

Laboratoire d'exploration de la prosodie dans la parole interprétée

- participants

Chloé Hollandre
Clément Pillaud
Juliette Smadja
Lucas Siri
Gauthier Wahl
Xaverine Lefebvre
Mikaël Gravier
Alexandre Ferreira
Lola Cirès
Bernard Esmein
Mathieu Genet

- par

Rémi Godement-Berline
et
Arnaud Churin

- avec les contributions de

Mathieu Genet
et
Bernard Esmein

- ce document va vous permettre de prendre connaissance de nos recherches menées avec le soutien du Ministère de la Culture, dans le cadre de l'appel à projet Recherche en théâtre et arts associés, et de l'école de l'ESAD Paris

- sous le regard de Hiyon Yoo, enseignante chercheuse à l'université Paris Diderot

- relecture Emanuela Pace

LA
SIRÈNE
TUBISTE



Deux volets à ce texte qui vient conclure notre travail de recherche :
Les gammes de parole, Cahier d'exercices et Le récit de l'exploration.

La question du jeu verbal, de la parole de l'interprète de théâtre, et plus précisément de sa prosodie (terme emprunté à la linguistique et désignant en particulier l'accentuation et l'intonation) fait l'objet de nombreux ouvrages, depuis les anciens traités de diction jusqu'aux références que sont *Le jeu verbal* de Michel Bernardy et *Dire le vers* de François Regnault et Jean-Claude Milner. Il y a querelles de chapelle bien souvent entre les différentes théories et j'ai pu constater, comme artiste dramatique, qu'il était complexe de s'y retrouver. La personne qui met en scène se retrouve souvent démunie pour faire parler « la même langue » à tous les interprètes (élisions, liaisons etc...). Bien souvent l'actrice, l'acteur reçoit une indication de dire comme ceci ou comme cela au nom d'une règle qui quelquefois demeure obscure et qui finalement s'accommode du phrasé de chacun, plaçant de toute façon la liberté de l'interprétation au-dessus de tout. La recherche que nous menons avec Rémi Godement-Berline, docteur en sciences du langage, spécialiste de la phonétique, vise à développer une façon de faire s'appuyant avant tout sur une pratique, que nous avons appelée : Les gammes de parole. Cette nouvelle approche ne repose pas sur des règles à suivre, des principes à intégrer, mais sur une pratique de l'écoute et la production des formes de la parole. Elle s'appuie sur des observations issues de la science du langage. Dans une époque où l'innovation sur la scène est avant tout technologique, micro H F utilisés de plus en plus couramment, recours à la voix enregistrées facilité par de nouveaux moyens d'enregistrement, il nous paraît cependant primordial de pouvoir interroger, améliorer peut-être, exercer en tout cas, la parole des actrices et des acteurs sur la scène. La langue est commune, et cette communauté se manifeste en particulier lors d'une représentation de théâtre. Notre pratique se propose d'entendre, d'identifier, de pointer les fonctionnements communs à tous les locuteurs du français du point de vue de la prosodie. L'acteur, la conteuse, le narrateur, la comédienne met en jeu, pour susciter l'émotion, la signification, une sorte de connivence qui s'appuie sur des manières communes de parler, et qui permet le partage de l'art du théâtre de parole, un art que nous souhaitons au centre de ce qui tisse le destin commun de notre humanité, un art populaire, en ce que parler est un geste que tout le monde fait, que tout le monde connaît.

Arnaud Churin



sommaire

- Les gammes de la parole,
Cahier d'exercices

07

Où l'on retrouvera le cheminement de la recherche, le récit du laboratoire, l'analyse de nos résultats et des éléments de réflexions sur notre démarche en lien avec le contexte du jeu verbal

- Le récit de l'exploration

18

Proposition pour une pratique didactique qui vise à renforcer l'écoute chez les locutrices et les locuteurs en explorant les différents éléments de la prosodie





Les gammes de la parole

Cahier
d'exercices

Nous présentons ici une forme d'exercice qui est le fruit d'une collaboration entre un linguiste, un metteur en scène/comédien/pédagogue et plusieurs groupes d'artistes dramatiques. Nous avons mené une recherche qui, si elle s'appuie sur la science du langage, n'en est pas moins empirique. Elle est donc en phase de développement et sera amenée à être modifiée suivant les retours d'expérience qui nous parviendront, et les expériences que nous en feront. Le présent cahier qui en résulte permet de s'adapter au groupe considéré, à la durée de la pratique. Vous y trouverez **les gammes**, qui permettent de repérer les éléments de la parole, puis **les dialogues de formes** qui sont des propositions de jeux et d'écoute, enfin **l'exercice final, le Boss**.

