

Jeux d'acteur comparés

Les voix de Belmondo, Depardieu,
Lebeau et Nadon en Cyrano de Bergerac

Sébastien Ruffo



P.I.E. Peter Lang

Jeux d'acteur comparés

Les voix de Belmondo, Depardieu,
Lebeau et Nadon en Cyrano de Bergerac

Sébastien Ruffo



P.I.E. Peter Lang

INTRODUCTION

La leçon de Roxane

Dans un bois l'amateur d'oiseaux distingue aussitôt ces gazouillis particuliers à chaque oiseau, que le vulgaire confond. L'amateur de jeunes filles sait que les voix humaines sont encore bien plus variées.

Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*.

Au dernier acte de *Cyrano de Bergerac*, le héros converse avec Roxane, au crépuscule, en lui cachant la blessure dont il mourra bientôt. Dans la pénombre qui avance, il demande à Roxane la lettre d'adieu de Christian, qu'elle conserve sur son sein depuis quatorze années. Lorsqu'il prononce les mots de cette lettre, Roxane comprend, enfin, que le beau Christian n'en était pas l'auteur. Cette reconnaissance s'effectue en une dizaine de brèves répliques au cours desquelles Roxane transforme en conviction ce qui n'était au départ qu'une intuition troublante. Aux yeux de Cyrano, toute la pièce durant, Roxane n'a cessé d'être la seule interlocutrice d'importance : à la première scène, il était au parterre, avec nous, et c'est pour elle qu'il est monté sur scène, pour qu'elle le voie punir le comédien Montfleury, qui avait osé lever les yeux sur elle. Pour elle le duel, le balcon, les lettres. Or aux yeux de Roxane, tous ces événements changent subitement de sens et la transformation se produit au moment précis où elle répète ces mots : « D'une voix... D'une voix... » La didascalie de Rostand semble ici particulièrement judicieuse, il écrit : « Roxane, *rêveuse* ». Les trois points suspendent donc l'attention d'une Roxane qui, paradoxalement, n'aura jamais été si attentive à Cyrano, si efficace dans son écoute qu'en cette seconde d'introspection. Roxane, *rêveuse*, se laisse rejoindre par une voix absente qui l'appelle, qui la guide à travers les souvenirs empilés de quatorze années de deuil, de prière, d'amitié fraternelle. L'intonation avec laquelle Cyrano dit les mots de la lettre retrouve donc son sens grâce au concours d'une mémoire semblable à celle du rêve, une mémoire intime, très sûre dans certaines de ses impressions, mais dont on ne saurait parler sans la soumettre au travail d'une explicitation. Trouver le souvenir, l'éprouver, le nommer, en tirer toutes les conséquences, c'est un processus cognitif qui prend son essor dans l'attitude rêveuse mais qui la dépasse aussi. En effet, après les mots « D'une voix... », Rostand écrit :

Elle tressaille.

Mais... que je n'entends pas pour la première fois !

Roxane se parle donc tout haut, elle réfléchit pour elle-même comme si la conviction qui la gagne et qui l'affecte physiquement ne lui permettait toutefois pas encore d'affirmer directement sa pensée. L'instant d'après, elle change de disposition mentale : avant de se dévoiler tout à fait, plutôt que de se dévoiler, Roxane sort d'elle-même, se rend à nouveau disponible à la situation qui l'entoure – l'homme, la chaise, le parc, le crépuscule – et elle y découvre une preuve différente mais convergente, une information additionnelle pouvant suppléer au souvenir faisant surface : elle se rapproche de Cyrano et, comme le soleil trop bas n'éclaire plus la lettre mais que Cyrano ne cesse pas de la dire, de mémoire sans doute, Roxane lui demande : « Comment pouvez-vous lire à présent ? Il fait nuit. », ce à quoi Cyrano ne répond pas. Il « tressaille » à son tour. L'intuition de Roxane se trouve-t-elle justifiée ? À cet instant précis, est-il certain pour tous deux que la lettre est bien de lui, non de Christian ? Roxane, oui, elle le sait par l'oreille et la mémoire ; elle le sait par son corps car elle a tressailli ; elle le sait par la raison, à cause de l'obscurité ; elle sait par rétroaction car elle a vu Cyrano tressaillir. Mais les deux personnages ne se sont pas encore entendus sur le fait, ils n'ont pas explicité la nouvelle version des faits et cet accord explicite leur manque. Alors Roxane retourne en elle-même. Maintenant, devant Cyrano, elle (se) parle *de* Cyrano, formulant de la sorte un discours moins direct, moins brusque, moins engageant :

Et pendant quatorze ans, il a joué ce rôle
D'être le vieil ami qui vient pour être drôle !

