipolarité de l'axe vertical grave/aigu de caractère spatial complétée par la bipolarité de l'axe horizontal nasal/buccal, de caractère humain" (AVE p.142) en rapport avec une certaine conception de l'homme : "pour les Chinois, l'homme, jen, est produit et témoin de la terre, ti, et du ciel, t'ien, et de l'interaction de cette double énergie qui anime l'univers" (Ibid.).

Cette matrice ainsi définie fournit un certain nombre de combinaisons qui permettent "d'analyser les relations qui existent entre la substance phonétique d'un texte et la signification de son message, qu'intuitivement nous pressentions" (AVE p.140, c'est nous qui soulignons). Lié à une critique de l'arbitraire du signe<sup>116</sup>, le but de cette recherche particulièrement poussée<sup>117</sup> est ainsi formulé par l'auteur : "trouver pour le signifiant un modèle mathématique qui serve de support à une analyse intuitive des textes" (AVE p.127). La "substance sonore" (AVE p.124) d'un texte est ainsi mise en relation avec "l'attitude caractéristique" (AVE p.143) de l'auteur, son "énergie" (AVE p.127) : son âme, comme le langage d'un peuple peut-être mis en relation avec l'âme de ce peuple.

Bernardy désigne ici le lieu d'un travail de la diction : "les auteurs qui privilégient un type de phonèmes situent leurs textes dans l'un de ces complexes de correspondances dont nous avons tracé les grandes lignes, mais n'en expriment pas nécessairement tous les aspects implicitement déductibles" (AVE p.142) : sous-entendu: ne les expriment pas dans l'énoncé linguistique.

On retrouve en fait la cohérence d'une conception qui s'oppose radicalement à la compréhension de la langue comme système de signes, en considérant "le texte en tant que réceptacle d'ondes sonores" (AVE p.127), et en niant la définition du langage comme fait social : "le langage est un phénomène naturel, une manifestation physique" (Ibid.).

Becq de Fouquières annoncerait-il, un siècle avant, les recherches phonétiques de Bernardy? C'est pourtant bien ce qu'indique ce passage de son *Traité général de versification française* (op. cit. p.219): "le poète cherche donc constamment le rapport du son avec la pensée. Il y a sans doute des lois certaines et mathématiques qui les régissent; mais elles nous échappent à peu près complètement". Faute de modèle mathématique, l'auteur se limite donc à quelques remarques qui ne sont pas sans rapport avec les analogies relevées par Bernardy, du type: "Un sentiment vif, éclatant se manifestera mieux, par exemple, sur les voyelles a et o" (Ibid. p.242). Dans son traité de diction, il affirme que "l'étude des timbres est de la plus haute importance" (BECQ p.175) et décrit la mise en pratique de la théorie du symbolisme phonétique comme une étude des modifications apportées par le timbre des phonèmes à la nature de la courbe intonative. Après avoir pourtant rappelé qu'il est "[théoriquement vrai] que le timbre est indépendant de la hauteur des sons", (BECQ p.173), il écrit : " il est naturel qu'un écrivain dont l'oreille est délicate emploie, pour exprimer son idée, tantôt des timbres clairs, tantôt des timbres sombres, selon que la courbe mélodique qu'il dessine mentalement doit monter ou descendre" (Ibid.).

L'auteur prend l'exemple du début d'Andromaque : "En remarquant dans les premiers vers le retour du son ou, un peu sourd et voilé, [l'acteur] prendra le médium de sa voix, dans la partie grave, et il dira avec une teinte de mélancolie :

---

<sup>116</sup> Critique dont l'auteur indique lui-même implicitement les limites méthodologiques: "pour rendre plus évident le facteur de tendance d'un groupe ou sous-groupe phonétique par rapport à un autre dont les caractéristiques sont contraires, nous avons coté les vecteurs phonétiques non plus selon leurs valeurs absolues - c'est-à-dire par rapport à la somme globale des phonèmes de l'échantillon considéré (n) - mais selon leurs valeurs relatives - c'est-à-dire par rapport à la somme des phonèmes des deux groupes ou sous-groupes dont les caractéristiques sont contraires. Cette manière d'opérer permet d'établir la complémentarité de deux vecteurs opposés" (AVE p.139). D'où le remodelage de la formule permettant de calculer l'écart-type en statistique (Ibid. pp.133-135).

<sup>117</sup> "Nous avons donc dépouillé personnellement selon les mêmes normes 544 876 phonèmes répartis dans 600 textes empruntés à la littérature française classique et moderne..." (AVE p.128).

Oui puisque je retrouve un ami si fidèle,  
Ma fortune va prendre une face nouvelle;  
Et déjà son courroux semble s'être adouci  
Depuis qu'elle a pris soin de nous rejoindre ici.

(BECQ p.175).

Question biographique : Becq de Fouquières était-il atteint de troubles de la vue et de l'ouïe? Car le phonème le plus fréquent dans ce texte est le |i|<sup>118</sup> nous en relevons dix alors que, même sans tenir compte de l'assimilation du |w| oui, soin et rejoindre à un lu|, nous voyons Becq de Fouquières relever neuf lu|.

Le |i|, que Bernardy classe comme phonème le plus aigu (cf. AVE p.104)... "Un acteur qui, remplissant le rôle d'Oreste, ouvrirait Andromaque d'un ton trop haut et joyeux ferait un contresens mélodique" (BECQ p.175)...? Force est ici de constater qu'il n'y a de sens mélodique que par rapport au sens du texte : c'est parce que ce passage exprime la mélancolie que Becq de Fouquières privilégie le lu|, son grave, au détriment de l'acuité du |i| : "ce que l'examen des timbres doit encore nous indiquer, en dehors du ton initial, c'est à modérer ou à accuser l'acuité relative des sons" (Ibid.).

Ce type de bricolage n'a pas cours dans le traité de Bernardy. Mais retenons que, comme chez ce dernier, nous retrouvons chez Becq de Fouquières le présumé fondateur non explicité dans le traité d'une histoire (mythique) de la fabrication du langage par l'homme : "dès que l'homme organisa sa pensée, il organisa ses discours, et sa parole dut obéir aux lois immuables qui règlent les actes et les fonctions de tous les êtres, aussi bien que le mouvement de l'univers"<sup>119</sup>. On ne peut manquer de relever l'analogie avec le système de correspondances reliant l'homme à l'univers que dresse Bernardy dans sa partie phonétique, système auquel le rythme syntaxique lui-même n'est pas étranger : "Il est impossible de dissocier l'acte verbal de la dynamique spatiale du monde. C'est la seule relation qui persiste avec ses variations innombrables à travers tout ce qu'on a pu écrire sur le langage. La parole obéit aux lois de la gravitation universelle. Et le phrasé d'un texte obéit aux lois énergétiques de la nature... " (AVE p.40). L'auteur insiste beaucoup sur ce point, qui sert de référence à la distinction entre protase et apodose : "le phénomène verbal se rattache d'une façon générale aux deux types d'énergie observables : l'énergie potentielle - la protase - et l'énergie cinétique - l'apodose" (AVE p.41).

La conception du signe linguistique comme signe prosodique, c'est-à-dire comme signe dont le signifiant entretient un rapport immédiat - non médiatisé par la double articulation - avec son signifié, vaut ici pour nous en tant qu'elle est l'un des aspects d'un système plus vaste : système intégrant une certaine conception de l'homme, dont nous verrons par la suite les implications qu'elle a au niveau du personnage; système qui trouve son point focal dans un modèle d'analyse du rapport qu'entretient la pensée avec ce langage qui lui est extérieur.

### 3.1.3. La sensibilité d'avant la pensée

Penser la parole avant l'écriture revient à faire de celle-là l'expression la plus proche de la conscience subjective : alors que "le livre est le support de l'idée, devenue objet, fixée par les signes typographiques" (AVE p.9), "la voix joue sur tout le clavier sensoriel de l'être humain" (AVE p.15). À l'écrit-instrument mort s'oppose l'oral-instrument vivant : "il faut communiquer à cet instrument de la parole humaine la vie avec toutes ses diverses manifestations" (GD p.115).

Cette opposition est en fait le reflet d'une distinction affectant la pensée (d'avant le langage) : citant Sheridan, Bernardy écrit : "l'idée a la pensée pour objet; celui de l'émotion, est le sentiment interne. Ce qui sert à exprimer la pensée, je l'appelle le langage des idées; et je nomme langage des émotions, ce qui exprime le sentiment. L'un emploie comme signes, les mots; l'autre, les tons. Sans faire emploi de ces deux sortes

<sup>118</sup> Nous utilisons l'Alphabet Phonétique International (voir par exemple le *Petit Robert*, op. cit.).

<sup>119</sup> L. BECQ DE FOUQUIERES, *Traité général de versification française*, pp. cit., p.7).

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

de langages, il est impossible de communiquer par l'oreille, tout ce qui se passe dans l'esprit de l'homme" (AVE p.109).

La pensée - justement parce qu'elle existe hors du langage - perd donc une part d'elle-même lorsqu'elle passe par les signes linguistiques : "un vers de Racine ne livre à l'oeil qu'une partie de ce qu'il est, sauf pour ceux qui entendent les harmoniques de sa voix. Il se lit comme une phrase de Descartes" (AVE p.10). Le langage ne représente pas la pensée : ne la représente pas totalement : "En réalité, au moyen des signes de l'écriture, nous ne parvenons à fixer que très approximativement notre pensée : une phrase n'en est jamais qu'une représentation abrégée (BECQ p.80, c'est nous qui soulignons).

La pensée se représente lorsqu'elle se pense, lorsqu'elle devient objet, comme dit Bernardy. L'énoncé linguistique représente une pensée-objet, une pensée dite conceptuelle (cf. AVE p.10), une pensée rationnelle; or la "pensée souterraine [est] faite d'intelligence, de sensibilité et de sensualité" (AVE p.116).

Il faut donc étudier l'énoncé d'un propos "selon les modalités de la raison, de la sensibilité, de l'euphonie" (AVE p.33). D'où le recours nécessaire au signe prosodique puisque le signe linguistique ne signifie qu'en vertu d'une raison. L'énoncé prosodique au contraire, proche qu'il est du dedans de la pensée, re-présente - au sens où il rend présent - une pensée sensible, une pensée-sujet, au sens d'une pensée intérieure (individuelle). La diction fonde ainsi sa propre nécessité sur le fait qu'elle pense le langage à partir d'une raison qui lui est extérieure, et qu'elle nie aussitôt le pouvoir de cette raison, son pouvoir de penser toute la pensée du sujet.

Nous avons dit que le langage exprimait la pensée. Nous ajoutons donc qu'il ne fait que l'exprimer : il n'en est que la projection. En précisant bien que le rapport d'expression se joue ici non entre le signifiant linguistique et la pensée sensible - ce qui reviendrait à penser un langage sans raison, à penser déjà une certaine matérialité du signifiant - mais entre cette pensée sensible et la pensée du texte, la pensée-objet. L'expression relie en fait une forme de la pensée (le concept), à un contenu de la pensée (sensible)<sup>120</sup> : "le même texte entendu ou proféré se charge d'un autre caractère qui est la pulpe même de la pensée" (AVE p.10 : la pulpe, c'est dire l'intérieur).

La séparation entre "notre pensée et notre âme" (GD p.116), entre la pensée et la sensibilité, semble effectuer une distinction entre deux pensées différentes du texte. Or ces pensées différentes sont aussi les mêmes : la relation est ici verticale, non horizontale : "si la pensée qui se forme en nous est une cause dont le langage humain est l'effet le plus immédiat, elle-même n'est qu'un effet dont la cause première est hors de nous. Toute pensée n'est que le résultat d'un nombre plus ou moins grand d'impressions antérieures et de sensations plus ou moins lointaines et médiates (BECQ p.156). Et Le Roy, après avoir fait l'apologie de "la plus admirable des facultés humaines et la plus puissante" (TD p.184), note en bas de page : la sensibilité est même la faculté dont l'opération précède toutes les autres" (Ibid., note 1).

La diction opère un renversement de la définition hégélienne de l'oeuvre d'art comme apparence sensible de l'idée : "le mouvement que nous communiquons à notre parole n'est autre que celui dont sont animés notre esprit et notre âme, et par lequel nous sentons et nous pensons" (BECQ p.246, c'est nous qui soulignons.)

---

<sup>120</sup> La pensée sensible est le plus souvent un sentiment. Mais la distinction entre pensée et sensibilité ne recoupe pas exactement la distinction entre pensée et sentiment: d'une part, la pensée sensible peut ne pas être un sentiment, ce sera une attitude subjective se rapportant soit à la volition, soit au jugement (cf. *infra*, p. 32 , note 101); d'autre part, le texte peut aussi représenter un sentiment, dont nous avons une perception acquise (que nous pouvons exprimer par une proposition), par opposition aux sentiments dont nous avons une perception confuse, qui, en tant que telle, ne se représente pas dans le texte (Voir pour cette distinction entre "perception acquise" et "perception": H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, coll. "Quadrige" Paris, P.U.F., 1982, p.54).

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

L'énoncé prosodique fait alors de la re-présentation de la sensibilité, une véritable reproduction de la pensée : "ayant alors en lui les diverses pulsions rythmiques des phrases, et l'essence même des mots comme une rumeur interne, analogue à celle qui ébranla l'écrivain avant que l'oeuvre émerge, [l'acteur] crée ainsi les blancs de la pensée en cours de formulation, que le livre ne traduit pas" (AVE p.34)<sup>121</sup>.

Par cette reproduction, l'énonciation apporte donc, et c'est ce qui fait sa nécessité, un supplément de sens au texte, conçu comme un achèvement du sens : "le sens global d'une oeuvre littéraire n'est saisi que lorsque concepts, rythmes et mélodie sont conjointement perçus" (AVE p.10). La diction ne nie pas le caractère instrumental du langage, au contraire : elle affirme l'imperfection de cet instrument. L'énoncé linguistique est incapable à lui seul de traduire complètement la pensée qu'il désigne. C'est le but fondateur de la diction d'être un instrument de traduction enfin parfait : "les sons ne peuvent être dignes d'intérêt que s'ils traduisent harmonieusement, et sans les trahir, une pensée, une image, une émotion, une sensation ou un rythme" (GD p.13).

Retenons cette idée générale que la diction définit un lieu du non-dit du texte, qu'elle se donne pour tâche de combler : "les sentiments divers par lesquels passe Agrippine se manifestent clairement par les modifications du ton, sans que le poète ait besoin de nous les décrire. C'est là ce que les écrivains doivent sentir et qui leur permet d'éviter des longueurs et des explications inutiles qui entravent l'action, et c'est là ce que, sous peine de trahir le poète, les acteurs doivent à leur tour sentir et faire sentir aux spectateurs" (BECQ p.215). Au-delà de la définition d'un mode d'écriture théâtrale, c'est une théorie du signe qui est en jeu.