Le jeu verbal est un domaine vaste car l'esthétique de la parole sur la scène n'est pas figée, ou donnée une fois pour toute. La parole est singulière pour chaque nouveau projet scénique, elle est un mélange de nature de l'interprète et de volonté (commune ou pas) de faire entendre certains aspects de cette parole. Il n'est ici jamais question de formater la parole interprétée, d'en proposer un canon reproductible et adapté à toutes les disciplines de l'actrice ou de l'acteur. Il est question d'écouter une partie de ce qui se déploie lorsque nous parlons : les formes.

« La langue est de nature homogène » nous dit Ferdinand de Saussure, le célèbre fondateur de la linguistique moderne. J'y entends que la langue, en tant que compétence préalable à l'acte de parler, conserve des règles communes quel que soit le style de paroles : qu'elle soit parole spontanée, courante, quotidienne, ou interprétée sur les scènes, les écrans, dans les fictions radiophoniques etc. Pourtant, dans l'expérience que l'on en fait, on entend bien qu'il y a une nette différence entre le parler de la vie et celui du théâtre ! Eh bien, nous disent les linguistes, ce sont pourtant les mêmes éléments qui sont présents dans tous les styles de paroles, car ces éléments relèvent de la langue et donc sont homogènes, c'est-à-dire ont une certaine unité, continuité. Et empiriquement, dans les protocoles de recherches qui nous ont conduits à présenter aujourd'hui cet exercice, nous en avons fait l'observation : ce que nous produisons pour parler, les pauses, les contours intonatifs etc, sont des

objets présents dans tous types de paroles.

L'objet de notre pratique est simplement d'entendre, d'écouter mieux, en les reproduisant, les phénomènes que l'on peut repérer quand on parle. Ces derniers ne sont pas pointés dans une conversation courante ou quand on regarde un film, cependant ils participent à l'exposition du sens et à l'émotion qu'en perçoit le spectateur.

L'autre point qu'il est nécessaire de rappeler ici concerne la collaboration des locuteurs. Parler, nous disent encore les linguistes, ce n'est pas seulement produire un message qui sera décodé par l'autre. Parler c'est rappeler à l'autre sa compétence de parole et créer une connivence, une collaboration, celle-là même d'ailleurs qui produit les émotions dans la parole interprétée. Si l'on se figure un ou une humoriste, dans sa parole même se trouve un ensemble de compétences qui déclenchent mon hilarité parce que j'ai la maîtrise de ces compétences et que de les voir ainsi agencées me fait rire.

La pratique des gammes de parole renforce cette collaboration au sein d'un groupe de locuteurs. Si nous la défendons comme pouvant intégrer un training de l'actrice et de l'acteur c'est justement car il nous est apparu qu'à l'image des exercices d'écoute, d'utilisation de l'espace qui sont courants dans la pédagogie ou dans l'entraînement des interprètes, les gammes de parole amènent au groupe une expérience commune, qui fait de la parole un bien commun, une unité (pas une uniformisation), prédisposant ainsi à un partage avec le public.

Vous le verrez dans ces exercices, il n'y a pas de prescription : « il faut parler comme ceci ou comme cela, respecter telle ou telle règle ». Les gammes de parole proposent d'entendre les formes présentes dans la parole, dans la prosodie, de collaborer à leur production et à leur écoute et procurent des résultats tangibles sur l'inventivité des phrasés, l'intelligibilité des énoncés, et l'allègement de la prise de parole, un peu comme un exercice d'assouplissement permet au corps d'être plus disponible pour le mouvement, et plus inventif, créatif dans l'espace.

Lexique : nous avons choisi d'adopter le mot animat.eur.rice pour désigner la personne qui

conduit la pratique. Ce mot permet d'éviter le terme de professeur, en effet il n'est pas nécessaire pour pratiquer ces gammes d'être « sachant ». Le présent document permettra, nous le pensons, à quelqu'un qui n'est pas trop renseigné en linguistique de conduire une pratique des gammes de parole. De plus l'animat.eur.rice peut se référer au lien audio qui lui permettra d'entendre, de repérer les formes dont il est question ici : <https://soundcloud.com/les-gammes-de-la-parole>, et aura à sa disposition dans le chapitre *Pratique* des enregistrements audio accessibles sur le document directement (voir note au lecteur p10).

Le/la participant.e désigne les personnes qui pratiquent les exercices.