Ce n'est qu'après cet ultime détour rhétorique que Roxane en vient finalement aux affirmations directes : enfin elle révèle le fond de sa pensée, sans ambiguïté, sous la forme d'énoncés ressemblant presque à des accusations :

C'était vous.

CYRANO

Non, non, Roxane, non !

ROXANE

J'aurais dû deviner quand il disait mon nom !

CYRANO

Non ! ce n'était pas moi !

ROXANE

C'était vous !

CYRANO

Je vous jure...

ROXANE

J'aperçois toute la généreuse imposture

Les lettres, c'était vous...
 CYRANO
 Non !
 ROXANE
 Les mots chers et fous,
 C'était vous...
 CYRANO
 Non !
 ROXANE
 La voix dans la nuit, c'était vous.
 CYRANO
 Je vous jure que non !
 ROXANE
 L'âme, c'était la vôtre !
 CYRANO
 Je ne vous aimais pas.
 ROXANE
 Vous m'aimiez !
 CYRANO, *se débattant*
 C'était l'autre !
 ROXANE
 Vous m'aimiez !
 CYRANO, *d'une voix qui faiblit*
 Non !
 ROXANE
 Déjà vous le dites plus bas !

L'argumentation de Roxane, répétitive dans ses évocations d'un passé sur lequel Cyrano refuse de revenir, prend une nouvelle direction dans la toute dernière phrase de cette citation. On y voit l'attention de Roxane se déplacer pour s'attacher au présent du discours : « vous le dites plus bas ». Si une découverte née de la voix avait convaincu Roxane, cet argument venu du même endroit confondra maintenant Cyrano : « Non, non, mon cher amour, je ne vous aimais pas ! », voilà sa manière à lui de s'avouer vaincu.

Roxane rêveuse, interprétant l'intonation de Cyrano à partir d'un savoir composé du souvenir d'une voix très ancienne ; Roxane prudente, recourant à la rhétorique d'un discours indirect ; Roxane sagace, suppléant à sa conviction intime par une déduction fondée sur l'angle du soleil ; Roxane insistante, avec les souvenirs qu'elle multiplie comme les coups d'un bélier ; Roxane imparable, quand elle enferme Cyrano dans le présumé selon lequel une voix trop faible doit être l'indice d'une conviction défaillante – cette Roxane est une véritable herméneute de l'intonation et la stratégie toute naturelle que Rostand lui prête nous semble suivre un parcours des plus exemplaires. Car tant que la voix n'est que voix, avant qu'elle se transforme en thème explicite, elle n'a

pas vraiment trahi Cyrano. Or il semble falloir l'assentiment de Cyrano ; or il y a lieu d'insister de part et d'autre ; or il y a problème. L'explicitation de l'intonation se place d'emblée au cœur d'un débat herméneutique où sont appelés à comparaître tant la mémoire, la logique, l'amour, que l'oreille proprement dite. Roxane tire dans toutes les directions. Son argumentation éclectique, mais efficace, implique une logique qui diversifie ses points de vue sans craindre le ridicule des bricolages contingents ; une logique rhétorique qui fonctionne comme une performance plus que comme un système synthétique idéal.

Si l'on veut traiter de la voix au théâtre, c'est avec le pragmatisme de Roxane qu'il faut le faire, avec force, insistance, avec sagacité, avec prudence et, au départ, aux premières écoutes, avec la disponibilité d'une rêverie qui sache laisser aux souvenirs personnels du critique le temps de bien palper les sons lui parvenant de la scène. À nous maintenant de prêter notre oreille au même Cyrano, et d'appliquer à sa voix la leçon de Roxane.