Le signe linguistique ne signifie que pour quelqu'un, à un moment donné, en vertu d'une expérience antérieure : "l'acteur doit donc créer des nuances de pensée en mouvement, des variations sensibles qu'il semble extraire du moment à partir de la situation ou de l'état psychique d'un personnage à un instant précis de l'action" (AVE p.35). La signification d'un texte ne s'épuise qu'à partir d'une mise en situation : "le rythme et la mélodie du langage dépendent du caractère de nos pensées et du but que nous poursuivons en les exprimant par la parole, et le caractère de nos pensées dépend, à son tour, des dispositions de notre âme. Celles-ci sont soumises aux inclinations naturelles de notre être et à toutes les influences qu'exercent sur nous le monde au milieu duquel nous vivons, le jeu capricieux des événements, et les passions, sources des plus tendres et des plus cruelles émotions" (BECQ pp.VIII-IX).

On reconnaît dans la diction une théorie leibnizienne du signe<sup>122</sup>. La polémique qui oppose Descartes et Leibniz propos de la théorie des idées innées traverse nos traités. Le rapprochement est d'autant moins aléatoire que les deux auteurs sont nommément cités, le premier pour être critiqué (cf. AVE p.31) par Bernardy qui écrit : le "texte est la manifestation de ce que fut à l'origine pour l'écrivain la rumeur interne de sa pensée. L'écriture ne lui est pas venue soudainement comme une île volcanique qui surgit tout-à-coup de la mer" (AVE p.34). Derrière l'image, apparaît clairement une critique de l'innéisme. Le Roy quant à lui reprend à son compte la formule de Leibniz : "Nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu" (TD p.184, note 1) : "rien n'est dans l'entendement qui ne fût d'abord dans les sens". Le moment théorique de la diction est la rupture avec la conception cartésienne d'un sujet qui se représenta entièrement dans le langage, au sens où, doué de raison, il s'y pense entièrement.

---

<sup>121</sup> "Le poète accorde l'expression de sa pensée avec le sentiment qui l'inspire. Il est donc nécessaire que, par l'intermédiaire de l'oreille, ce même rapport soit intégralement transporté dans le cerveau de l'auditeur, et par suite compris et senti dans les mêmes conditions que celles qui ont présidé à sa formation" (L. BECQ DE FOUQUIÈRES, *Traité élémentaire de prosodie française*, op. cit., p.23).

<sup>122</sup> "Les perceptions de nos sens, lors même qu'elles sont claires, doivent nécessairement contenir quelque sentiment confus, car, comme tous les corps de l'univers sympathisent, le nôtre reçoit l'impression de tous les autres, et quoique nos sens se rapportent à tout, il n'est pas possible que notre âme puisse attendre à tout en particulier; c'est pourquoi nos sentiments confus sont le résultat d'une variété de perceptions qui est tout à fait infinie. Et c'est à peu près comme le murmure confus qu'entendent ceux qui approchent du rivage de la mer vient de l'assemblage des répercussions des vagues innumérables" (LEIBNIZ, *les Deux labyrinthes*, textes choisis par Alain Chauve, coll. "Sup", Paris, P.U.F., 1973, pp.156-157).

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

Rupture non consommée pourtant<sup>123</sup>. La pensée aveugle du langage, cette "rumeur interne" (AVE p.34), cette "pensée en mouvement" (AVE p.35)<sup>124</sup>, ce "labyrinthe" de la pensée (BECQ p.156), a sa projection (son expression) dans une forme de la pensée représentée, elle, dans le langage, à partir d'une raison extérieure. Le langage détient toujours une vérité, celle du concept.

La mise en situation s'apparente à une décomposition de ce concept (puisque la pensée en mouvement doit quand même être trouvée à partir du langage - de sa vérité) qui permet d'atteindre et de représenter la vérité sensible. Ou plutôt la vraisemblance sensible : le seul critère est celui qui nous fait dire qu'à telle forme conceptuelle peut correspondre telle forme sensible. La théorie de l'expression fonde un art de la nuance, réglé par une méthode analytique.

### 3.2. Modes d'énonciation

L'énoncé prosodique manifeste la rumeur de la pensée : "ce qu'il y a d'obscur, de confus dans nos sentiments, se reproduit dans leur expression" (BECQ p.156). Au delà d'une simple reproduction d'intonations de la vie courante, le principal mode de fonctionnement de l'énonciation se révèle être la nuance : l'acteur doit "[transmettre] toutes les nuances d'une pensée qu'il a charge d'exprimer devant le nombre" (AVE p.115), et ce grâce aux nuances de la diction : "c'est par des nuances de mouvement que nous rendons sensibles les moindres nuances de nos pensées" (BECQ p.241).

#### 3.2.1. Un art de la nuance

Comme exégèse, la nuance ne doit en aucun cas s'opposer au signifié général du discours (qui a valeur de vérité) : "il faut savoir choisir parmi les nuances que l'on entrevoit celles qui sont en harmonie avec le morceau, et sacrifier courageusement celles qui alourdiraient le texte ou le compliqueraient inutilement" (TD p.204)<sup>125</sup>.

L'harmonie (du grec "ajustement") désigne un genre particulier d'ordre consistant en ce que les différentes parties (en musique, les différents sons) ne s'opposent pas, mais concourent à un même effet d'ensemble : "si les vocables sont agencés de telle sorte qu'ils opèrent par interaction, l'acteur ne doit pas intervenir outre mesure dans cette Alchimie du verbe. Ce qu'il ajoute à la formulation doit se fondre comme des harmoniques dans la structure mélodique d'ensemble élue par le poète" (AVE p.116). Donc, de même qu'il y a une harmonie du sens, la chaîne prosodique répond au critère esthétique d'une "musique" harmonique.

La nuance, parce qu'elle n'est pas désignée clairement par le signe linguistique, est à la fois marque de respect envers l'auteur : elle a pour but de restituer la pensée originelle correspondant à une "formulation originelle"; et espace de liberté pour l'acteur, puisque nul ne peut appréhender avec certitude l'étendue de la pensée originelle. On voit que c'est l'antériorité de la pensée par rapport au langage qui permet d'assurer la liberté de l'auteur maniant un langage-instrument en même temps que celle de l'acteur<sup>126</sup>:

---

<sup>123</sup> Chez Leibniz non plus.

<sup>124</sup> "L'art de la lecture peut ainsi nous fournir le secret du style d'un écrivain, et par le rythme nous faire saisir *les modes de mouvement propre à sa pensée*" (BECQ p.B8, c'est nous qui soulignons).

<sup>125</sup> "Les nuances trop subtiles seront absolument sacrifiées, le sentiment général courant seul sous l'inflexion" (GD p.16D).

<sup>126</sup> Ainsi pouvons-nous interpréter ce passage : "l'acteur doit donc savoir que le poète est un homme libre parce qu'il a maîtrisé sa technique verbale, et s'il veut, lui, maîtriser sa technique vocale, qu'il épouse les libertés du poète, et non les contraintes qu'il a déjouées" (AVE p.101) : la liberté de l'acteur naît de ce que le langage exprime la pensée. À l'inverse, supprimer cette liberté consacrée par la nuance, c'est altérer le rapport d'expression : "cette richesse et cette complexité de rapports [rythmiques] assurent à la parole humaine la liberté qui est pour elle un droit inné et qu'elle ne peut altérer, sous peine de renoncer à être l'expression de la pensée" (BECQ p.93).

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

"c'est une erreur en effet de croire qu'il n'est qu'une inflexion juste et naturelle à trouver : il y a peut-être une perfection; en tous cas il y a cent manières de s'en approcher (TD p.61, note 1).

Parmi l'infinité de formulations réalisables - Bernardy va jusqu'à donner le chiffre indicatif de "60.750 phrasés possibles" (AVE p.119) -, et qui constituent la "technique expressive"(AVE p.27) de l'acteur, il en est plus d'un qui ne trahira pas l'harmonie de la pensée : "il y a moyen de développer en soi un nombre infini de phrasés, dont plusieurs sont en conformité avec le texte, à des variables impondérables qui font l'art même de l'interprète" (AVE p.119). L'espace vide laissé par l'auteur conformément au caractère expressif du signe est livré à l'acteur qui est en mesure d'exprimer, et de façon plus complète, la même intention. L'infidélité consisterait à ne pas combler cet espace vide; peu importe que l'expression prosodique ne soit pas absolument semblable à la formulation originelle (unique) : c'est de toute façon impossible. Il suffit qu'elle reste en harmonie avec la pensée du texte : qu'elle puisse constituer une pensée originelle.

Jeu de variables, la nuance autorise ainsi la prise en compte de la "personnalité même de chaque acteur"<sup>127</sup>, de son "individualité" (AVE p.10), lui permettant d'adhérer à l'idée exprimée en la reliant à sa propre psyché, par "l'aspect" selon lequel il l'aborde : "théoriquement on pourrait admettre qu'il n'y a qu'une manière de lire une phrase; je veux dire une manière qui seule soit absolument conforme à la pensée de l'auteur. Cependant un écrivain trouve-t-il toujours la forme parfaite qui conviendrait à sa pensée? Et ne pouvons-nous apercevoir quelques nuances négligées par lui? Ou bien, parmi les aspects multiples que représente une idée, n'en est-il pas qui seront à un moment donné plus ou moins conformes à la disposition de notre esprit?" (BECQ p.80).

...Ou de celui du spectateur : la nuance tient compte du public, permettant son adhésion en rendant l'idée accessible par l'insistance sur certains de ses aspects (augmentant ainsi la transparence du texte) : "selon les circonstances, nous pouvons, au moyen de l'intensité"<sup>128</sup>, mettre en saillies certaines parties de [la] phrase et appeler sur elles l'attention de l'auditeur" (BECQ p.166).

La nuance est donc pour l'acteur le lieu de sa création (cf. AVE p.35, cité supra), "le domaine de l'intuition créatrice et de ses impondérables" (AVE p.119), puisqu'elle seule peut être considérée comme un supplément et non une pure répétition de la pensée : la nuance est, dans tous les sens du terme, le lieu de l'originalité de l'acteur<sup>129</sup>, ce qui fait de la diction un art et non une, science : "la liberté de l'artiste doit être respectée : on ne rend bien que les sentiments que l'on éprouve. C'est d'ailleurs cette liberté qui fait de la diction un art dans toute la force du terme : c'est une création au même titre, sinon au même degré, que la poésie elle-même" (BECQ pp.139-140).

Création de l'acteur, la nuance introduit quelque chose de plus qu'une complétion du sens : "la sensibilité doit être au fond, mais non à la surface. La sobriété des gestes, la modération dans les éclats de la voix sont les deux conditions de la beauté plastique et de l'art d'exprimer ses émotions au moyen des nuances les plus délicates du langage" (BECQ p.304). Sous le nom de nuance se cache une structure, analogue à toute structure érotique qui consiste en un objet à la fois caché et révélé, nommée aussi "sobriété": "la sobriété consiste à maintenir l'expression légèrement au-dessous de l'émotion vraiment ressentie" (GD p.15S). C'est la troisième règle de "sincérité" fournie par Le Roy, après la simplicité et le naturel<sup>130</sup>.

---

<sup>127</sup> Le dessin mélodique du moindre membre de phrase est soumis à des variations qui ont leur cause dans la personnalité même de chaque acteur ou de chaque lecteur" (BECQ p.139).

<sup>128</sup> Si le mouvement et l'intonation peuvent, dans les limites de l'harmonie, être affectés par la prise en compte de la personnalité de l'acteur, seule l'intensité peut ici être utilisée (cf. BECQ p.166).

<sup>129</sup> On parle ainsi de "la Phèdre" de telle ou telle actrice.

<sup>130</sup> Cf. GD pp.157-158. Cette règle de sobriété est bien évidemment tirée de l'observation de la vie courante: "nous plaignons davantage, - et même dans la vie courante, - les êtres qui ont la pudeur de paraître moins souffrir qu'ils ne souffrent en réalité" (GD p.158).

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

La nuance, au sens pictural du terme, est donc un voile: "souvent, il faut le reconnaître, le sentiment sera voilé et ne s'exprimera que par des demi-teintes et par de légères nuances d'intonation" (BECQ p.170). Le paradoxe de la nuance, c'est que, complétant le sens, elle aboutit en quelque sorte à "obscurcir un peu le sens" (AVE p.78)<sup>131</sup>. De là aussi son efficacité, ce par quoi la diction acquiert une dimension de plaisir. "En fait, la sensation du rythme est plus ou moins forte, et le plaisir de l'auditeur consiste précisément à saisir les nuances les plus délicates et à poursuivre le rythme qui, Protée insidieux, se dérobe en revêtant à chaque instant des formes nouvelles. Au moment où le rythme paraît lui échapper, l'auditeur le ressaisit soudain, et, s'il apprécie les ruses ingénieuses du musicien, il jouit aussi de sa propre sensibilité. Renouveler cette lutte, en varier les phases successives, multiplier les fuites soudaines et les retours inattendus, c'est à quoi l'artiste applique toutes ses ressources; suivre l'artiste et déjouer ses ruses, apercevoir l'idéal à travers tous les voiles dont le musicien l'enveloppe, c'est la joie et le triomphe du dilettante" (BECQ p.45).

Plaisir baroque de la diction. La nuance est cette touche personnelle qui désigne le sens idéal en le voilant. La diction, art de la nuance s'oppose à la déclamation, art de l'emphase.

"Il convient donc de distinguer sous trois aspects l'interprétation du verbe :

1° L'intonation concrète, qui convient aux textes qui prennent appui sur la certitude que le je qui parle est à l'origine de ce qu'il dit, où le sens premier de l'énoncé suffit et doit être transmis sans ambiguïté.

2° L'inflexion, comme l'aura du réel, qui s'adapte à des formulations plus subtiles, où l'individuel s'atténue. (...) 'Le sens trop précis rature la vague littérature'. Mallarmé, Toute l'âme résumée. Il peut s'agir encore de formulations plurielles, où le premier degré de la représentation contient une autre image en filigrane, dont la peinture peut nous donner l'idée (...).

3° La pure inscription spatiale du verbe, comme le Mané, Thécél, Pharès, qu'invisible, une main traça sur le mur du palais de Balthazar à Babylone, dans son jeu rythmique et syllabique" (AVE p.120).

Ce passage situé à la fin de la partie de l'Acte verbal...que nous étudions, est précieux, qui fournit l'une des clefs du fonctionnement de la diction. On retrouve ici la fonction explicite de la nuance qui est de révéler le contenu de la pensée-objet, de l'intention, matérialisée par "l'intonation concrète" : "l'inflexion - comme l'aura du réel" exprime "une image en filigrane" derrière l'intention, un sens caché derrière le sens premier.

Mais apparaît le comble de la nuance, au troisième niveau du "jeu rythmique et syllabique"; la nuance doit manifester l'idéal de la pensée, la pensée originelle. Or ici, la nuance exprime bien quelque chose - mais ce quelque chose est rien (= tout): est "invisible". Comble de l'érotisme : il ne s'agit pas tant pour la nuance d'exprimer (en le voilant) un sens caché, une intention cachée, que de signaler (par le voile) la présence de ce sens caché, de la pensée originelle. À "la pure inscription spatiale du verbe" correspond une pure présence de la pensée<sup>132</sup>.

Il y a quelque chose derrière, qu'on ne dit pas, mais qui est très important (parce qu'on ne le dit pas).