Matériel : les gammes se pratiquent plus aisément à partir d'un texte écrit, n'importe lequel. Cependant il est sans doute plus simple d'utiliser un texte en prose, on y rencontrera moins de « cas particuliers » qui obligerait l'animat.rice.eur à inventer des contraintes nouvelles. Les exercices se pratiquent encore plus aisément peut-être quand les participant.e.s s'exercent sur un texte appris par coeur.

Note au lecteur : le signe ► vous permet d'écouter les enregistrements audio des exercices que vous pourrez retrouver en annexe p17.

Préambule 1 : faire sens

Durant tous les exercices qui vont suivre, l'animat. rice.eur devra concilier deux notions, qui peuvent sembler antagonistes. D'une part, au cours de la pratique des gammes de parole et quelle que soit la contrainte, il faut essayer de « faire sens » malgré tout. C'est-à-dire de ne pas artificialiser à l'excès les énoncés, en parlant comme un robot, une machine. Mais d'autre part, comme l'expérience repose sur l'exploration des formes, il est quelquefois nécessaire d'en passer par un éloignement du sens, un recours à la musique par exemple ou à un phrasé complètement excessif et qui éloigne du sens de l'énoncé. Se contraindre à produire des formes consiste finalement à produire des « interprétations possibles » d'un texte.

Préambule 2 : les variations

Nous exposons ici les gammes avec leurs variations. Ces variations sont imaginées comme une version « virtuose » des gammes. L'animat.eur.rice devra adapter l'exercice et recourir ou pas à ces variations, suivant le profil des participant.e.s, le temps d'intervention etc. Cependant, puisqu'elles permettent le plus souvent d'éclairer l'élément considéré, même pour une pratique simple, une initiation, nous conseillons vivement à l'animat.rice.eur de s'intéresser aux différentes variations.

Pratique basique : 15 min. Avec variations : 1 h.

Dialogue de formes 1

Présentation

Pensé pour être un exercice qui concerne un groupe, nous proposons, à chaque étape, d'en revenir à cet exercice d'échange. Chaque nouvelle gamme sera pratiquée individuellement puis sera le support d'un échange. Ce qui permettra de comprendre que celui qui s'exerce à la gamme tout comme celui qui l'écoute font un travail à peu près semblable. Les dialogues de formes sont présentés ici en lien avec chaque gamme, mais ils peuvent être combinés pour servir de base à des joutes verbales, des duos dont les règles

s'inventeront et se complexifieront à mesure que la maîtrise des gammes augmentera.

Description

A prend un livre, lit une phrase et B répète cette phrase en essayant de reproduire exactement la parole de A, intonation, accentuation etc ► (une variante possible est que B soit en fait tout le groupe qui reproduit donc ensemble la parole de A ►).

Objectifs poursuivis

Mettre au jour le fait que dans une parole, nous savons reconnaître les formes entendues et les reproduire. Il y a donc des formes dans la parole, et celles-ci, les locut.eur.rice.s les connaissent déjà. La suite des exercices permettra de cerner les formes entendues lors de ce premier exercice.

Gamme 1 : Les pauses

Présentation

Les pauses, temps d'arrêts entre deux segments d'une phrase, sont nécessaires pour respirer, mais aussi pour permettre à celui qui écoute de comprendre tout simplement le sens d'un énoncé.

Description

Demander à la participante de dire une phrase tirée d'un livre et d'y pratiquer beaucoup de pauses ►, puis peu de pauses ►.

Exemple : « Longtemps je me suis couché de bonne heure »

Si l'on matérialise les pauses oratoires par des « / » on peut dire la phrase avec beaucoup de pauses « Longtemps / je me suis / couché / de bonne heure ». Ou avec peu de pauses : « Longtemps / je me suis couché de bonne heure ».

À noter : le participant peut proposer de faire « Longtemps / je / me / suis / couché / de / bonne / heure » mais nous sommes dans le cas cité en préambule d'un excès, une mécanisation de la contrainte, ce qui n'est pas le but recherché.

Objectifs poursuivis

Les participantes peuvent sentir que « l'effet »

produit est très différent, entre une parole avec beaucoup ou peu de pauses. Le sens perçu en est certainement modifié. De plus l'exercice des pauses est un bon outil pour s'approprier le style d'un auteur, on peut déceler assez vite ce que l'autrice avait en tête. Les participants réalisant cet exercice questionnent souvent la ponctuation. Il y a une ponctuation orale qui diffère de la ponctuation du texte imprimé. Une virgule, par exemple, n'est pas nécessairement une pause. De plus sommes-nous certains que la ponctuation a été revue par l'auteur après impression ? Ce pourquoi l'on peut répondre aux participantes de ne pas trop se préoccuper de la ponctuation dans le cas de livres imprimés, elle n'est qu'une information parmi d'autres.