Mais de quelle voix sera-t-il question ici ? La Roxane de cette leçon est un être de papier à qui Rostand fait thématiser, par son discours, un objet [voix] dont l'existence première reste toute fictive. Face à de tels objets, pour nombre de littéraires, le réflexe serait de chercher d'abord une supposée « voix du texte » – métaphore. Voix de l'un, voix de l'autre : subjectivités à dénicher en des passages marqués par un style ou par un discours reconnaissables, ou par une thématique liée à la voix, concomitante parfois à une certaine configuration narratologique, ces « voix du texte » restent souvent imaginées par les auteurs¹, ou fantasmées par les lecteurs. En tout cas, c'est ici qu'il faudrait en chercher, de cette voix, parmi les mots de la lettre entendus par Roxane, ces mots-ci, tout simplement :

« C'est pour ce soir, je crois, ma bien-aimée !
 « J'ai l'âme lourde encor d'amour inexprimée,
 « Et je meurs ! jamais plus, jamais mes yeux grisés,
 « Mes regards dont c'était... »

– Sans doute que rien n'aura grisé *nos* yeux déposés sur ces « é ». Et justement, puisque dans la logique interne de la pièce, si Roxane a tant lus ces mots en y voyant Christian, c'est que la « voix » de Cyrano ne s'y révélait guère. Au papier de Rostand, pour que brille la leçon de Roxane, mieux vaudrait alors adjoindre tout un théâtre, avec ses gens, avec ses choses ? De façon générale c'est là l'opinion de plusieurs, à l'Université surtout car, depuis plus d'un siècle qu'on le joue, qu'on le traduit, qu'on l'enseigne, qu'on le filme, qu'on le cite de mémoire

¹ Voir par exemple « Les imaginaires de la voix », numéro thématique de la revue *Études françaises*, vol. 39 n° 1, 2003.

– qu'on l'aime ! – ce texte est resté splendidement sous-représenté, comme objet d'étude, dans les catalogues de thèses, chez les éditeurs universitaires et même dans les revues savantes. Pour valoir, il lui faudrait donc nécessairement l'adjuvent de tout un théâtre ? Doutons-en. Mais, comme la vidéo permet aujourd'hui à la critique de se saisir de la performance dramatique comme de tout autre document numérisable, nous ne nous en priverons pas et c'est à des vidéos de *Cyrano de Bergerac* que nous allons nous intéresser, confiant de rejoindre là ce qui déplace les foules de tous les pays, ce qui vaut, ce que Rostand avait préparé : une œuvre importante. Attaquons-nous donc à la voix d'un texte performatif filmé, une voix de décibels², non de papier. Exit la métaphore.

Nous concevons ici l'étude de la performance (*performance studies*) dans un continuum dont l'origine est pour nous littéraire, dont le paradigme critique demeure essentiellement littéraire, mais dont l'objet d'étude n'est pas un livre. Ouvert aux différentes méthodologies idoines au fait littéraire, cet objet pourrait donner lieu à des travaux d'histoire, de *close reading*, de sémiotique, de psychocritique, de sociocritique, de narratologie, de *cultural* ou *gender studies*, d'étude de la réception, etc. Parce qu'il est filmé, ce théâtre appelle aussi les méthodologies et les concepts opératoires qu'on développe en études cinématographiques, comme la narratologie cinématographique et la spectature. Et parce qu'il est théâtre : l'analyse dramaturgique, dans toutes ses modalités ; l'histoire du théâtre et de ses institutions ; les processus de création et la génétique des spectacles, etc. En pratique, les innombrables recherches que ces labels balisent empruntent souvent les unes aux autres, et nous le ferons. Une configuration méthodologique de base caractérise toutefois ce travail : celle d'une approche se voulant avant tout stylistique, c'est-à-dire centrée sur les effets ; et sur la réception en tant que lecture, une réception à saisir dans ses dimensions individuelles (par une introspection critique et par des entretiens individuelles) et collectives (par l'analyse statistique délicate d'un vaste sondage d'opinion). Évoquons, pour situer grossièrement ces ambitions en périphérie de deux phares bien connus, l'effet de sourdine de Spitzer³, l'architecteur de Riffaterre⁴.

Pourquoi se concentrer sur la voix ? – *A priori*, la stylistique de la performance ne devrait pas avoir à choisir entre les composantes du spectacle. Un certain idéalisme critique (souvent relayé par les théories

² Les facteurs de la voix pris en compte sont, entre autres : la durée, la fréquence, l'amplitude, le rythme, le tempo, la mélodie, le niveau, les modes laryngiens, etc.