Rappelons-nous ici que l'interprétation a pour but, selon le mot de Bernardy, de créer les "blancs de la pensée" (AVE p.35, cité supra p.40). L'expression la plus parfaite de ces blancs de la pensée, ce serait, à en croire Le Roy, les blancs de la chaîne sonore: "il faut bien que l'émotion puisse se créer, et elle se crée dans les temps" (GD p.147). Qu'est-ce que le temps? "arrêt dans les mots pendant lequel la pensée, loin de disparaître, doit préciser ou évoluer" (GD p.146). Silence lourd de sens<sup>133</sup>. Comble de la

<sup>131</sup> Bernardy cite ici Proust pour expliquer que la création consiste souvent dans une "atténuation du sens anecdotique".

<sup>132</sup> À partir du moment où l'on pose l'existence d'une pensée rationnelle, ce qui est rationnel est forcément irrationnel.

<sup>133</sup> D'autant plus lourd que la pensée est plus importante : "prenez toujours un grand temps avant de commencer un récit grave et attendu" (GD p.146, note 1).

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

diction : elle crée le plein (de la pensée) par le vide (de l'énoncé). Son fonctionnement est déictique : "en diction, les choses les plus importantes sont celles qu'on ne dit pas" (GD p.145).

Mais se pourrait-il qu'il n'y ait rien derrière le voile?! Certes, au royaume de Protée, le paradoxe est roi. Rien d'étonnant si celui-ci est un faux; retournons-le : même le rien de la nuance revient toujours à quelque chose, qu'elle devait fuir, - qu'elle ne fait... qu'enfouir.

Parcourons à l'envers les trois niveaux indiqués par Bernardy : la nuance, au deuxième niveau, a pour fonction explicite de représenter une image en filigrane. Mais ce faisant, elle revient à voiler l'intention première : elle ajoute, dit implicitement Bernardy, une "ambiguité" – un obscurcissement du sens premier. De même, au troisième niveau, la nuance, qui signale une présence, voile encore l'intention première, mais... par l'invisible : elle revient d'abord à exprimer le sens premier.

On peut cependant résumer en ces termes le travail qu'elle effectue : l'intention, devenue présence, est faite idéal. Que reste-t-il de l'intention? l'intention.

Il ne peut y avoir de nuance que par rapport à quelque chose : par rapport au texte, à la pensée rationnelle qu'il véhicule ; l'art de la nuance est un art du sous-entendu (au sens propre aussi), qui hésite entre le non-dit et l'indicible.

### 3.2.2. ± Moi: une méthode d'analyse psychologique

Mais l'énonciation est toujours un *dit*. Elle dit quelque chose à propos du texte, une pensée sensible à propos d'une pensée rationnelle. De cette pensée sensible, nous avons déterminé la structure; elle s'organise en une forme qui lui est propre (la nuance).

Il nous faut maintenant cerner sa nature. Que dit la diction à propos du texte? Tout, répondent les traités : la nuance est cet espace de liberté réservé à l'intuition créatrice de l'interprète. Aussi Bernardy se garde-t-il de donner aucune règle d'expression. Mais il semble, à regarder de plus près les règles édictées par les deux autres auteurs, que ce tout soit limité qualitativement : il est fonction de la "méthode analytique" (BECQ p.219) qui le règle. Quel est le but de Becq de Fouquières? "fournir une méthode d'analyse qui puisse permettre à chacun de résoudre le problème mélodique, conformément à sa propre manière de sentir" (BECQ p.139). Autrement dit, s'il y a trente-six façons de sentir un texte, il y a une seule façon de la penser : en le "sentant". La question est alors : que veut dire sentir un texte?

Becq de Fouquières construit une théorie physiologique de l'expression. Partant du principe que "la parole (...) est la manifestation externe, directe et immédiate de tous les mouvements internes, idées, sentiments et émotions, [que] ces deux mouvements, l'un interne, l'autre externe, doivent se correspondre exactement" (BECQ pp.90-91), il analyse cette correspondance à partir de la définition d'une loi "scientifique" selon laquelle "le mouvement vibratoire de nos cordes vocales est comme l'épanouissement extérieur du mouvement vibratoire intense qui se produit dans les centres nerveux" (BECQ p.136). L'idéologie mécaniste afférente aux présupposés scientifiques de l'auteur affleure : "la pensée doit être considérée comme un travail du cerveau (...)<sup>134</sup>. La force, puisée à l'extérieur, qui produit ce travail, se transforme en force nerveuse, projetée par les nerfs, soit sur les muscles du larynx et de la poitrine qui servent à la vie en relation, soit sur les muscles qui servent à la vie organique. Par suite, à la grandeur, à l'importance, à la complexité de la pensée correspondra une dépense nerveuse proportionnelle (BECQ p.159).

---

<sup>134</sup> L'auteur ajoute ici : "ce travail amène l'usure des parties, incessamment reconstituées par les matériaux divers que charrient les ondes sanguines" (*Ibid.*). Ondes sanguines et "filets nerveux" (BECQ p.249) relèvent d'un lexique dont la scientificité, lorsqu'elle n'est pas douteuse, est au moins datée.

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

Le mouvement de la phrase, comme le mouvement et la vitesse des vibrations, c'est-à-dire l'acuité et l'intensité (ayant pour origine respective le larynx et la poitrine), augmenteront ou baisseront<sup>135</sup> en fonction de l' "accroissement" de l'énergie vitale, intellectuelle et morale" (BECQ p.160) "selon que les mots employés seront en rapport plus ou moins prochain avec la pensée" (BECQ p.159).

L'énonciation d'une pensée sensible, appréciée sous la forme d'une "activité vitale" (BECQ p.236), n'est pas séparable de la démarcation effectuée par une hiérarchisation des parties du discours, affectant les césures comme l'inflexion des mots phonétiques délimités. Cette hiérarchisation du discours utilise les phénomènes d'intensité grâce auxquels "nous répandons la clarté dans le discours en mettant chaque objet, chaque idée incidente, au plan qu'elle doit hiérarchiquement occuper" (BECQ p.136), et les phénomènes de hauteur : "l'élévation du ton peut être considérée comme un coefficient de la valeur des idées partielles qui se rapportent à une même idée générale" (BECQ p.198)<sup>136</sup>. Or c'est en même temps le coefficient de l'activité vitale du sujet. La logique de la pensée sensible n'est pas, dans la réalisation prosodique aussi, séparable de la logique de la pensée-objet. La pensée sensible obéit à la même syntaxe qui fonde la pensée rationnelle du texte.

Dans les deux cas, que l'on considère "l'intellectuel" ou le "moral", l'essentiel, dit Becq de Fouquières, le fondement de l'énonciation, est la détermination du "sens additif ou soustractif de la pensée" (BECQ pp.159 et 163). Autrement dit, l'énonciation, lorsqu'elle n'est pas une reproduction d'intonations de la vie courante, fonctionne comme une redondance quantitative, qui signale une hiérarchisation de l'intériorité subjective.

Comment s'effectue en effet l'expression de la pensée confuse? Becq de Fouquières écrit : "l'expression des sentiments complexes s'obtient en ajoutant ou en retranchant quelque chose à l'expression d'un des sentiments simples dont il se compose" (BECQ p.280). Or, à chaque sentiment correspond une qualité particulière de la forme prosodique, non modifiable : "le dessin mélodique d'une phrase représentative d'une idée ou d'un sentiment est invariable" (BECQ p.252); "une modification mélodique change la nature même du sentiment exprimé" (BECQ p.137). On ne peut donc changer ce dessin mélodique lorsque l'on "ajoute" ou "retranche". D'où la conclusion qu'il ne peut s'agir que de ce que Le Roy, dans sa règle de réduction thématique, appelle une amplification qui ne "[modifie] aucunement le rapport musical" (GD. p.140, cité *infra* p.31). L'énonciation n'explique pas la complexité de la pensée sensible, elle la signale.

La méthode de Becq de Fouquières nous a en fait permis de mettre le doigt sur un principe que l'on retrouve chez Le Roy<sup>137</sup>, qui, refusant de donner toute règle d'expression (parce que le naturel c'est le spontané), écrit pourtant : "d'une façon générale, on peut dire que, dans une inflexion, les intervalles musicaux s'accroissent en proportion directe de l'intensité des sentiments exprimés" (GD p.142)<sup>138</sup>. Pour le reste, "l'inflexion n'étant pas autre chose que le calque de la pensée" (GD p.139), il faut recréer

---

<sup>135</sup> "Mais cette règle est soumise à une condition, c'est que la force nerveuse soit dépensée en vue d'une transmission extérieure active. Si cette force nerveuse, au lieu de suivre les nerfs moteurs qui se rendent aux organes de transmission extérieurs, se jette sur les organes intérieurs et en quelque sorte se réfléchit, le son au contraire baissera à mesure que notre vie organique usera plus de force nerveuse (...) En résumé, quand la force nerveuse a été dépensée en nous, l'intonation de la voix baisse; quand elle est projetée hors de nous, l'intonation s'élève". (BECQ p.160)

<sup>136</sup> "Dans tout membre mélodique, si l'on considère les syllabes toniques des différents groupes composants, la plus haute sera celle en qui se concentre avec le plus d'énergie la pensée exprimée" (BECQ p.159). De même, "dans toute période mélodique, si l'on considère les syllabes les plus hautes de tous les membres, la plus haute sera celle du membre dans lequel se concentrera avec le plus d'énergie la pensée exprimée" (BECQ p.161).

<sup>137</sup> Et chez Bernardy? Nous nous bornerons à noter une similarité troublante entre le principe quantitatif de la méthode de Becq de Fouquières et cet exemple liminaire donné par l'auteur dans le seul passage où il aborde directement le problème du rapport entre signifié et signifiant prosodique : "je ne prendrai qu'un exemple. Un phrasé ascendant a une vertu énergétique du fait que la note finale est plus aiguë que la note d'attaque. C'est la différence de niveau qui crée l'énergie potentielle, comme le prouve la dynamique du monde. Si l'écart est d'une tierce, il n'a pas la même vertu expressive qu'une quinte ou qu'une octave" (AVE p.119). Remarquons, ici comme chez Le Roy. (cf. GD p.142, note 1), la référence sous-jacente à la gamme diatonique chère à Becq de Fouquières (cf. *infra* p.22).

<sup>138</sup> De même, à propos du mouvement, qui "peut varier à l'infini suivant que l'intérêt, la conviction ou l'émotion croissent plus ou moins, restent stationnaires ou même décroissent" (TD p.210).

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

la pensée pour obtenir "naturellement" l'expression adéquate. D'où une technique de création consistant dans la localisation de "foyers de la sensibilité : (...) il convient de grouper les émotions d'après les centres physiques qu'elles affectent particulièrement: le cerveau, le coeur, et les entrailles." (GD p.156). L'auteur nous indique cependant aussitôt que le référent n'est en aucun cas physiologique, en justifiant l'équivoque de l'opérateur : "il importe peu que cette classification des trois centres d'émotion soit ou non en rapport avec les observations de la science : nous connaissons des diseurs à qui l'étude de la sensibilité ainsi présentée a été des plus fructueuses" (Ibid.).

Gageons en effet que le terme "entrailles" ne désigne point ici les intestins, viscères et autres boyaux, mais est employé comme une image (littéraire<sup>139</sup>) : les entrailles, étymologiquement "ce qui est à l'intérieur", c'est "le fond même de notre être" (Ibid.), autrement dit l'intérieur de l'intérieur. On va du plus profond, les entrailles, au moins profond, le cerveau : "l'émotion des personnages de Marivaux est cérébrale; c'est la moins profonde" (Ibid.); avec ce dernier terme d'une progression vers la superficialité : les sens. "À ce nouveau groupe se rattachent surtout la douleur physique, la sensualité sous toutes ses formes"(GD p.157) (preuve nouvelle s'il en fallait que la classification en foyers n'était pas physique...).

Il sied d'interpréter cette terminologie empruntant au lexique de la physiologie comme l'image d'une structuration psychologique hiérarchisant l'expression du profond au superficiel.

Et force est de conclure que, pour Le Roy comme pour Becq de Fouquières, "sentir" un texte, c'est indiquer le plus ou moins de choses qui se passent à l'intérieur du sujet portant son essence cachée au plus profond; un lien plus ou moins serré entre un texte et une subjectivité individuelle.

La pensée sensible est donc analysée à partir d'un modèle d'interprétation, fondé sur un vitalisme de type bergsonien : "dire" la pensée sensible c'est toujours dire une individualité, dire un moi. La pensée sensible d'avant la pensée rationnelle, pour confuse et complexe qu'elle soit, reste personnelle : nous dirons de la diction qu'elle effectue une psychologisation du sujet rationnel cartésien.

Ainsi la diction ne fait pas qu'énoncer à partir de la reproduction d'intonations de la vie courante. Analysant la pensée du texte à partir d'une pensée sensible, elle a pour but de manifester l'adhérence du sujet à son discours : "le naturel consiste à exprimer l'émotion convenable au personnage qui l'éprouve" (GD p.157). Ce faisant, elle met à jour les motivations du personnage et de l'action; tel est le but suprême de l'énonciation : "aller enfin jusqu'à découvrir les rapports les plus secrets du langage avec les sentiments sous l'empire desquels agissent et parlent les personnages du drame" (BECQ p.194). Le personnage parle de lui, plus qu'il ne parle aux autres : "notre âme est le théâtre" (BECQ p.196 et 265).

Le lieu du conflit dramatique peut alors se déplacer. La méthode d'analyse psychologique mise en jeu tend à faire du personnage un individu autonome<sup>140</sup>. En accord avec le préjugé classique selon lequel "nous sentons toujours malgré nous, et jamais parce que nous le voulons"<sup>141</sup>, le rapport entre pensée et sensibilité a souvent valeur d'opposition. L'interprétation du discours est ramenée à un sujet double, un sujet "maître de lui-même" et un sujet "qui ne se possède pas" (BECQ p.204). Le conflit n'est plus tant extérieur, qu'intérieur au personnage : c'est la lutte de l'être humain avec ses passions qui est poignante et tragique; ce sont ses efforts pour les maîtriser et les dompter, ou les dissimuler et les assouvir, qui nous offrent un spectacle émouvant digne de notre attention" (BECQ p.305). Et Becq de Fouquières de faire aussitôt de ce principe d'analyse dramaturgique une règle de diction : "la plus haute règle de diction à laquelle nous soyons parvenus peut se formuler ainsi : la diction dramatique doit mettre la puissance de ses effets d'expression d'accord avec la force de résistance qu'apportent au

<sup>139</sup> Le Roy cite l'emploi du mot par Molière (GD p.156, note 1).

<sup>140</sup> Bernardy réagit contre cette tendance dans son étude sur "Hamlet, tragédie ternaire".

<sup>141</sup> VOLTAIRE, article "Sensation" du *Dictionnaire philosophique*, coll. "Classiques", Paris, Ed. Carnier, 1977, p.390,

choc des passions la volonté, l'intérêt ou la force morale des personnages tragiques" (Ibid.).

Centrée sur une analyse des motivations, la diction met en oeuvre une représentation du personnage de type essentialiste.

### 3.2.3. Mode de représentation du personnage

Les propriétés du personnage sont surtout intellectuelles ou morales, et non matérielles. Le naturel en diction ne consiste pas dans une conformité au réel observable.