Variations

- L'on peut varier la longueur des pauses. L'exercice dans ce cas s'indique comme suit : Pratiquer de nombreuses pauses courtes ► ou de nombreuses pauses longues ►, et inversement, les pauses sont rares mais elles sont longues ► ou courtes ►.
- Mélanger tous les paramètres pour produire un énoncé plus exigeant en alternant. Par exemple, en lisant un passage de quelques lignes, exécuter peu de pauses, puis beaucoup de pauses. Recommencer la même pratique en alternant également les longueurs des pauses, par exemple les quatre premières pauses sont courtes, les deux suivantes sont longues, et dans la dernière partie alterner pause courtes et pauses longues.

Dialogue de formes 2

Description

Les participantes A et B n'ont pas le même texte. Et les deux doivent faire entendre les deux formes possibles, beaucoup ou peu de pauses ►. Il faudra être à l'écoute pour déceler quelle forme a été produite par le partenaire.

Variations

- Les participants A, B, C, D feront entendre les quatre possibilités que la prise en compte de la longueur des pauses a permises : beaucoup de pauses longues, beaucoup de pauses courtes,

peu de pauses longues, et peu de pauses courtes ► (ce qui correspond à ne faire des pauses que pour respirer).

- La participante E fera entendre un énoncé où elle varie et le nombre et la longueur des pauses. Dans ce cas, l'animat.eur.rice, ou le groupe, commandera par exemple : « 2 pauses rares et longues puis 4 pauses fréquentes et courtes, puis 1 pause rare et longue et 4 pauses fréquentes et longues ». (Il peut être plus clair de parler de pauses éloignées les unes des autres et de pauses proches les unes des autres).

Gamme II : Les ensembles phonologiques

Présentation

Un ensemble phonologique est une suite de syllabes qui se termine par une limite, une frontière. Plusieurs types d'éléments peuvent délimiter un ensemble phonologique, nous en considérerons ici trois : la pause, l'allongement de la dernière syllabe et la montée ou la descente intonative. Au moment de passer à cette nouvelle gamme l'animat.rice.eur explicitera la chose suivante : les linguistes observent qu'en français, les ensembles phonologiques excèdent rarement six ou sept syllabes. Il faut donc que l'animat.rice.eur qui propose cette gamme soit attentif.ve au nombre de syllabes prononcées. En effet, il n'est pas toujours aisé de repérer des frontières qui peuvent être subtiles, c'est pourquoi cette observation des linguistes conduit à vérifier le nombre de syllabes des ensembles phonologiques et est une aide pour aborder cette gamme.

Exemple : Parfois, / à peine ma bougie éteinte, / mes yeux se fermaient si vite / que je n'avais pas le temps / de me dire / : « Je m'endors. » /. En enchainant les syllabes qui sont soulignées, vous produisez ici six ensembles phonologiques. Il vous sera impossible, à moins de parler comme un robot, de produire l'ensemble phonologique suivant : que je n'avais pas le temps de me dire. Si vous n'entendez pas la frontière alors enregistrez-vous, et vous verrez qu'il y a une frontière quelques fois petites dans la prononciation de cet ensemble-là. Par contre, la taille des ensembles peut varier.



Parfois, à peine / ma bougie éteinte, / mes yeux /se fermaient si vite / que je n'avais pas / le temps / de me dire / : « Je m'endors. » /.

Description

Proposer à un participant de choisir un extrait de texte (quelques phrases) et lui demander de marquer les ensembles phonologiques avec des pauses. C'est cet événement qui s'entend le mieux et qui permet de mémoriser les frontières. Une fois les ensembles phonologiques délimités, on demande au participant de réaliser la frontière au moyen d'un autre élément : la montée ou la descente intonative. Attention, souvent l'on superpose les frontières : on réalise une pause après la modulation intonative etc... L'objet est vraiment d'isoler les différents phénomènes pour les entendre. Dans le cas de l'allongement, il n'est pas rare que le résultat semble artificiel, voire daté, il faut pour cette frontière privilégier les ensembles phonologiques courts, deux ou trois syllabes, pour obtenir un résultat moins artificiel. La gamme se termine par une exécution des ensembles phonologiques en changeant à chaque fois la nature de la frontière . ▶

Objectifs poursuivis

Les ensembles phonologiques ont une grande importance en français, suivant la longueur qu'on leur donne et la frontière ou les frontières que l'on choisit, la réception du texte sera très différente. Nous pensons que cet exercice peut être une aide aussi dans la recherche d'un « parler juste ». Car les frontières reviennent fréquemment dans la parole, toutes les six ou sept syllabes au maximum, comme explicité plus haut. Et à chaque limite des ensembles phonologiques un « choix » est fait par le locuteur, c'est dire si pouvoir entendre la nature de ces frontières nous apparaît essentiel.