³ SPITZER, Leo, « L'effet de sourdine chez Racine » in *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.

⁴ RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, pp. 46-47.

de la mise en scène, chez Stanislavski par exemple) postule qu'une convergence des effets, voire des contrastes, est la condition nécessaire d'un spectacle esthétiquement réussi. Il faudrait qu'une synesthésie profonde harmonise la palette des couleurs, des sons, des gestes, des passions et que chaque détail d'une mise en scène contribue à l'intention phénoménologique – une – de la résultante. Mais le moyen, pour le critique, de tenir compte de *tout* ? L'impossibilité d'une telle ambition n'a pas à être démontrée, et l'exemple fameux de la *Natural History of an Interview* de l'école de Palo Alto, agira longtemps comme garde-fou contre l'hybris des chercheurs⁵. En pratique, toute entreprise de stylistique de la performance devra choisir de ne traiter que d'une partie du spectacle. Nous prenons la voix, donc la phonostylistique. Mais si le texte, le geste, les accessoires, l'éclairage, l'accompagnement musical ou autre chose interagit décisivement avec la voix, nous l'analyserons.

Cette approche ne vaut-elle que pour certains types de pièces ? – Non. Ainsi, tant que la posture critique s'en tient à l'angle des effets et de la réception, nul n'est besoin de postuler l'existence d'une visée unificatrice préalable (un « étymon spirituel », un « super-objectif ») présidant à la genèse d'une œuvre, puisqu'il suffit de constater un effet résultant (d'une œuvre complète ou d'un extrait) tel qu'il apparaît aux yeux du spectateur. La conception du théâtre nécessaire à cette réflexion n'implique aucune prescription dramaturgique, et elle ne préconise aucunement de prioriser le travail de la voix, ni dans l'écriture des textes, ni dans la fabrication des spectacles, ni dans leur appréciation par les spectateurs. En ce sens, notre approche n'est qu'une casuistique aux prémisses bien faibles, d'où vient qu'elle ne pourrait pas distinguer, avant leur examen, entre l'enregistrement vidéo d'archive, le téléthéâtre ou le long métrage proprement dit. Simplement, tout spectacle impliquant une voix mérite que celle-ci soit entendue, même s'il faudrait, pour former une appréciation valable de la pièce, redimensionner ultérieurement cette part de l'œuvre pour ne lui accorder que le poids relatif lui revenant. Au cas par cas, de réplique en réplique, c'est au chercheur (non à sa méthode) qu'il revient de savoir quand et comment invoquer la nature filmique ou théâtrale d'une vidéo pour que son explication profite au mieux de ces distinguos, comme de n'importe lequel d'ailleurs, soit-il attribuable à l'auteur, au metteur en scène, au comédien ou à quelqu'un d'autre.

En somme, il ne s'agira donc pas d'extraire la voix, mais de nous concentrer sur elle, par dépit, en attendant, et en faisant confiance à une

⁵ Ce projet collectif initié en 1955 a abouti à une somme de documents gigantesque. MCQUOWN, Norman A., and Gregory Bateson, *The Natural History of an Interview*, Vol. 95-98, Chicago, University of Chicago Library, 1971.