L'observation du réel préconisée par Le Roy n'engage pas dans la voie du naturalisme : s'il demande de "cultiver la sensibilité (...) dans la vie ordinaire" (GD p.153), il recommande - toute culture ayant ses dangers - d' "éviter les émotions brutales ou malsaines, elles rendent Insensible" (Ibid.). Violence et luxure seront donc interprétées avec tact : "un acteur pourrait choquer à bon droit les spectateurs en poussant certains actes jusqu'au réel dans l'expression de l'amour" (BECQ p.298)<sup>142</sup>. Becq de Fouquières émet donc cette règle de convenance : en règle générale, il faut mettre de l'esprit dans la diction toutes les fois que l'on ne doit donner qu'une expression conventionnelle d'un état physique ou moral, d'une émotion physique ou d'un sentiment. Il serait odieux de vouloir représenter au naturel l'image de la mort; et il serait choquant de vouloir traîner l'ivresse sur scène" (BECQ p.2D7). Le naturel n'est pas séparable ici d'une idéologie selon laquelle la mort et l'ivresse sont choquantes.

Le naturel exprime surtout la recherche de la vraisemblance. S'agissant du personnage, "il y a lieu de tenir compte de son âge, de son tempérament et de son rang" (GD p.157). Pour Becq de Fouquières, de même que "chaque homme a un temps physiologique qui lui est personnel" qui "constituera chez les uns un ralentissement et chez les autres une accélération de la parole", chaque personnage a "un temps physiologique avec lequel doit s'accorder le temps physiologique des acteurs chargés de les représenter" (BECQ pp.10-11). Autrement dit, l'âge de l'acteur doit coïncider avec celui des personnages puisque "en général, les jeunes gens ont un temps physiologique plus court que les hommes qui ont atteint un certain âge" (BECQ p.11). Et l'auteur de réclamer "un rajeunissement perpétuel des principaux rôles" (Ibid.)<sup>143</sup>.

L'articulation entre l'idéologique et le dramaturgique apparaît lorsqu'on analyse la façon dont, par souci de vraisemblance toujours, la diction tient compte du rang social des personnages : "les personnages tragiques que les poètes dramatiques, depuis Eschyle jusqu'à Victor Hugo, ont portés sur la scène, sont tous des êtres d'une condition sociale supérieure et privilégiée dont les passions n'ont dans l'expression aucune commune mesure avec les nôtres" (BECQ p.304). L'auteur sous-entend, par une distinction subtile entre les passions et leur expression, que les passions ont quant à elles un rapport avec les nôtres. Plaçant au centre de l'interprétation du personnage l'analyse de son "tempérament", la diction effectue une séparation du politique et du moral : "les poètes ne considèrent ces passions et ces actes que comme des faits purement humains, sans se préoccuper des conséquences civiles qui sont variables d'un siècle ou d'un pays à un autre" (BECQ p.303).

Le naturel n'est pas le réel, en ce sens qu'il se fonde sur l'existence d'une nature humaine universelle. Les traités de diction, en conformité avec l'esthétique classique, appellent vérité les faits de conscience : le réel réfléchi par le prisme d'une conscience individuelle : "il (...) faut trouver le point focal de l'âme d'un personnage" (AVE p.116). La diction procède à une omission du sujet objectif-historique, donnant ainsi naissance à un modèle d'interprétation de type essentialiste. Et de même que les rapports de l'homme et

---

<sup>142</sup> " De même, l'acteur pourrait choquer le public ou se choquer lui-même en exprimant des sentiments trop bas ou trop vils (...) : on peut citer en exemple les quatre vers du rôle de Narcisse qui terminent le second acte de *Britannicus* et qu'omettent la plupart des acteurs" (BECQ pp.298-299).

<sup>143</sup> "le mouvement général se ralentit à mesure que les chefs de la troupe avancent en âge. Cela se voit fréquemment dans les théâtres où des acteurs de talent conservent les mêmes rôles pendant de longues années" (Ibid.).

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

du monde sont réglés par des lois universelles, la place que le personnage occupe dans l'univers dramatique est définitive : "à dessein nous disons les 'hommes' et non pas 'personnages'. C'est qu'Athalie n'est pas seulement un drame, un moment de l'histoire de l'humanité (...) Athalie est, en outre, le drame, l'histoire éternelle de l'homme en face de Dieu"<sup>144</sup>.

\* \* \*

L'enjeu dramaturgique de la diction, défini à partir de l'étude du fonctionnement de l'énonciation, est aussi idéologique. De même qu'il y a une vérité du langage en rapport avec une essence de l'homme et de l'univers qui l'entoure, il y a une vérité de l'œuvre dramatique, qui préexiste à toute interprétation (toute énonciation), que l'interprétation a pour seul but de rendre visible. Citant le "joli mot de Joubert", Le Roy écrit : "il faut se conduire avec les chefs-d'œuvre comme avec les grands : rester devant eux et attendre qu'ils nous parlent les premiers" (GD p.164).

Attendre que le texte parle le premier, c'est l'interpréter à partir d'une "méthode analytique" (BECQ p.219), qui, comme toute méthode analytique, consiste à décomposer le concept "par l'analyse en ses divers éléments déjà conçus avec lui (quoique d'une manière confuse)"<sup>145</sup>. La méthode analytique, dit Kant, n'étend nullement notre connaissance en cela qu'elle se borne à développer le concept que j'ai déjà, et à me le rendre intelligible à moi-même"<sup>146</sup>.

Telle est la condition de la mise en situation du signe effectué par la diction : elle permet d'analyser la vérité de l'œuvre, qui lui préexiste, mais qu'elle seule peut déplier. La diction, étant une mise en évidence du sens, et d'un certain sens, suppose un type de mise en scène, que l'on pourrait qualifier d'analytique, que Becq de Fouquières définit ainsi: "la mise en scène est l'épanouissement, rendu visible, d'un germe idéal"<sup>147</sup>.

Mais la méthode analytique a aussi cela de particulier qu'elle enveloppe décomposition et recomposition : elle observe dans un ordre successifs les qualités d'un objet, afin de représenter l'ordre simultané dans lequel elles existent. Elle est donc inséparable d'une vision unitaire de l'œuvre.

### 3.3. Unité de la représentation

C'est une des préoccupations majeures de nos auteurs que de mettre à jour l'unité de la pièce dramatique, principe d'une unité de la représentation. La diction a pour fonction de préserver une vision d'ensemble, en rapport avec une vérité universelle de l'œuvre, tout en analysant une complexité des rapports noués par l'action.

#### 3.3.1. Vision unitaire de l'action et nécessité d'une mise en accord

L'ordonnance de la phrase est le préalable à une mise en ordre de l'ensemble du discours. "Tout discours ou tout morceau à dire doit être composé et faire un tout dont les diverses parties sont nettement distinctes" (GD p.130). L'unité du discours doit être préservée, il faut pour cela "découvrir l'entrée en matière, les diverses parties et la conclusion" (CD p.130). Les phrases sont groupées en "couplets" correspondant au "développement d'une même idée", et délimités par des "changements de ton et des ponctuations importantes" (Ibid.). La diction signale la composition du passage; le travail de regroupement n'est pas séparable d'un travail de valorisation : "la composition du texte consiste également à distinguer les couplets les plus importants au point de vue de l'idée ou du sentiment général" (GD p.131). Cette répartition de l'ombre et de la lumière,

<sup>144</sup> G. LE ROY, *Athalie...*, op. cit., p.16.

<sup>145</sup> E. KANT, *Critique de la raison pure*, traduction de Jules Barni, revue par Paul Archambault, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, p.63: Introduction, b IV: "De la différence des jugements analytiques et des jugements synthétiques".

<sup>146</sup> Ibid., pp.64-65, note a.

<sup>147</sup> *L'art de la mise en scène...* op. cit., p.8.

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

qui crée la "perspective" (GD p.131, TD p.197, AVE p.64), a recours au "procédé connu sous le nom de déblaiement" (TD p.197). Ce procédé "consiste à placer dans l'ombre les passages les moins importants. Il se caractérise par une tonalité relativement basse(...) et une allure légèrement plus rapide que celle des passages importants" (GD p.131).

L'ordonnance du discours est partie prenante d'une ordonnance de l'action, structurant l'oeuvre dans sa totalité, et réglant l'interprétation des unités plus petites. "Dans les arts, la complexité croît en même temps que le point de vue s'élève. Il ne suffit pas d'étudier un morceau isolément et de déterminer le mouvement des différentes parties. Ce morceau lui-même fait partie d'un ensemble, et ce sont les vitesses relatives des différentes parties qu'il faut déterminer avec attention" (BECQ p.240). On trouve l'application directe de ce mode de raisonnement dans ce commentaire de Becq de Fouquières à propos d'un passage tiré de Britannicus : "dans la marche du drame; le ralentissement du mouvement des quatre derniers vers est imposé à Junie par la nécessité fatale d'allumer la jalousie de Néron en cherchant à défendre Britannicus" (BECQ p.243). L'oeuvre, conçue comme un ensemble cohérent, intègre une complexité des rapports : "l'étude d'un rôle ne suffit pas pour le bien rendre; il y faut joindre l'étude alternative de tous les autres rôles et cette étude doit porter sur l'ensemble, le développement et la marche de l'action" (BECQ p.194). Montrer la vérité d'une oeuvre, c'est aussi préserver son équilibre d'ensemble, qui la rend perceptible.

Toutes les actions sont intégrées à l'idée directrice, "la dominante de l'oeuvre" (AVE p.229). Cette unité de l'oeuvre composée de différentes parties concourant au même but, trouve son expression à travers le caractère unifié et continu de la représentation : "à l'audition d'une oeuvre littéraire, notre âme est le théâtre d'une évolution émotionnelle dont la marche ne s'arrête pas, et qui est sans retour sur elle-même" (BECQ p.196). La structure temporelle de la représentation est de nature homogène. La progression de l'histoire ne doit pas être interrompue : "[l'acteur] ne doit jamais devenir explicatif" (AVE, p.116).

La diction manifeste une compréhension du sens général de la pièce : "les lumières et les ombres doivent être composées suivant la conception générale de l'oeuvre" (GD p.131). Becq de Fouquières le souligne : "la diction, (...) considérée de ce point de vue élevé, (...) arrive à se confondre avec l'esthétique elle-même" (BECQ p.240). Esthétique dont Le Roy nous indique le caractère classique : "le grand enseignement traditionnel de la Comédie Française nous apprend qu'en matière de style classique, l'ensemble est, comme en architecture, composé de parties qui ont leur place et leurs dimensions exactes"<sup>148</sup>. Esthétique surtout qui implique la nécessité d'une mise en scène, comme mise en accord.

La diction rend nécessaire une analyse littéraire particulièrement poussée : "que de réflexions profondes, que de fines analyses psychologiques, que d'études infinies doivent donc précéder l'interprétation d'une oeuvre tragique ou comique!" (BECQ p.209). Le texte doit être compris par l'acteur "jusque dans les moindres détails" (GD p.119). Aussi tous les traités insistent sur "la nécessité d'une culture générale" (GD p.116); "c'est donc par de constantes analyses littéraires, logiques et morales qu'il faut former les élèves (...) à la compréhension et à l'interprétation des chefs-d'oeuvre de l'esprit humain" (BECQ p.VIII).

Liée à la nécessité d'une vision unitaire de l'oeuvre, et d'une motivation de l'action, cette complexité de l'analyse littéraire fait que l'acteur ne doit plus tant s'en remettre à son inspiration personnelle que "se décider par des raisons supérieures" (BECQ p.73). Sinon il risque l'erreur, et, surtout, il risque de briser l'unité de la représentation : "les autres personnages devraient, ce qui est presque impossible, participer à la même inspiration pour conserver à l'ensemble son homogénéité" (Ibid.). L'équilibre de la représentation suppose une discipline : l'acteur "qui incarne un personnage effacé, (...) saura rester à son plan, préférant au succès facile la satisfaction d'un effort dans son art" (GD p.117.)

---

<sup>148</sup> G. LE ROY, *Athalie...*, op. cit., p.69

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

Concluons-en que la diction procède d'une mise en scène, à la fois mise en accord et mise en évidence du sens. Mise en scène qui n'implique pas forcément un metteur en scène. Ainsi Becq de Fouquières écrit : "j'ai souvent employé l'expression de metteur en scène ; mais la plupart du temps c'est pour moi une expression complexe et qui ne répond pas à une personnalité distincte et à une fonction réelle"<sup>149</sup>.

La mise en scène relève en effet avant tout d'une méthode<sup>150</sup> d'analyse du texte fournie par les traités; traités de diction qui sont en quelque sorte (sans le dire) des traités de mise en scène à l'usage de l'acteur, placé au centre du travail d'interprétation. Et c'est d'ailleurs par opposition à un type de mise en scène différent que Bernardy rédige son traité où il défend la place de l'acteur : "la connaissance du langage me paraît primordiale pour l'acteur, comme sa signature personnelle, en un moment où la scénographie joue sur d'autres registres" (AVE p.22).

Lorsque le Roy, en 1952, exprime de façon concrète la présence nécessaire du metteur en scène, c'est pour le définir aussitôt comme un chef d'orchestre : "la vie d'un ouvrage est trop complexe, trop subtile, sa représentation publique demande trop de concours de plusieurs ordres trop de préparation individuelle, trop de risques, pour que le poète créateur puisse mener à bonne fin l'accomplissement de son propre vœu (...). Il lui faut un chef d'orchestre"<sup>151</sup>.

### 3.3.2. Fonction du signe plastique (ou condition d'une mise en espace)

La représentation ne tire pas seulement son unité de la mise à jour d'une unité de l'action grâce à l'énoncé prosodique. Elle comporte des signes qui ne ressortent pas à la parole : la forme apparente, visuellement perceptible, contribue aussi à la production du sens. Les signes plastiques dont il est question dans nos traités sont essentiellement les gestes et déplacements<sup>152</sup>.

Les qualités réglant l'expression corporelle sont les mêmes que celles qui règlent la diction : "les principales qualités à acquérir dans l'art des gestes sont : la sobriété, l'harmonie et la vérité (GD p.167). Comme les phénomènes prosodiques, le geste est spiritualisé en expression de la pensée : "la vérité d'un geste est donc la qualité qui lui fait exprimer le sens contenu dans le texte" (GD p.16S); "le corps doit devenir l'instrument parfait de la pensée" (AVE p.23). Le geste est dépendant de la pensée qu'il s'agit de représenter : "le diseur et l'orateur visant un but élevé ont le devoir d'assujettir leur corps aux nécessités de l' 'action' oratoire, non pour tirer vanité d'une ligne générale harmonieuse et simple, mais pour ajouter inconsciemment à leur expression des qualités qui serviront les idées ou les sentiments exprimés" (GD p.163).

On retrouve, à travers le terme "inconsciemment", la discussion du paradoxe du comédien. Si pour Le Roy, le geste est "suscité par [la pensée ou l'émotion] pour contribuer à l'expression générale" (CD p.169), pour Becq de Fouquières, il est un moyen d'imitation. Mieux, il permet, dans la technique de l'acteur, de susciter la pensée : "théoriquement on peut dire que tout l'art du comédien a pour base ce principe qu'on peut considérer comme scientifique : les attitudes du corps et les mouvements, soit des membres, soit de la face, éveillent en nous des sentiments généraux corrélatifs et

<sup>149</sup> *L'Art de la mise en scène...*, op. cit., p.X.