Variations

- Faire varier la longueur des ensembles phonologiques (minimum 1 syllabe, maximum 7 syllabes).
- Demander au participant de superposer un, deux puis trois types de limites de l'ensemble phonologique. Exemple : sur une frontière, la participante produit un allongement et un contour intonatif descendant, sur la même syllabe, et à

la frontière suivante, du prochain ensemble elle ne produira qu'un allongement (sans modulation intonative) suivi d'une pause. ▶ ▶

- La dernière variation sera d'autant plus simple à exposer dès lors que les participantes auront déjà traversé les gammes touchant à l'accentuation. Il s'agit d'augmenter le volume de la dernière syllabe d'un ensemble phonologique. C'est-à-dire d'introduire un quatrième type de limite.

Dialogue de formes 3

Description

Les participantes A, B, C, doivent faire entendre les trois formes suivantes : allongement en fin d'ensemble, montée intonative en fin d'ensemble, ou descente intonative en fin d'ensemble. Nous ne retenons pas la pause comme frontière possible aux ensembles phonologiques dans ce dialogue de formes car elle a déjà été traitée lors de l'exercice précédent. Néanmoins, pour inspirer (prendre de l'air), le locuteur devra de toute façon, si l'énoncé est trop long, faire une pause. ▶

Variations

- Après avoir pratiqué le dialogue de formes précédent, les participants D et E doivent faire entendre deux formes : ensembles phonologiques longs, puis ensembles phonologiques courts. Une version « virtuose » de cette variation consiste à varier à chaque fois le type de frontière des ensembles. ▶
- A superpose deux éléments qui constituent une frontière d'ensemble phonologique, et B, reprenant la longueur des ensembles proposés par A, superpose deux éléments dont au moins un qui n'a pas été utilisé par A. Dans ce cas l'on doit rétablir la pause comme frontière possible des ensembles phonologiques. ▶

N.B. On propose ici deux variantes, mais on peut en imaginer bien plus. Lors d'une pratique très avancée, on peut imaginer reprendre des éléments du dialogue de formes II, en considérant la longueur des pauses par exemple. Et en ce qui concerne la frontière réalisée au moyen d'un allongement, on peut en faire varier sa durée à l'aune de ce que l'on a perçu de la longueur des pauses etc.



Gamme 3 : Les accents

Présentation

Il est très complexe de faire une coupure franche entre l'accentuation et l'intonation, les linguistes ne sont pas tout à fait d'accord sur cette ligne de démarcation. Nous avons tout de même choisi de traiter distinctement l'accentuation de l'intonation. Nous parlons ici d'accents qui se réalisent au moyen d'un surcroît d'énergie, d'une augmentation du volume, de la pression acoustique et qui portent sur une syllabe accentuable. Il existe, en effet, en français des syllabes que l'on ne peut pas accentuer : les syllabes à la fin des mots se terminant par un e muet : exemple avec le mot difficile. On peut prononcer le mot en accentuant la première syllabe du mot : difficile, mais on ne peut pas, à moins de produire une parole vraiment artificielle, accentuer difficile. Il en va de même pour les syllabes à l'intérieur des mots de plusieurs syllabes, sauf quelques exceptions. On n'entend jamais en français un locuteur accentuer l'intérieur du mot : difficile. Les syllabes dites accentuables dans ce mot sont donc difficile ou difficile.

Description

1 : L'animat.rice.eur demande au participant de choisir une phrase et de la lire de façon « naturelle ». L'ensemble du groupe essaie de repérer ce qui a été accentué au cours de la prononciation. Ensuite on demande à la participante de faire porter l'accent sur d'autres éléments. ► Après cette étape on échange avec le groupe sur ce que les différents éléments accentués engendrent du point de vue de la signification et du ressenti des « spectateurs » .