aperception d'abord holistique, puisque la vidéo présentée n'opère aucunement d'elle-même la concentration de l'attention sur la voix. Il faut distinguer cependant entre des facteurs parallèles, ou latéraux, tels que sont la voix et l'éclairage (par exemple au moment où Cyrano cesse de lire et se rappelle la lettre) et les facteurs componentiels qui s'intègrent, eux, l'un dans l'autre comme les niveaux d'une analyse linguistique structurale. Au théâtre, le comédien inspire. Son souffle gonfle une voix, la voix porte un phonème, lequel se place dans un mot, lui-même intégré dans un acte de langage participant à une action suscitée par une interaction prenant sens dans une scène par laquelle s'élabore un rôle que s'assimile un personnage, lui-même sujet d'une histoire située dans un monde, au théâtre. Tout n'est pas rigoureusement nommé, ou distingué, dans ce théâtre gigogne allant du souffle au monde, mais l'esquisse est là d'une analyse herméneutique fondamentale, et fondamentalement humaniste puisqu'elle compte sur l'ubiquité d'un sens dont la clef de voûte est l'engagement d'un sujet dans un monde. En nous concentrant sur la voix de comédiens jouant Cyrano, nous n'allons donc atteindre notre visée stylistique qu'au prix d'une attention au détail capable de plonger vers la syllabe, le phonème, le mérisme et même le souffle, c'est-à-dire le corps agissant du comédien ; mais aussi par une attention généralisante projetant le détail sur les toiles plus vastes que sont la scène ou la personnalité du personnage. Sous la méthode stylistique se trouve donc une théorie de la voix faisant appel à une poïétique du personnage vu comme la somme diachronique de détails synchroniques. Or l'articulation de ces détails suscite nécessairement, dans ce travail, une analyse componentielle des mécanismes de lecture, ou de réception, par lesquels les détails d'une voix informent l'idée qu'un spectateur se fait d'un personnage dans sa globalité. En somme, la phonostylistique de la performance s'intègre dans la poïétique du personnage et les deux relèvent d'une plus vaste critique de la performance pouvant s'appliquer, *mutatis mutandis* et entre autres, au théâtre et au cinéma.

Pour des raisons abordées plus loin, il nous est apparu que la meilleure procédure pour éclairer tour à tour la voix et la réception de la voix était de comparer quelques interprétations du même texte joué par des comédiens différents. Quoi de plus distinctif du théâtre que la possibilité de monter une pièce ayant déjà été présentée auparavant ? Des extraits vidéo sont donc inclus dans le cédérom d'accompagnement ; au fil du texte, en note de bas de page, des renvois indiquent au lecteur quels fichiers ouvrir sur le cédérom. De plus, sur le cédérom, une liste des notes de bas de page reproduit ces renvois en hyperliens cliquables menant directement aux documents nécessaires. On en trouvera la liste en bibliographie.

Il serait de bon conseil, dans un tel cas, de choisir des documents disponibles au public (dans le commerce, sur la Toile ou en bibliothèque) et de valeur culturelle justifiable. Nous avons quatre Cyrano à comparer entre eux : Jean-Paul Belmondo, Gérard Depardieu, Pierre Lebeau et Guy Nadon. Les raisons d'aimer chacun diffèrent évidemment, mais ils ont tous, en leur genre, une valeur indéniable confirmée par la faveur populaire. De plus, ils s'opposent souvent d'une façon... heuristiquement efficiente (pour le moins). Malheureusement, les deux Québécois sont hors commerce, puisqu'il s'agit d'archives privées. À l'époque où cet ouvrage fut entrepris, les Cyrano Jean-Paul Coquelin, Sorano ou Podalydès, aujourd'hui disponibles, n'étaient pas à notre portée ; il faudra un jour les intégrer à la comparaison, en espérant que l'on en édite d'autres encore, dont les Miller, Weber et Huster. La critique journalistique ne nous a pas attendu, bien sûr, et chaque nouveau est inévitablement, mais très brièvement, comparé à ses prédécesseurs. On se fie dans ces cas à la mémoire de qui écrit, s'il se réfère à des productions qu'il aurait vues ; ou bien à la rumeur publique. Toutefois, nous n'avons pas encore trouvé ce qui serait une véritable analyse comparée, objective et rigoureuse, de différentes incarnations de *Cyrano de Bergerac*. Il faut admettre que les embûches théoriques et méthodologiques abondent sur ce chemin : quelle méthode minimisera le relativisme interprétatif ? Comment distinguer les niveaux du texte, du personnage, du comédien ? Le travail vocal implique-t-il une nouvelle « première articulation » du langage ? Une rhétorique des intonations ? Des compétences techniques en prosodie ? Comment respecter l'apport des différents canaux de communication à la performance dans son ensemble ? Etc. C'est de poser de telles questions qui, nous l'espérons, pourrait distinguer cette étude des articles où l'on a vu, jusqu'à maintenant, des critiques tenter de comparer des *Cyrano de Bergerac* et même, au delà de cette œuvre-ci, différentes productions de n'importe quelle pièce – si tant est qu'une voix s'y entende.