<sup>150</sup> "Sans doute, .en l'absence de règles précises, le goût et l'intuition guident heureusement la voix. Mais la déclamation, surtout au point de vue dramatique, réclame une méthode rationnelle pour la détermination des hauteurs mélodiques" (BECQ p.155 ; c'est nous qui soulignons).

<sup>151</sup> *Athalie...*, op. ci., p.67. Le Roy ne fait qu'entériner un mouvement général, tout en distinguant sa propre conception d'un type de mise en scène déviationniste qui ne respecte pas le texte (sa vérité) : "Chacun sait combien, depuis plusieurs années, la 'mise en scène' a pris d'importance au théâtre (...) On est allé si loin dans la déviation, que certains metteurs en scène ont pu sans qu'on s'en étonnât parler de leur ouvrage comme si l'oeuvre servie n'était plus qu'un prétexte" (Ibid. p.66).

<sup>152</sup> Voir notre chapitre "Définitions de l'étude de la diction", p.9.

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

exercer une influence directe sur les dispositions de l'âme" (BECQ p.267). Par exemple, il faudra relever le coin des lèvres pour avoir une diction enjouée, ou les abaisser pour rendre une diction maussade (cf. BECQ p.268)...

Le geste introduit une nouvelle redondance par rapport à la diction : celle-ci représente la pensée, or "en aucun cas le geste ne peut remplacer la pensée ou l'émotion" (CD p.169). Redondance qui se trouve cependant organisée par une règle de préséance temporelle : "le geste doit toujours précéder la parole" (GD p.166) et surtout limitée par les règles de sobriété et d'harmonie.

La règle de sobriété introduit une limitation quantitative : il ne faut faire que peu de geste (GD p.167). La règle d'harmonie une limitation qualitative, non pas tant à cause de la règle d'expressivité que parce que l'harmonie s'obtient par une "culture esthétique" (CD p.163). Esthétique qui a pour modèle les "chefs-d'oeuvre de la sculpture antique" (Ibid.). "Attitudes harmonieuses" (Ibid.) et "goût des belles attitudes" (CD p.164) seront développées par de "fréquentes visites dans les musées" (GD p.164). La limitation qualitative se traduit par une tendance à la codification des gestes : "dans le dialogue, il y a intérêt à garder la même attitude. Chacun des diseurs doit porter en avant la jambe qui se trouve du côté de son partenaire. De cette façon le corps reste de face tandis que la tête se tourne aisément" (pp.165-166). Si elle n'a "rien d'absolu (...), dans les dialogues entre personnages héroïques, cette règle devient de rigueur"<sup>153</sup> (GD p.166). Le Roy étudie également la façon de s'asseoir (GD p.168), la marche (GD p.168), etc.<sup>154</sup> La codification est ici comme ailleurs inséparable d'une "classification" (GD p.168) : entre "gestes ordinaires" "et gestes lyriques" (Ibid.).

Il est également intéressant de remarquer qu'elle reproduit ~ son niveau le principe d'une spiritualisation de l'expression corporelle: les parties du corps sont ainsi hiérarchisées au profit du visage, "miroir de la pensée" (GD p.169)<sup>155</sup>; pour qu'il soit bien visible, "la tête doit généralement rester haute" (GD p.169) et "les bras ne doivent jamais masquer la physionomie" (GD p.167). L'ordre des trois parties divisant l'étude de la gestualité : "attitude, geste, physionomie" (GD p.163) désigne un ordre allant du plus codifié et moins signifiant, le tronc, au plus signifiant - et moins codifié : "tout individu qui pense ou qui éprouve exprimera sa pensée ou son émotion sans qu'il ait à se soucier de sa physionomie" (GD p.169).

La spiritualisation du corps - et cette remarque s'étend aux phénomènes prosodiques, gestes de la parole - peut être interprétée comme l'indexation d'un tabou propre à l'occident chrétien. Le corps est le lieu des passions coupables (exposé et caché par la diction). La diction intègre (dans une structure de désir) l'interdit du corps, pouvant, selon les époques, s'articuler avec les interdits sociaux : Becq de Fouquières écrit ainsi, au dernier paragraphe de son traité : "la déclamation, dans le sens théâtral du mot, n'est pas le fait d'une jeune fille. Sa pudeur naturelle se révolte avec raison à cette exhibition de sa personnalité. Une jeune fille qui récite ou qui lit doit le faire dans l'attitude la plus simple et la plus réservée. Elle doit borner ses gestes à quelques mouvements de la main et tout au plus de l'avant-bras" (BECQ pp.310-311).

Refermons cette parenthèse au demeurant importante pour conclure, à partir de l'exemple du geste, à une fonction exégétique annexe du signe plastique. Les signes plastiques doivent rester eux aussi en harmonie avec la pensée du texte. Cette fidélité au texte relève en particulier du respect de "toutes les indications scéniques jointes par le poète à son texte" (BECQ p.270); de façon plus générale, les signes plastiques ne doivent pas perturber la compréhension du texte à partir de l'énoncé : "d'autres signes [que ceux de l'énoncé] sont véhiculés dans la dramaturgie moderne, qui perturbent la

---

<sup>153</sup> La règle du corps de face, et de la tête qui tourne, nous rend moins surprenante cette remarque de Le Roy : "dans le dialogue, les partenaires négligent trop souvent de se regarder"... (GD p.170)

<sup>154</sup> Nous ne parlons point des poches. Garder les deux mains dans les poches n'est plus de la familiarité, mais de la grossièreté. Mettre une seule main dans sa poche est évidemment moins grave : encore y a-t-il manière de le faire" (GD p.165).

<sup>155</sup> Le Roy s'inspire de Cicéron qui écrit "le visage est le miroir de l'âme" dans un texte où il est question des mouvements, cité par le *Traité pratique*... (TD p.79).

lecture des pièces par le spectateur" (AVE p.42). D'où une prééminence du moyen d'expression prosodique par rapport au plastique.

Cette prééminence est d'ailleurs inscrite dans les comparaisons picturales ou gestuelles utilisées pour décrire la diction : "la ligne pure de l'horizon marin scintillant de lumière, la surface polie d'un coquillage, dont le nacre s'irise au soleil, telles sont les images qui doivent inspirer le phrasé de tels vers" (AVE p.87); "la diction arrive à peindre" (BECQ p.187); "la parole en tant que phénomène sonore est associée à la lumière palpable" (AVE p.15); "la phrase proférée par un acteur sur scène trace en quelque sorte un geste dans l'espace" (AVE p.40); etc. La diction parvient à exprimer d'elle-même une vision autrement plus riche que gestes ou décors, qui n'auront qu'un rôle de suggestion.

### 3.3.3. Unification des moyens d'expression

En attribuant au signe plastique une fonction exécutive semblable à celle du signe prosodique, la diction renforce l'unité de la représentation à partir d'une unification des moyens d'expression : la correspondance entre les deux systèmes signifiants est de règle : Le Roy distingue "trois actions de l'acteur (intérieure, verbale et corporelle) dont le synchronisme engendre la présence"<sup>156</sup>.

Ainsi le changement de scène correspondant au déplacement d'un personnage est également marqué par la diction : "au théâtre, à moins qu'un personnage entre ou sorte inopinément (...) la scène précédente se clôt et la nouvelle s'annonce par un changement de ton" (BECQ p.270). De même, "aux jeux de scène sont censés correspondre des points d'orgue, dont la durée est à la disposition de l'acteur" (BECQ p.98). Le rythme de la diction est en accord avec le rythme scénique : "toutes les indications d'accélération de mouvement, telles que : il se lève, il se rapproche vivement, il accourt, (...) etc., doivent être marquées par des accélérations du rythme, ou par des accroissements de l'intensité, ou par des élévations du ton"(BECQ p.270).

Meyerhold fait de cette unification des moyens d'expression un critère de distinction entre classicisme et modernité : "les mots s'adressent à l'oreille, la plastique à l'oeil. De cette manière, l'imagination travaille sous l'impact de deux impressions, l'une visuelle et l'autre auditive. Et ce qui distingue l'ancien théâtre du nouveau, c'est que dans ce dernier la plastique et les mots sont soumis chacun à leur rythme propre et divorcent même à l'occasion"<sup>157</sup>.

Retenons que l'unification des moyens d'expression procède à une assimilation, au lieu d'une confrontation des exigences de chaque domaine concret. C'est exactement ce même type d'unité dans l'assimilation qui est réalisée entre le signe linguistique et le signe prosodique : par perte du pouvoir de contraste, le langage devient non signifiant. Tel est le corollaire de toute fonction exécutive de la diction.

\* \* \*

L'unité de la représentation s'explique par les intérêts qu'elle met en jeu. Intérêts de la diction, qui, liés à ses conditions d'existence, relèvent également d'une finalité pratique. La logique de l'action et l'unification des moyens d'expression<sup>158</sup> contribuent, chacune à son niveau, à la création de l'illusion, première finalité de la diction.

---

<sup>156</sup> *Athalie*... op. cit., p.20.

<sup>157</sup> V. MEYERHOLD, *Ecrits sur le théâtre* (1), traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, coll. "Théâtre années vingt", Lausanne, La Cité-L'âge d'homme, 1973, p.117 "Il faut reconnaître que, dans l'ancien théâtre aussi, la plastique apparaissait comme un moyen d'expression nécessaire. (...) Cette plastique-là s'harmonisait rigoureusement avec les mots prononcés, les choses exprimées. Mais je parle ici d'une plastique qui ne correspond pas aux mots" (Ibid., p.116).

<sup>158</sup> Le synchronisme des "trois actions" engendre la "présence", dit Le Roy (cf. *supra*).

### 3.4. Finalité de la diction, finalité de la représentation

Nous nous proposons ici d'analyser la finalité de la représentation, telle qu'elle est définie dans nos trois traités. Il s'agit d'investir les principes des règles de diction déjà étudiés d'un point de vue différents, en montrant ce qui les lie à cette finalité. Ce qui revient à considérer cette dernière comme cause finale des règles de diction.

Nous allons au théâtre, dit Becq de Fouquières, "pour participer à l'émotion des sentiments qui agitent Oreste et pour écouter les vers de Racine qui transportent en nous ces mêmes sentiments" (BECQ p.32). Deux lignes majeures orientent la finalité de la représentation théâtrale : elle est à la fois communion des pensées et célébration de la langue. Deux orientations inscrites dans le principe fondateur de la diction, défini d'emblée en rapport avec un art du spectateur : "l'auditeur ne demande pas seulement à entendre des mots prononcés plus ou moins bien, avec une voix plus ou moins sympathique. Il veut plus, et retrouver derrière ces mots, dans la bouche du diseur, la pensée qui les a inspirés" (TD p.110).

#### 3.4.1. La communion des pensées: le plaisir de l'illusion

Sacralisée par la diction, la communication au théâtre se veut être une communion, définissant certains rapports entre protagonistes de la représentation, qui se lient pour former "cette trinité du je sur quoi repose le mystère dramatique<sup>159</sup> (...): le je auteur, le je acteur et le je spectateur" (AVE p.226).

##### 3.4.1.1. La réunion des protagonistes: identification du spectateur

Le je-acteur est d'abord un je-personnage. Il n'existe pas en tant que tel. L'acteur, s'identifiant au personnage, doit perdre toute existence privée, ce sur quoi insiste Becq de Fouquières : "en mettant le pied sur la scène l'acteur perd absolument sa personnalité; le rôle qu'il remplit exige qu'il modifie sa personne morale ainsi que sa personne physique (...). Aussi tout mouvement, toute attitude, tout geste, tout regard, toute inflexion de voix qui auraient pour effet d'appeler l'attention du public sur sa propre personne doivent être regardés comme choquante (BECQ pp.297-298)<sup>160</sup>.

À travers le personnage, c'est une certaine identification avec l'auteur qui est en jeu. Le je-acteur est un je-intermédiaire : "l'acteur doit rejoindre l'autre par le verbe : l'auteur par un de ses avatars temporels, chacun des spectateurs dans l'obscurité d'une salle" (AVE p.24). L'intercession de l'acteur suppose que, par son jeu, le verbe soit fait chair. Le naturel devient mystique. "L'incarnation du verbe par l'acteur est comme un défi aux lois naturelles. Quelqu'un à travers l'espace et le temps parlera par son entremise à un public pour revivre la durée d'un soir. Cette transmission directe du périssable au périssable, souvent par delà la mort de l'auteur, doit lui donner le scrupule d'être au point le plus juste de l'auteur dont il est l'interprète. C'est là (...) que le mystère du théâtre touche au sacré" (AVE p.21).

L'auteur est ainsi personnifié. Respecter le texte de l'auteur, c'est aussi représenter (surtout se représenter) "la personnalité de l'écrivain" (BECQ p.139). L'auteur est aussi un personnage, le Personnage<sup>161</sup>: il faut, dit Bernardy, "trouver le point

---

<sup>159</sup> Bernardy ajoute ici: "...que je proposais au début de cet ouvrage en commentaire du *Je est un autre* de Rimbaud". *Je*, tout en étant un autre, est donc toujours *je*.

<sup>160</sup> Comble de l'identification: elle s'auto-limite par un mouvement inverse, lorsque le personnage est vil (cf. *infra*, note 140, p.47). Notons par ailleurs que l'auteur s'oppose ici à certaines habitudes contraires, liées à la déclamation (cf. M. MONTALBETTI, op. cit., Première partie, chap. VI: "la déclamation chantante : causes").

<sup>161</sup> Irons-nous jusqu'à y voir la figure du père chère à la psychanalyse? Pourquoi pas : "beaucoup de fautes de diction proviennent d'un dissentiment inconscient entre le lecteur et l'écrivain" (BECQ p.72). L'identification : seule issue possible au refoulement de l'Oedipe en présence d'une image paternelle forte... (C'est peut-être aussi pour cela que le "phrasé obligé ne veut pas dire obligatoire" : cf. *infra* p.30).

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

focal de l'âme d'un personnage – ou d'un auteur qui fut parfois un héros sur la scène plus vaste ou monde, sans témoin" (AVE p.116).

Retenons de cette communion des pensées qu'elle asseoit son existence sur un processus d'identification du spectateur (au personnage, voire à l'auteur) : "le spectateur a parfois la sensation d'avoir écrit et de jouer ce qui lui est représenté par cette faculté qu'a l'homme de se confondre avec le mystère des choses manifestées"(AVE p.24, c'est nous qui soulignons).

Ce processus d'identification s'explique - l'acteur rejoint l'autre par le verbe, dit Bernardy - à partir d'une efficacité de l'énoncé dont nous avons montré qu'il avait pour principe de recréer une pensée sensible considérée comme origine de la pensée du texte, de manifester une adhérence du personnage à son discours. L'énoncé, re-présentant la pensée, est au service de l'identification.

Dès lors, la diction privilégie l'illusion d'une communion par rapport à une réflexion sur l'œuvre : elle fait de la représentation un art de l'effet, inséparable d'une rhétorique de la persuasion.