2 : On demande alors à une autre participante de faire porter l'accent sur la première syllabe de tous les mots qui en comptent plusieurs (accent d'insistance, selon les linguistes) ; puis sur la dernière syllabe accentuable de ces mêmes mots. ► Après avoir procédé à une rapide découpe des ensembles phonologiques (au moyen de pauses) on demande au participant de faire porter l'accent sur la première syllabe des ensembles puis sur la dernière accentuable. ►

Objectifs poursuivis

Les accents sont assez faciles à repérer, et

leurs changements de place produit des effets très différents. L'écoute du groupe est très sollicitée. Dans nos observations, au cours de la phase de recherche, nous avons confirmé la démonstration présente dans la thèse de Rémi Godement-Berline : les interprètes produisent plus d'accents et plus d'événements que les locuteurs spontanés. Ceci peut avoir une incidence sur l'intelligibilité du texte et procède chez l'artiste dramatique du choix, sans doute pour renforcer l'expressivité. Mais ces événements sont souvent si nombreux que la réalité du choix d'accentuer telle ou telle syllabe, chez l'interprète de théâtre par exemple, peut être questionnée. Cette gamme permet d'entendre l'effet produit par l'accentuation.

Variations

- L'accent focus : un accent focus est un accent qui souligne la collaboration entre deux locuteurs. Exemple : A : Qui est venu ? B : Marie est venue. On accentue l'information nouvelle et on assourdit, en détimbrant, l'information déjà connue de l'interlocuteur. De plus l'accent est accompagné d'un « contour intonatif terminal ». C'est très facile à repérer, dans l'exemple ci-dessus, il suffit d'imaginer que la réponse est simplement « Marie. », dont la dernière syllabe aura un contour terminal donc. C'est un élément très présent dans la conversation courante. Dans l'analyse des enregistrements d'interprétation, on voit que les actrices et les acteurs les emploient assez souvent également, mais quelquefois à mauvais escient. L'animat.rice.eur, demande à une participante de réaliser des accents focus, pour cela il invente une question. Exemple : le participant doit lire la phrase « longtemps je me suis couché de bonne heure ». L'animat.rice.eur dit : « pendant combien de temps t'es-tu couché de bonne heure ? » La participante répond : « LONGTEMPS je me suis couchée de bonne heure ». Puis l'animat.rice.eur questionne : « Que fais-tu depuis longtemps de bonne heure ? » le participant répond : « Longtemps je me suis COUCHÉ de bonne heure ». ►
- L'accent, nous l'avons dit, suppose une augmentation significative du volume de la parole. Dans une phrase, la participante décide d'accentuer plusieurs éléments et réalise ces accents en faisant varier le volume des accents. ►



- L'allongement : accentuation et intonation sont plus complexes à départager que ce qui apparaît ici. On peut en faire l'expérience en remplaçant les accents par un allongement de la syllabe accentuée. ►
- Changement de note : de même, l'on peut remplacer l'accent par un changement de note dans le phrasé. Voir plus bas les contours intonatifs. Sur la syllabe où l'on réalisait un accent, on produit un intervalle pour sortir de la tessiture moyenne, le contour intonatif tiendra lieu d'accent. ►

Dialogue de formes 4

Description

- A réalise des accents sur certaines syllabes et B lui répond en changeant la place de ces accents, comme pour le contredire. Nous proposons de réaliser cela sur trois phrases prononcées par A. ►
- C réalise des accents uniquement au début des mots qui comptent plusieurs syllabes et puis, sur le même extrait, il accentue la dernière syllabe accentuable des mots qui en comptent plusieurs. ►
- D choisit de réaliser les accents uniquement sur la première ou la dernière syllabe d'ensembles phonologiques et, E fait l'inverse. ►

Variations

- A énonce une phrase et B invente une question à laquelle A doit « répondre » en réalisant un accent focus, voir exemple plus haut. ►
- A prononce des accents très forts, et B les amoindrit, en diminue le volume. ►
- A choisit d'accentuer certaines syllabes accentuables et B allonge ces syllabes, et C réalise sur ces même syllabes une montée ou une descente intonative. ►

Gamme 4 : Contours intonatifs

Présentation

Il s'agit ici de repérer des éléments presque musicaux de la parole. Le contour intonatif sera soit montant, d'une note plus grave à une note plus

aigüe, soit descendant, du plus aigu au plus grave. Par ailleurs nous parlons dans une tessiture (écart entre la note la plus grave et la note la plus aigüe) moyenne. Cet exercice est exploratoire, et il ne sera pas rare d'y entendre de « drôles de choses ». Comme pour l'accentuation, l'intonation est un domaine complexe en particulier parce qu'elle sollicite une certaine oreille musicale. Dans les exercices qui suivent, l'animat.rice.eur ne doit pas hésiter à recourir au chant, en allongeant une syllabe on se repère mieux dans la note produite et dans la forme du contour intonatif montant et descendant. Dans un deuxième temps, l'animat.rice.eur, demandera aux participantes de produire des énoncés qui respectent les contraintes, mais qui soient des « interprétations possibles ».