### **3.4.1.2. Une rhétorique de la persuasion.**

Rappelons tout d'abord que la diction est au service d'une communication aussi bonne que possible. Nous avons montré comment les règles de démarcation permettaient d'accroître sa finalité en évitant la fatigue de l'auditeur et l'obscurité" (GD p.131). Il en va de même des règles de prononciation : Le Roy (GD pp.49-100) et Bernardy (AVE pp.102-104) décrivent les règles de formation phonétique permettant à chaque phonème d'être toujours identique à lui-même, et de ce fait facilement reconnu. Le fondement des règles de prononciation est un principe d'identité dont le but est de faire entendre l'intégralité du texte, et qui répond à un idéal de clarté.

Il ne s'agit évidemment pas de montrer ici un quelconque rapport de cause à effet entre règles de prononciation et choix dramaturgique, mais seulement une relation d'interdépendance, si élémentaire soit-elle : une condition sine qua non de l'identification. "Pour correspondre avec la pensée et l'âme des auditeurs" (GD p.116), il faut d'abord se faire entendre, et se faire écouter: "le rôle de l'articulation<sup>162</sup> peut se résumer ainsi: 1° permettre au diseur de se faire entendre; 2° lui donner quelquefois un élément d'expression et d'autorité" (GD p.101). Et Le Roy d'ajouter en note: "l'autorité est cette qualité qui permet à l'orateur ou au diseur de se faire écouter, et de s'imposer à son auditoire" (Ibid., note 1). Les règles de prononciation participent d'une rhétorique de la persuasion.

Qui consiste à "tenir en éveil l'attention de l'auditeur" (BECQ p.150). Le Roy explique ainsi "la nécessité d'une voix souple et variée. Outre l'harmonie qui doit exister entre elle et les sentiments divers, il y a là une exigence en quelque sorte matérielle : la voix la plus belle du monde perdrait vite son attrait si elle était toujours la même. Et l'auditeur n'apprécie plus ce qu'on lui prodigue" (GD p.35); et "la nécessité de l'articulation : le devoir élémentaire de tout orateur ou de tout diseur est d'éviter à son auditoire le maximum d'effort" (GD p.106). Notons que Le Roy définit ici, pour montrer le bien-fondé de l'articulation, ce qui est déjà un statut général des rapports entre spectateur et acteur.

De la même façon la rhétorique de la persuasion n'est pas étrangère au phrasé "acméique" de Bernardy "tout l'art de l'écrivain consiste à placer judicieusement ce point névralgique de l'acmé à des endroits les plus variés, dont l'importance est considérable en diction pour capter l'attention du public" (AVE p.46). L'interprétation du texte, alors réglée par la partition entre protase et apodose, entre la première partie "suspensive" "qui tient l'esprit du spectateur en haleine", et la "partie conclusive", toutes deux séparées par l'acmé "où l'esprit du spectateur est au maximum de son attention" (AVE p.40), répond donc aussi - voire surtout - à des exigences proprement scéniques.

---

<sup>162</sup> Rappelons que Le Roy appelle articulation la phonation des consonnes, et prononciation celle des voyelles.

Exigences qui se rapportent au même but d'une participation du spectateur, dont la nature tient à la façon dont elle est obtenue.

### 3.4.1.3. Un art de l'effet

La diction consiste à produire une émotion sur le public. Son efficace vient d'une incapacité de résister à une sollicitation : le spectateur est contraint de réagir, il obéit à chaque impulsion. "Le mot 'émouvoir' doit garder toute sa force. La véritable sensibilité s'empare en effet de l'auditeur malgré sa volonté et l'agite (movere) au point de le faire frissonner physiquement et d'influer sur sa respiration et ses pulsations (TD p.185, note 2). Les trois traités relèvent le caractère physique de cet effet qui "ébranle" (AVE p.21) le spectateur, causant chez lui "des mouvements émotionnels soudains et inattendus qui lui resserrent le coeur comme les spasmes de l'angoisse" (BECQ, p.205). Les spectateurs émettent ainsi leurs propres signes, qui marquent leur participation (la plus silencieuse possible), constitués par "les caractères physiologiques de l'attention"(BECQ p.225).

La participation du spectateur, résultat d'un art de l'effet, est essentiellement passive. Il faut que "la pensée plaise à l'auditeur et le subjugue" (BECQ p.13S), c'est-à-dire, étymo-logiquement, le fasse passer sous le joug. Le sens premier du mot est guerrier; subjugué, c'est "réduire par les armes à la soumission complète"<sup>163</sup>. Quand elle n'est pas guerrière, la diction se fait chant magique : elle vise à "exercer un charme irrésistible sur l'âme du spectateur"<sup>164</sup> (BECQ p.178).

C'est la nature même de l'énoncé prosodique, "calque de la pensée" (GD p .139), qui explique ici le caractère nécessaire de la communication : "la tonalité [agit] physiologiquement et d'une façon certaine sur les nerfs des spectateurs, puisque les vibrations nerveuses sont corrélatives des vibrations sonores" (BECQ p.208, c'est nous qui soulignons)<sup>165</sup>. L'art de l'effet fonctionne à partir d'un certain mode de communication extra-linguistique, qui ne passe pas par la double articulation du langage.

De plus, la fonction exégétique de l'énoncé prosodique est tout à la fois fonction substitutive : "répétant" le sens de l'énoncé linguistique, tout en étant plus proche de l'instance pensante, l'énoncé prosodique ne se limite pas à la mise en évidence du sens du texte, à un enrichissement : il se substitue à la signification linguistique : "dans le mouvement, nos facultés ont des opérations plus généreuses et plus spontanées; les mots n'y sont plus que de faibles signes" (GD p.150); "[dans] l'expression rythmique, (...) les mots ne sont que des repères anecdotiques" (AVE p.110). À la limite, on pourrait se passer du langage<sup>166</sup>... !?

Justement non. Le propre de l'énoncé est qu'il rassemble un énoncé linguistique (que la prononciation a pour but de faire entendre clairement), et un énoncé prosodique. Non seulement l'énoncé oblitère la matérialité du signifiant linguistique du fait de sa fonction exégétique, mais il interdit au spectateur de porter tout jugement sur cette oblitération, sur l'intention du sens qu'il présuppose.

---

<sup>163</sup> *Petit Robert*, op. cit.

<sup>164</sup> "C'est un déplorable système pour charmer l'oreille des auditeurs que de commencer par .la déchirer" (GD p.37).

<sup>165</sup> "ce sont les modulations de notre voix qui traduisent à l'oreille de l'auditeur les sentiments divers qui nous agitent. Ces deux ordres de phénomènes se correspondent exactement, l'émotion de celui qui parle se traduisant, par un mouvement vibratoire périphérique, en langage, en gestes, en physiologie, et l'émotion de celui qui écoute et qui regarde naissant de ce même mouvement vibratoire, qui chez lui prend une direction contraire et se transmet de la surface au centre." (BECQ p.208)

<sup>166</sup> Le Roy cite Coquelin A!né qui rapporte cet exemple significatif: "Provost racontait en riant que certain soir, comme il achevait une tirade d'Hippolyte, suivi par le public haletant, la mémoire lui manqua tout à coup, juste aux deux derniers vers. Impossible pourtant de ralentir le mouvement pour attendre le souffleur. Il se décide en un éclair et, avec un emportement magnifique, sans reprendre haleine, lance deux alexandrins d'un *volapuck* quelconque, auxquels naturellement le public n'entendit rien, mais qu'il applaudit avec fureur, tant le geste, l'accent, le *mouvement* en un mot, rendaient claire, éloquente et puissante cette langue improvisée". (GD p.149, note 1).

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

Que dénote en effet l'énoncé prosodique? Une sensibilité (fonction expressive). Que dénote l'énoncé linguistique? La pensée qu'il représente, le sens rationnel mis en évidence par la démarcation (fonction contrastive).

Que dénote l'énoncé? La réunion des deux : ni la sensibilité, ni le sens rationnel en eux-mêmes, mais leur rapport : la sensibilité comme origine de la pensée. En pure logique, porter un jugement de vérité sur l'énoncé (le précipité des deux variables : ce que reçoit le lecteur) est impossible. On ne peut dire que d'un contenu de pensée s'il est vrai ou faux. D'un rapport, on peut seulement dire s'il est authentique (C'est ce que l'on entend par diction "juste" ou "fausse").

Autrement dit, le jugement du spectateur ne peut s'établir qu'à partir de cette question : cette sensibilité produite par l'acteur est-elle l'origine de cette pensée? - sous-entendu : étant donnée la pensée du texte. Si oui, l'identification fonctionne. Sinon, elle ne fonctionne pas. Le spectateur est "passionné" ou ne l'est pas (il s'ennuie).

Passionné : passif. La diction est un art de l'effet, le spectateur, "flatté d'avoir compris sans le secours des mots" (GD p.168), tire son plaisir de n'avoir pas à juger de ce qui est dit.

Passif : participant. Mais par le seul jugement qu'il puisse porter. Il manifeste (par des signes) son identification ou ne la manifeste pas. La communion a lieu ou n'a pas lieu.

La condition de l'identification est en fin de compte le conformisme de la représentation - sa conformité à la sensibilité du spectateur : "pour que la pensée plaise à l'auditeur et le subjuge, il faut donc qu'elle soit en concordance parfaite avec sa nature morale, avec son tempérament physique et avec son développement intellectuel" (BECQ p.138). Ce que nous traduisons par : pour que la pensée rationnelle subjuge l'auditeur, il faut qu'elle soit en concordance parfaite avec la pensée sensible que le spectateur imagine comme contenu de la pensée rationnelle.

Car Becq de Fouquières, avant d'arriver à cette conclusion, indique clairement que la rationalité du texte n'est pas remise en cause : "L'expression littéraire a (...) un caractère intellectuel et moral, et est l'expansion directe du sentiment particulier qui remplit l'âme de l'auteur. Ce qui donc est immuable, c'est ce sentiment; c'est la pensée, c'est l'idée ou l'image. Tous les auditeurs d'un texte littéraire conçoivent à la fois le même sentiment, la même pensée; et la même idée se peint dans leur imagination..." (Ibid., c'est nous qui soulignons).

Ce n'est donc pas la vérité universelle du texte, fondée sur une rationalité du langage, qui dépend du spectateur et que remettrait en cause la représentation pour atteindre l'identification. Aussi l'auteur poursuit-il : "mais ce qui diffère chez chacun d'eux, c'est précisément non seulement la vivacité, l'énergie du sentiment éprouvé, mais encore la portée intellectuelle, la profondeur morale et la richesse d'imagination. Pour que la pensée plaise à l'auditeur et le subjuge... (etc.)" (Ibid., c'est nous qui soulignons).

Autrement dit, il suffit, pour que la communion ait lieu, d'accorder une même vérité aux diverses sensibilités des publics...

L'illusion est loin d'être pure gratuité. Elle est aussi une instruction : par un détour, elle enseigne une vérité. L'enjeu de la représentation est double : évasion et élévation : il s'agit de "divertir les honnêtes gens" (AVE p.29)<sup>167</sup>, pour les élever à la pensée du poète : "correspondre avec la pensée et l'âme des auditeurs, les intéresser, les émouvoir et les élever. Que ceux qui ne croient pas à ces destinées de la parole poétique, oratoire et dramatique, renoncent à la pratiquer" (GD p.116).

---

<sup>167</sup> L'un des mots d'ordre de la "Fédération pour la défense artistique et morale du théâtre en France" fondée par Le Roy en 1925 était: "Un théâtre où jamais l'honnête homme ne serait gêné d'être assis!" (G. LE ROY, *le Théâtre et les consciences*. Conférence prononcée à la Salle de Géographie le 12 décembre 1925, Paris, Ed. Spes, 1926, p.31).

Preuve que cet enjeu est tout aussi bien politique<sup>168</sup> : la diction, productrice d'une illusion, est pensée en termes de droit : de droit à la parole. "Ce verbe (...) qui s'inscrit dans l'espace (...) doit être manié de façon particulière par l'acteur, relativement à l'auteur et relativement au spectateur; car, pour l'acteur, le droit à la parole implique une responsabilité morale, et vis-à-vis de l'auteur qu'il ressuscite, et vis-à-vis du spectateur qu'il ébranle par l'énergie du message emprunté qu'il restitue dans son intégrité vivante et immédiate" (AVE p.21).

### 3.4.2. La célébration de la langue

La communion des pensées n'épuise pas la finalité de la représentation. Ou plutôt, elle n'est qu'une face d'une même pièce dont l'autre serait le spectacle de la parole. La représentation théâtrale est représentation d'une pensée, elle est aussi bien représentation de la représentation: de la pensée, par le langage, grâce à la diction : représentation de la signification.

#### 3.4.2.1. Plaisir du sens - de la forme

La parole est un spectacle non par ce qu'elle dit, mais comme phénomène: comme un mouvement qui, à une forme verbale, fait correspondre une pensée. Le plaisir qu'elle procure est un plaisir abstrait, qui a pour objet un rapport, entre le sens et la forme : un plaisir de la signification, qui tient à la célébration (manifestation ou interrogation) de la transparence<sup>169</sup>.

De ce point de vue, le personnage central de la représentation ne serait pas tant l'auteur que la langue : "C'est le courant verbal qui importe en art littéraire (...); l'écrivain de tous les temps nage dans le même fleuve que tous les bardes" (AVE p.8). La langue, c'est-à-dire le langage pur de toute histoire, pure activité de nomination : "S'élever au-dessus de son avatar temporel et terrestre pour donner à la pensée la forme verbale la plus pure, qu'alors soi-même on interroge, voilà comment ont travaillé les plus grands poètes; et la phrase par eux est devenue un objet vivant, qui prend sa place singulière dans la nature, dont on ne peut la dissocier"<sup>170</sup> (AVE p.31).

La langue serait à la fois le terme initial de la représentation : "à elle seule, dans la dynamique de son énoncé, dans la fragmentation du message à des endroits choisis, la phrase est un spectacle" (AVE p.39). De fait, les règles de démarcation ont aussi pour but d'associer le public à un spectacle de l'expression linguistique: "Chaque interruption dans l'énoncé d'un texte, et jusqu'à la plus légère, alerte l'oreille du public. Quand il y a concordance entre les césures vocales et les césures syntaxiques, l'esprit du spectateur participe à l'édification de la phrase" (AVE p.60)<sup>171</sup>.

Le jeu de la langue est décrit comme lieu autonome d'un plaisir du spectateur-auditeur : "pour divertir les honnêtes gens, le jongleur de foire fait tourner dans l'espace des balles, des masses ou des anneaux, le poète s'exerce à faire virevolter dans l'espace

---

<sup>168</sup> Nous gardons évidemment à ce mot son sens propre : ce qui concerne l'organisation de la cité. Laissons la parole à Le Roy, qui précise si besoin est notre pensée : "La société lui permet [à l'artiste] de 'rêver' comme elle dit (...) Or, sur le plan du génie de l'homme, qu'est-ce donc que le rêve? Sans doute une certitude que seul il n'est pas seul, une soif silencieuse de découvrir au delà des apparences une harmonie qui ne nous déçoit pas comme elles, un ordre capable (pour nous) de satisfaire - sinon toujours notre raison - ce besoin d'évasion, ce désir plus fort que nous de nous évader, de 'décoller' vers une atmosphère qui est aussi une musique, vers un enchantement indispensable" (*Athalie...*, op. cit. p.31). Préserver le rêve comme seule issue possible à la déception causée par la réalité (de la société) : ou d'une utilité politique du théâtre.

<sup>169</sup> En quelque sorte commémoration d'une transparence retrouvée: cf. *infra* p. 28. Rappelons que dire un texte, c'est toujours dire une transparence: c'est toujours soit la manifester (en rétablissant un non-dit) soit l'interroger (en désignant un indicible).

<sup>170</sup> Rappelons à l'occasion de cette citation un principe déjà établi. Le corollaire de cette célébration de la langue est l'existence d'une nature universelle (de l'homme et de l'univers).

<sup>171</sup> De même, par l'intonation, "l'esprit (...) juge (...) de la tendance qu'a le sens à se rapprocher de sa fin" (BECQ p.143).

sonore vocables, syntagmes ou fragments de phrase. Sérieux ou grave, développé ou réduit, tragique ou comique, le propos sera toujours de jouissance verbale (AVE p.29).

Le plaisir du spectateur ne tient pas au seul spectacle de la transparence: il est aussi<sup>172</sup> plaisir de la forme (pour la forme): "on s'appliquera aussi à réunir [les] qualités d'imagination à la largeur du style : la richesse et la beauté de la forme ne doivent pas être sacrifiées" (TD p.155).

Ce plaisir de la forme (littéraire), inséparable d'un plaisir de la transparence, est aussi plus spécifiquement pour ce qui intéresse la diction un plaisir auditif, un plaisir de l'oral : nous allons au théâtre, dit Becq de Fouquières, "pour écouter les vers de Racine qui transportent en nous ces mêmes sentiments" (cf. infra p.53, c'est nous qui soulignons).

### 3.4.2.2. Plaisir de l'oral: *géno-diction* et *phéno-diction*

Appliquant "l'opposition (...) théorique du phéno-texte et du géno-texte (Julia Kristeva)", Roland Barthes dans une étude sur "le grain de la voix"<sup>173</sup> distingue le "phéno-chant" du "géno-chant". "Le phéno-chant (...) couvre (...) tout ce qui, dans l'exécution, est au service de la communication, de la représentation, de l'expression : ce dont on parle ordinairement, ce qui forme le tissu des valeurs culturelles, (matière des goûts avoués, des modes, des discours critiques), ce qui s'articule directement sur les alibis idéologiques d'une époque (la 'subjectivité', l' 'expressivité', le 'dramatisme', la 'personnalité' d'un artiste). Le géno-chant, c'est le volume de la voix chantante et disante, l'espace où les significations germent 'du dedans de la langue et dans sa matérialité même'; c'est un jeu signifiant étranger à la communication, à la représentation (des sentiments), à l'expression; c'est cette pointe (ou ce fond) de la production où la mélodie travaille vraiment la langue - non ce qu'elle dit, mais la volupté de ses sons-signifiants, de ses lettres"<sup>174</sup>.

Cette distinction étant directement applicable à la diction (travail de la voix parlée), nous constaterons d'emblée que les règles de nos traités jusqu'à présent étudiées définissent une phéno-diction.

Le seul domaine où la distinction devient opérationnelle est celui des règles de prononciation, qui concerne les traités de Le Roy et de Bernardy.

Dans le traité de Le Roy, toute culture de la voix se ramène à une étude des motifs de son émission, de ses modes émotifs : l'auteur indique clairement que l'étude des sons "n'est rien", qui permet de fournir "un instrument capable de vibrer, c'est tout" (GD p.115). Tout ce qui, dans la voix, appartient au corps de la langue, est aussitôt ramené au but "que notre pensée et notre âme puissent s'échapper de nous, passer par cet instrument" (GD p.116).

Le Roy insiste sur le fait que la prononciation ne doit pas seulement être claire, mais doit aussi préserver "l'élégance et l'harmonie de notre belle langue" (TD p.XXII). Or cette règle d'harmonie est uniquement une règle de convenance, qui se réfère à un modèle qu'il s'agit de préserver : "un usage qui tend à ruiner l'harmonie de notre langage est mauvais et par conséquent doit être combattu" (TD pp.XXII-XXIII).

La prononciation est donc réglée par des critères esthétiques étrangers à toute activité interne à la langue parlée elle-même. Le h aspiré relevé par Le Roy en est un exemple probant : "la consonne h aspirée doit toujours être aspirée dans la diction

---

<sup>172</sup> Puisque justement la représentation d'une transparence suppose une forme extérieure au sens : la diction, mettant entre parenthèses l'efficacité du signifiant (condition de la transparence), ne pense sa matérialité qu'à partir d'une motivation (cf. *supra* p.87) ou d'une séparation du signifiant et du signifié. Rappelons que l'efficacité est définie par la non-séparation du signifiant et du signifié, et le caractère immotivé de leur relation.

<sup>173</sup> R. BARTHES, "Le grain de la voix" in *l'Obvie et l'obtus: essais critiques III*, coll. "Tel Quel", Paris, Ed. du Seuil, 1982, pp.236-245.

<sup>174</sup> R. BARTHES, op. cit., pp.238-239. L'auteur ajoute, à propos du *géno-chant*: "C'est, d'un mot très simple mais qu'il faut prendre au sérieux : la diction de la langue". Ce n'est évidemment pas là ce dont s'occupent principalement les traités de diction. L'étude de la diction est loin d'être une étude du *géno-chant*. Aussi est-il nécessaire de distinguer entre *géno-diction* et *phéno-diction*.

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

soutenue. Ex.: La haine (et non : la ène)" (GD pp.88-89). Or l'effacement de l'aspirée, prononcée pendant tout le Moyen-Âge, commencé au XIIe siècle, a été définitif au XVIIe siècle en langue populaire et au XVIIIe siècle en langue châtiée<sup>175</sup>.

L'origine de ces critères esthétiques est sociale : "La règle en prononciation n'est qu'un contrôle de l'usage. L'important, c'est des suivre le bon usage" (TD. p.XXII), c'est-à-dire l'usage reconnu : "il convient de suivre l'usage dans les modifications qu'il a apportées, à condition qu'elles soient adoptées par l'élite" (GD p.46). C'est par exemple l'usage suivi par la Comédie-Française qui sert de "Tribunal" (GD p.41, note 1).

Quelle est la nature de cette esthétique? Selon Le Roy, la deuxième des "qualités essentielles de la prononciation (...), l'élégance, consiste à garder une prononciation à égale distance du laisser-aller et de l'affectation" (GD p.39). Le bon usage est ainsi codifié : "d'une façon générale l'abus des sons fermés constitue la vulgarité, et l'abus des sons ouverts constitue l'affectation" (GD p.46). De plus, le paradigme du mauvais usage relie le "laisser-aller" et la "vulgarité" à "l'usage populaire" (GD p.82). Or, comme l'indique l'étude d'Anne Nicolas sur la notion de "langue populaire" au XIXe siècle, "définir le populaire dans le langage, c'est, par un jeu de renvois, en arriver à affecter ce terme à un niveau social, au bas de l'échelle, là où l'inculture exclut apparemment l'écrit..."<sup>176</sup>

Le Roy explique ainsi que "la prononciation très élégante [de tablier] devrait être : tabli-é" (GD p.79), autrement dit la prononciation la plus proche de l'orthographe<sup>177</sup>. L'élégance du bon usage se mesure à l'aune de l'écrit : "c'est en ne tenant pas compte des formes écrites que l'on commet les fautes les plus grossières de la prononciation"<sup>178</sup>. Enfin c'est dans le commerce des chefs-d'oeuvre littéraires que l'élève améliorera sa propre langue" (GD pp.41-42).

C'est encore "le respect de la langue écrite" (GD p.42) qui fonde la distinction entre "la diction soutenue" et la "prononciation courante (conversation)" (GD p.57) où "chacun [produit] un minimum d'effort" (GD p.105). Celle-ci autorise l'élision de l'e muet; dans celle-là, "les valeurs relatives de l'e muet doivent s'élargir dans la même proportion que les autres voyelles" (GD p.57). La bonne prononciation en diction est en fin de compte celle qui reproduit le mieux les formes de l'écrit dans l'oral.

Les règles de prononciation de l'Acte verbal... ne sont pas sans reproduire ce dernier schéma<sup>179</sup>, mais on pourrait opposer à la phéno-diction de Le Roy ce qui apparaît comme une tendance très nette à privilégier une volupté de la langue parlée. A partir de quoi s'explique l'inversion de l'ordre correction-expression dans son ouvrage (Cf. infra p. 11).

Dans le chapitre "les unités vibratoires", l'auteur, au lieu de s'appliquer à fixer une fois pour toutes la valeur de chaque phonème, attire plutôt l'attention du lecteur sur leurs "variations" (AVE p.109), par exemple celle du r (Ibid.). Il privilégie la prononciation des voyelles au nom d'un fonctionnement interne de la langue : "pour que la musicalité subtile de la langue française soit perçue, il importe de prononcer purement les voyelles. La voyelle est le centre énergétique de chaque syllabe" (AVE p.105).

---

<sup>175</sup> E. et J. BOURCIEZ, *Phonétique française: étude historique*, Paris, Ed. Klincksieck, 1982, pp.124-126. L'archaïsme ressort également à la terminologie faisant référence à des "diphthongues", dont les dernières ont été réduites au XIIe siècle selon Bourciez, pour nommer des fausses diphthongues : "Une diphthongue ne saurait être la réunion de deux voyelles, mais d'une semi-voyelle et d'une voyelle" (GD p.81). Becq de Fouquières emploie aussi le terme (BECQ p.5).

<sup>176</sup> A. NICOLAS, "KEKSEKCA? Réflexions sur la notion de 'langue populaire' au XIXO s." in *Cahiers de Fontenay: Ecrit-Oral* (n°23), ENS Fontenay aux Roses, juin 1981, p.74.

<sup>177</sup> Il en va de même pour cet exemple de prononciation savante: "équestre (éküestre) est de bon ton; équitation (ékütation) est en voie de devenir ridicule" (GD p.82).

<sup>178</sup> "Rappelons aux élèves que d'une manière générale ils doivent s'inspirer des principes de la grammaire dans leur langage : la concordance des temps et l'accord des participes sont trop fréquemment violés" (GD p.44).

<sup>179</sup> Pour le reste, Bernardy donne aussi une définition nominative (mais aux normes indéfinissables) "d'une prononciation-modèle, qui est celle dont les normes, véritablement inclassables dans un dictionnaire, s'impose avec évidence pour qui l'écoute comme un parler sans affectation" (AVE p.129)

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

Aussi prescrit-il des exercices de modulation : "il est parfois heureux de soutenir le souffle dans la continuité vocalique d'un vers, de ne retenir en premier lieu que l'enchaînement des douze voyelles composant l'alexandrin, pour y poser ensuite les consonnes qui les enrichissent de leurs harmoniques: o-a-a-o-a-e-e-i-o-è-i-è. Volage adorateur de mille objets divers" (Ibid.).

Ajoutons que l'on peut voir dans une certaine poétisation de la terminologie l'indice de cette ouverture à la jouissance de la langue : l'e muet devient ainsi "la voyelle blanche" (AVE p.53).

S'agissant de prononciation, le plaisir de l'oral est donc pour Le Roy un plaisir esthétique, codé (reproduisant notamment les valeurs de l'écrit dans l'oral), plaisir non signifiant en rapport avec une rhétorique de la séduction. C'est aussi pour Bernardy une jouissance qui ouvre à une signifiante, un plaisir non codé en rapport avec une poétique de la langue parlée. Sur laquelle se fonde une possible poétique de la représentation.

Dans un sens comme dans l'autre, ce plaisir de l'oral est un plaisir de la langue, prise pour elle-même<sup>180</sup>, sans rapport avec une poétique du texte (puisque sans rapport avec son fonctionnement sémantique): un plaisir de la langue comme forme universelle<sup>181</sup>.

### 3.4.2.3. Défense du répertoire classique

En pensant comme finalité de la représentation le plaisir d'une pureté de la langue, inséparable d'une pureté de la pensée, d'une pensée universelle, qui transcende l'histoire, les traités de diction assurent (cause et/ou conséquence) la défense du répertoire classique.

Le plaisir esthétique de la forme et le plaisir de la transparence (l'un étant condition de l'autre) ont en effet pour lieu privilégié la langue classique, décrite comme un modèle de la transparence du langage : "le sublime, dans l'idéal classique, devait se formuler de la façon la plus simple : dans la clarté, la transparence et la pureté, laissant tout le reste au baroque, au pittoresque, à l'insolite" (AVE p.66).

Becq de Fouquières et Le Roy<sup>182</sup> vont jusqu'à délimiter les lieux du dicible à partir d'un modèle d'écriture classique, dont la définition apparaît d'ailleurs comme la conséquence de la méthode d'analyse textuelle définie par les règles de diction, avec les présupposés qu'elle implique : "on ne serait pas en peine de citer, au théâtre, de nombreux passages où il serait impossible de découvrir les mobiles plausibles du langage que tient tel ou tel personnage. Quand un sentiment n'est ni dans le caractère, ni conforme à la passion d'un personnage du drame; quand il ne découle pas nécessairement du développement de l'action; quand, né d'une fantaisie du poète, il est sans rapport avec la nature ou avec la vérité, comment parviendrait-on à déduire les raisons psychologiques qui sont pour nous les règles naturelles de la diction? C'est pourquoi on ne saurait trop recommander aux professeurs d'être sévères dans le choix des oeuvres qu'ils proposent comme exercices à leurs élèves, et de proscrire impitoyablement toutes celles qui ne sont pas fondées sur l'éternelle raison" (BECQ pp.285-286).

Si ce modèle d'écriture classique, inséparable d'une problématique du signe afférente aux règles de diction, qui suppose l'existence d'une raison universelle dans le langage, ne va pas chez Bernardy jusqu'à servir de critère délimitant les lieux du dicible,

---

<sup>180</sup> Citant Gourmont, Bernardy écrit: "Il y a une phonétique pure qui, faisant abstraction .de toute sémantique, constate simplement la généalogie des sons, leurs mutations, leurs influences réciproques. L'esthétique du mot ne s'occupera que par surcroît du sens verbal, tout à fait insignifiant dans une question de beauté physique : la signification d'un mot ni l'intelligence d'une femme n'ajoutent rien ni n'enlèvent rien à la pureté de leur forme" (AVE p.123).

<sup>181</sup> Ne pouvant être en rapport, quand ce plaisir est signifiant, qu'avec une symbolique universelle. D'où la partie phonétique de *l'Acte verbal*...

<sup>182</sup> Cf. supra p.61.

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

il n'en demeure pas moins que les études de diction sont "centrées, mais non exclusivement sur la langue classique" (AVE p.7); "les ouvrages classiques ont cet avantage d'être universellement connus (...) Ce sont eux qui fourniront toujours la base la plus solide à l'enseignement de la déclamation" (BECQ p.XIII).

Le relevé des exercices ou exemples servant d'application aux règles de diction le montre clairement : les trois auteurs les plus cités par Bernardy sont, dans l'ordre, Racine Molière, Corneille. Becq de Fouquières dit avoir rédigé son traité "entouré de quelques volumes de Corneille, de Racine<sup>183</sup>, de Bossuet et de Victor Hugo" (BECQ p.XV). Victor Hugo qu'il cite d'ailleurs très peu, de même qu'il ne cite guère d'oeuvres du XIXe siècle<sup>184</sup>.