Description

1: Contour intonatif : Le participant choisit une phrase, et à chaque signe de ponctuation, il prononce un contour intonatif montant. Puis sur la même phrase et aux mêmes endroits il choisit un contour intonatif descendant. Puis le participant est amené à dire, ce qui lui est le plus facile, le plus naturel. ►

N.B. L'animat.eur.rice doit être vigilant à ce que le contour ne fasse bien qu'un seul mouvement, vers le bas ou vers le haut, il n'est pas rare d'entendre un énoncé qui ondule avec une montée, une descente puis une montée. L'animat.eur.rice peut recourir à ce qu'entend le groupe, et solliciter un des membres de ce groupe qui sera plus « musicien » et entendrait donc les variations de la note. Il est souvent plus aisé de repérer une forme, lorsqu'on la reproduit soi-même, en prononçant à l'identique la forme entendue on en perçoit mieux les variations.

L'animat.rice.eur propose alors une alternance montant descendant, entre chaque signe de ponctuation, en partant de ce qui est le plus difficile, montant ou descendant, pour le participant.

2 : Tessiture : L'animat.rice.eur propose une vision partielle et schématique de la tessiture en distinguant le grave, le médium et l'aigu. Après avoir prononcé une phrase dans son grave, puis son médium, puis son aigu, la participante change à chaque signe de ponctuation. Il est plus simple



de réaliser cette gamme en partant du grave pour aller vers l'aigu, la participante comprendra mieux les changements de notes à effectuer. ►

3 : Intervalles : le participant doit considérer désormais les intervalles de ses contours intonatifs. En partant de la tessiture grave, à chaque signe de ponctuation, le participant produit un contour intonatif montant, vers le médium puis vers l'aigu. Puis en partant du médium, vers l'aigu et redescendant jusqu'au grave. Puis de l'aigu en descendant vers le médium puis vers le grave. Cette gamme est une exploration, l'animat.eur.rice doit sans doute tolérer une certaine approximation (s'approcher de...), en gardant à l'esprit que les formes produites sont des « interprétations possibles ».

Objectifs poursuivis

Il nous est apparu au cours de la phase expérimentale qui a conduit à la rédaction de ces exercices que la plupart des interprètes sont assez peu inventifs en ce qui concerne les contours intonatifs. Contrairement aux locuteurs spontanés que nous avons étudiés, les artistes dramatiques ne s'aventurent pas dans ces changements de notes et ces variations de tessitures. Par contre, nous avons constaté que plus la comédienne ou le comédien était expérimenté, plus il variait les éléments de son intonation. L'expérience proposée ici ouvre la voie à un élargissement du spectre intonatif et donc expressif de l'artiste dramatique ou du locuteur en général.

Variations

- Domaine syllabique du contour intonatif : il s'agit de considérer le nombre de syllabes sur lesquelles portent le contour montant ou descendant. C'est une nuance de l'exercice précédent. L'animat.eur.rice demande, par exemple, à la participante de produire un « palier » aigu, lors d'un contour montant qui part du médium. Et ce palier peut avoir plusieurs syllabes. ►
- L'animat.eur.rice propose d'attribuer une valeur aux différentes notes de la voix : 1 le plus grave, 2 médium grave, 3 médium, 4 médium aigu, et 5 aigu. Alors on peut jouer à parler une partition de la parole. L'animat.eur.rice dira par exemple : « 1, 2, 3, 4, 5 » ; et à chaque nouveau signe de ponctuation,

le participant monte d'un degré. L'exercice peut être décliné de manière ludique et l'on peut s'amuser à composer une partition de parole. Pour cela le participant doit au préalable repérer les 5 différents segments de la phrase, à chaque segment sera ensuite assigné un numéro. ►

- Lors des dernières syllabes des ensembles phonologiques, il n'est pas rare, en français, que le locuteur réalise plusieurs notes, on peut, en reprenant la nomenclature des numéros, commander une syllabe avec plusieurs notes. Par exemple le participant parle dans son médium (3) et sur la dernière syllabe de son énoncé on lui demande de réaliser une forme 5 1, c'est-à-dire une montée 3 5, suivie d'une importante descente 5 1.