On remarque en effet de façon générale un décalage entre la date de rédaction des traités et la date des textes cités comme exercices. Hugo devient l'auteur le plus cité dans le *Traité pratique...* de Le Roy, qui, s'il intègre à son corpus littéraire<sup>185</sup> le mouvement romantique et positiviste, ignore totalement, fait notoire, le mouvement idéaliste et symboliste (Baudelaire<sup>186</sup>, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé); lacune à laquelle remédiera Bernardy, qui, pour ce qui le concerne, n'utilise pratiquement aucun texte du XXe siècle<sup>187</sup>.

### 3.4.2.4. Défense du parler

La défense d'un héritage littéraire classique s'inscrit dans un mouvement plus général, propre également à tous les traités, de défense d'une tradition du bien parler : "on parle beaucoup, depuis quelques temps, de la crise du français; on ne sait plus composer. Le distingué doyen de la Faculté des lettres de Paris s'est élevé dernièrement contre les exagérations des pessimistes sur ce point; mais il n'était certainement pas dans son idée de dire que nous gardons dans nos oeuvres modernes, quelles qu'elles soient, l'harmonieuse beauté de lignes et l'inflexible rigueur de plan qui étaient de règle jadis. Eh bien, il existe parallèlement une crise du langage" (TD p.XII).

La célébration de la langue étant célébration d'un langage en dehors de l'histoire, et le langage, phénomène social, étant toujours en évolution, les traités s'inscrivent nécessairement en réaction contre ce qui est décrit (en même temps qu'une dégradation de la littérature) comme une dégradation de l'art de dire, au théâtre ou ailleurs. Abordant l'étude du phrasé, Bernardy explique ainsi sa nécessité : "dans la langue classique entendre et comprendre étaient synonymes. Il est à croire que les lois subtiles de l'énonciation sont oubliées ou ignorées de nos jours, puisqu'on se résigne de plus en plus au théâtre à ne plus comprendre ce qu'on entend, et parfois même les mots ne sont plus discernables" (AVE p.42).

Derrière la défense d'un modèle du bien dire transparait en filigrane - et de façon explicite chez le Roy - la défense d'un génie français (éternel) de la langue : "on doit tenir à bien parler : par amour-propre personnel, et par amour-propre national<sup>188</sup>(...) Pourquoi (...) ne pas cultiver avec un soin jaloux cette langue qui est pour ainsi dire la

---

<sup>183</sup> C'est "l'incomparable Racine" (BECQ p.192) "qu'on ne saurait trop étudier" (BECQ p. 273) qui est le plus cité par Bernardy, Becq de Fouquières et dans la *Grammaire...* de Le Roy.

<sup>184</sup> Notons comme exemple d'exception *l'Aventurière*, comédie bourgeoise d'Emile Augier, représentée pour la première fois en 1848, et citée pp.237 et 275.

<sup>185</sup> Les auteurs cités plus de cinq fois sont, dans l'ordre, Hugo, Molière, Racine, Bossuet, Musset, Corneille, Leconte de Lisle, La Fontaine, Cicéron, La Bruyère, Flaubert, Ed. Rostand (Il faudrait ajouter à cette liste l'avocat Lachaud, cité huit fois).

<sup>186</sup> Baudelaire est cité dans une "remarque" de la *Grammaire...* par ces vers : "La gerbe épanouie En mille fleurs Où Phaébé réjouit Met ses couleurs..." (GD p. 110). Notons à propos de cet exemple un fait général propre au *Traité pratique...* : les textes valent également par le contenu, esthétique ou moral, qu'ils véhiculent.

<sup>187</sup> Claudel est cité (AVE p.47) Rappelons que nous ne parlons ici que des textes cités comme exemples de diction.

<sup>188</sup> Ces propos sont aussi à replacer dans les circonstances de l'époque où ils ont été rédigés : période d'avant-guerre et politique coloniale.

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

concrétisation de la France, et le principal véhicule de notre prestige et de notre influence à l'étranger? Le caractère distinctif de notre race, partant de notre langue, est la netteté" (TD p.XI)

Poussons le raisonnement jusqu'à l'extrême : l'enjeu de la représentation théâtrale serait aussi - par le biais de la célébration d'une tradition de la langue française, d'un art de la bien dire qui lui serait inhérent - de donner aux individus, sous la forme d'une identité (nationale) de langue toujours identique à elle-même, l'image d'une unité transcendant leurs différences.

## CONCLUSION

"Il n'y a qu'un seul acheminement : il faut croire"<sup>189</sup>.

"La 'raison' dans le langage : oh, quelle horrible vieille trompeuse! Je crains que nous ne puissions nous débarrasser de Dieu, parce que nous croyons encore à la grammaire..."<sup>190</sup>

### 1. Système de la diction et théorie du langage

Penser le pourquoi de la diction, c'est en fin de compte penser l'efficace d'une théorie du langage sur une pratique du théâtre.

Le système de la diction se distribue autour d'une lacune centrale qui l'organise. Le fondement naturel qui lui donne sa légitimité se trouve être une certaine conception du langage dont elle est le symptôme. Et cette problématique du signe ainsi éliée détermine le droit pour l'enseignement de se présenter comme apprentissage d'une technique. On voit quelle est l'opération qui se joue : la théorie du langage exclue fait retour, furtivement, dans la pratique qui se constitue sur son exclusion afin de mieux manifester son caractère universaliste.

Le prétendu absent de tout système est encore un système. Ce qui se présente comme une grammaire universelle de la langue parlée recouvre une stratégie du sens. Dont l'enjeu est un statut du sujet et du discours, qui fonde un modèle d'interprétation du texte, un modèle d'analyse dramaturgique, intégrant à son niveau une vision du réel. La diction présuppose donc certains choix. Elle ressort à un pari dont ni la mise ni même l'existence ne sont explicités.

Sous prétexte de diction expressive, c'est un modèle particulier d'usage instrumental du langage qui est enseigné. La parole subtilise son propre corps, linguistique comme prosodique, pour représenter l'intentionnalité du sens. La représentation devient pure apparence, pure présence. La diction réveille le geste de la langue mais l'assujettit à l'instance d'une pensée claire, assujettit du même coup la pratique théâtrale au respect du texte littéraire.

Sous couleur de faire entendre la voix même du poète, la diction, réduisant le texte littéraire au message d'une individualité isolée, propose constamment une vision psychologue et essentialiste de l'homme. Ce qui est alors constitué en résidu non formalisable du travail de l'acteur, en "magie", tient lieu de tout ce que la diction écarte pour les besoins de la constitution d'une grammaire. La diction abandonne à la performance individuelle l'oralité du texte qu'elle renonce à penser en rapport avec la matérialité de ses signifiants.

Tout précepte édicté par un traité de diction n'est en fin de compte que le symptôme d'un certain type de diction. À ce titre, la question de savoir si ces préceptes sont justifiés ou non ne se pose pas. Il faudrait être placé hors de la diction pour avoir seulement le droit d'aborder le problème de sa valeur. Problème qui n'est pas à notre portée. Nous en parlerions que nous nous placerions dans l'optique même d'un certain type de diction, d'un certain type de théâtre.

Le système de la diction n'est ni vrai ni faux. Un autre système fonderait simplement un théâtre - un monde - différent.

### 2. Problématique du signe et condition de la mise en scène théâtrale

L'analyse du fonctionnement du signe prosodique - signe scénique à part entière - tel qu'il apparaît dans les traités de diction nous a amenés à décrire certains fondements linguistiques d'une esthétique théâtrale. Ceci à partir d'une méthode dont le principe revient à ne pas séparer l'analyse sémiologique ou dramaturgique de l'analyse

---

<sup>189</sup> TD p.184.

<sup>190</sup> F. NIETZSCHE, *Crépucule des idoles...*, op. cit., p.41.

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

généalogique; et qui nous permet, par un détour, d'interroger le rapport entre problématique du signe et condition de la mise en scène.

Cette interrogation passe en effet par la définition d'une différence structurelle entre le système de la diction et ce qui serait le système de la déclamation. Différence extrémiste si l'on veut : il y a dans les traités de diction des traces du système de la déclamation, et inversement.

Alors que l'histoire de la déclamation relève une évolution, un passage d'une déclamation "artificielle" à une déclamation "naturelle", nous définissons l'opposition entre diction et déclamation à partir de ce qui serait une rupture théorique, véritable enjeu de la stigmatisation d'un jeu artificiel lié à la tradition. La fonction exégétique de l'énonciation dans le système de la diction rompt avec une fonction ornementale, autour de laquelle s'organise le système de la déclamation. L'énoncé prosodique n'est plus conçu comme un "assaisonnement"<sup>191</sup>, il devient "énoncé" à part entière : il est le lieu d'une mise en évidence du sens textuel. Et si la diction parle de musique, c'est d'une musique dont la syntaxe est exactement celle du texte - qui n'a pas de syntaxe propre. Point n'est besoin d'aller écouter Lully. La diction engage le sens de la représentation en même temps que celui du texte. Elle n'engage pas le respect d'une forme codée.

La diction ressort à une mise en scène au sens moderne, comme mise en évidence du sens du texte à partir d'un travail systématique sur les signes scéniques. (Nous avons d'ailleurs montré que les traités de diction établissent le principe d'une unité de la représentation, et définissent aussi bien un statut du signe plastique).

La question qui se pose est la suivante: pourquoi apparaît-il nécessaire de faire du signe prosodique le lieu d'un travail sur le sens du texte? Ce qui revient donc à poser la question de la nécessité de l'apparition de la mise en scène - d'une certaine mise en scène, que nous avons appelée analytique.

Nous nous servons d'une étude de Bernard Dort, parue en 1967, intitulée "Condition sociologique de la mise en scène théâtrale"<sup>192</sup>, où l'auteur donne, à partir notamment de l'analyse de certaines remarques de Becq de Fouquières dans l'Art de la mise en scène... (op. cit.), une explication de l'avènement de la mise en scène par une modification des publics : "Becq de Fouquières (...) parle du 'transport du relatif au théâtre qui fait la richesse de l'art moderne'. L'avènement de la mise en scène traduit ce phénomène. C'est parce que, face à un public changeant et varié, l'oeuvre n'a plus de signification éternelle mais seulement un sens relatif, tenant au lieu et au moment, que l'intervention d'un metteur en scène est devenue nécessaire. Auparavant, un certain ordre régissait les échanges de la salle et de la scène; maintenant, cet ordre varie avec chaque spectacle et il revient au metteur en scène de l'établir, de déterminer de quelle manière l'oeuvre sera reçue et comprise par le public"<sup>193</sup>.

Nous voudrions ici remettre en question la proposition "C'est parce que (...) l'oeuvre n'a plus de signification éternelle mais seulement un sens relatif".

Que fait la diction?

(A) D'une part, l'énoncé prosodique redit à son niveau ce que le texte veut dire, et ce à partir d'une syntaxe qui permet de découvrir sous les ambiguïtés du signe linguistique une visée unique de la pensée. L'énoncé prosodique est garant de la vérité du texte fondée sur un ordre rationnel du langage, conformément à la problématique du signe dans l'espace classique.

(B) D'autre part (en fait simultanément), la pensée conceptuelle (: la vérité) du texte étant donnée, l'énoncé prosodique effectue sa mise en situation, conçoit comme la représentation d'une pensée sensible qui la motiverait (en serait l'origine). Le texte ne suffit pas à représenter la pensée de l'auteur, non réductible au concept. La représentation ne peut passer que par la diction, qui assure "la compréhension du sentiment qui correspond à la situation imaginée par l'auteur" (BECQ p.182).

<sup>191</sup> "J'appelle 'langage relevé d'assaisonnements' celui qui a rythme, mélodie et chant" (Aristote, *Poétique*, op. cit., p.37, 1449 b)

<sup>192</sup> In *Théâtre réel: 1967-1970*, Paris, Ed. du Seuil, 1971, pp.51-66.

<sup>193</sup> Op. cit. , p.64.

## LA DICTION POURQUOI FAIRE ?

De là, nous émettons ces deux propositions, l'une mise à jour par l'étude des traités, l'autre déduite logiquement.

(B) L'apparition de la mise en scène s'explique par la remise en cause d'une théorie classique, de type cartésien, de la signification comme représentation. Certes il y a une pensée unique, mais qui ne se pense pas dans le texte. Le texte est une "représentation abrégée", dit Becq de Fouquières, il est l'expression, non la représentation de la pensée.

Le signe linguistique, parce qu'il relie deux réalités qui ne sont pas semblables (pensée conceptuelle et pensée sensible), rend nécessaire une interprétation, que les traités font consister dans une "mise en mouvement" de la pensée : la méthode est analytique, qui consiste à décomposer la pensée pour la recomposer dans son identité multiple.

(A) L'apparition de la mise en scène s'explique par le risque que le texte ne soit plus compris selon un mode d'interprétation classique. La mise en scène apparaît "pour" préserver la signification éternelle de l'oeuvre.

(A - B) Ce qui ne contredit pas la proposition précédente, dont le point de départ était "certes, il y a une pensée unique". A fonde l'existence de B. B est au service de A. La mise en situation ne remplace pas la signification éternelle de l'oeuvre. Si elle la met en cause, c'est au sens propre : elle représente une chaîne de causalités sensibles qui l'expliquent. Rappelons ce que dit Kant du jugement analytique : il permet de mieux connaître ce que l'on connaît déjà. La mise en scène a toujours pour fonction de représenter la signification éternelle de l'oeuvre, par le détour -des variations analytiques du sens.

La signification du texte est immuable, dit Becq de Fouquières, tous les auditeurs d'un texte littéraire comprennent la même idée. Ce qui varie, c'est la portée esthétique et morale de cette vérité. S'il y a un sens relatif de l'oeuvre, c'est en jouant sur le mot sens, du côté du sensible, du subjectif. En ajoutant qu'il y a trente-six façons de sentir pour une de penser : dans le système instauré par la diction, la relativité est toujours au service de la vérité.

Les deux propositions se résolvent donc en une seule hypothèse : l'apparition de la mise en scène est rendue nécessaire parce que, face à un public changeant et varié, l'oeuvre doit garder sa signification éternelle, sous le couvert d'une relativité du sens de type analytique -objet du travail d'une mise en scène conçue comme "épanouissement d'un germe idéal".

En précisant que si l'explication sociologique n'est pas, en soi, remise en cause, c'est son positionnement dans une chaîne des explications qu'il faut repenser. La mise en scène doit aussi (d'abord?) son existence à des modifications affectant le statut du signe linguistique<sup>194</sup>Au moment où elle apparaît, sa portée est déjà conditionnée, elle ne peut apparaître sans cette prédétermination.

L'enjeu de notre hypothèse est dans la prise en compte d'une efficace de la superstructure culturelle qui n'est pas le simple reflet de l'infra-structure socio-économique. L'explication sociologique n'intervient qu'en dernière instance : la mise en scène naît alors, non d'une perte, mais d'un risque.

---

<sup>194</sup> Au niveau de la proposition A, ces modifications pourraient aussi bien recouvrir, hypothèse d'école puisqu'il n'est pas lieu de l'étayer ici, l'émergence d'une nouvelle pensée sur le langage, avec les dangers qu'elle ferait courir à la pensée "d'une vérité du texte.