Dialogue de formes 5

Description

- Dans un premier temps, A prononce son texte en produisant des contours montants ou descendants et B fait l'inverse. ► Puis A reprend la parole et alterne, à chaque ensemble phonologique, les deux différents contours. Et B répond en commençant par un autre type de contour et en alternant ces derniers.
- C prononce une phrase dans sa tessiture grave, puis D dans son médium et E dans son aigu. ►
- F part de sa tessiture grave et monte dans son médium sur la dernière syllabe de son morceau de texte, G profère son texte dans le médium, et finit dans son aigu, et H redescend de l'aigu au grave, l repart du grave et même jeu que précédemment avec J et K. ►

Variations

- A prononce une phrase avec un domaine syllabique du contour intonatif d'au moins deux syllabes. B prononce son texte en produisant des domaines syllabiques du même nombre de syllabes. Et C fait de même. ►
- E produit un énoncé, en ayant à l'esprit les valeurs 1, 2, 3, 4, 5 ; explicitées plus tôt. Et F reprend les mêmes variations, en essayant de saisir ce qu'a produit E. ►
- G et H dialoguent, comme dans la variation



précédente, H essaie de capter, et de produire sur son propre texte les variations imaginées par G, mais celui-ci produit plusieurs notes sur la dernière syllabe (voire variation C de la gamme), et H s'évertue à reproduire cette forme. ►

Exercice final, le Boss

Il s'agit d'un exercice qui peut s'inventer de différentes façons, nous en décrivons une version. Cette pratique suppose sans doute de savoir le texte par coeur...

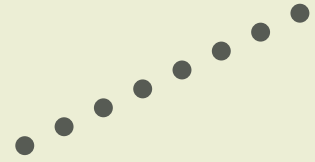
Une ou plusieurs participantes se placent sur la scène ou devant le groupe qui lui fait alors des commandes de formes. Les participants ne doivent pas s'interrompre et rester connectés avec leurs interprétations. Au bout d'un moment, l'actrice, l'acteur est tout simplement dégagé de ce qu'il aurait produit, il voyage dans une interprétation possible, des variations inattendues qui viennent structurer son interprétation. Cet exercice est très fertile, il demande, on le comprendra une bonne maîtrise des gammes. Cependant, même une maîtrise de la version des gammes sans les variations permet de se confronter à cet exercice. Et permettra à un pratiquant amateur par exemple de s'entendre dans un phrasé sans doute plus varié, plus inventif...



Enregistrements audio

- ▶ Dialogue 1–1
- ▶ Dialogue 1–2
- ▶ Les pauses 1
- ▶ Les pauses 2
- ▶ Les pauses 3
- ▶ Les pauses 4
- ▶ Les pauses 5
- ▶ Les pauses 6
- ▶ Les ensembles phonologiques 1
- ▶ Les ensembles phonologiques 2
- ▶ Les ensembles phonologiques 3
- ▶ Les ensembles phonologiques 4
- ▶ Les ensembles phonologiques 5
- ▶ Les ensembles phonologiques 6
- ▶ Les accents 1
- ▶ Les accents 2
- ▶ Les accents 3
- ▶ Les accents 4
- ▶ Les accents 5
- ▶ Les accents 6
- ▶ Les accents 7
- ▶ Les accents 8
- ▶ Les accents 12
- ▶ Les accents 13
- ▶ Les contours intonatifs 1
- ▶ Les contours intonatifs 2
- ▶ Les contours intonatifs 3
- ▶ Les contours intonatifs 4
- ▶ Les contours intonatifs 5
- ▶ Les contours intonatifs 6
- ▶ Les contours intonatifs 7
- ▶ Les contours intonatifs 8
- ▶ Les contours intonatifs 9
- ▶ Les contours intonatifs 10





Le récit de l'exploration

Par ce titre nous nous plaçons dans une perspective de promenade, de divagation...

Les gammes de la parole, Cahier d'exercices est un document extrêmement concret et pragmatique, c'est pourquoi nous avons souhaité ici relater un peu de ce qu'a été, jusqu'à présent, notre chemin dans l'exploration de la langue et de la prosodie.

La langue a cette magie de nous ramener sans cesse vers le collectif. La communication suppose l'autre, « quand je me parle à moi-même, je parle à un autre moi-même ! » ... Il y a toujours une relation qui pré-existe à l'idée même de langage. C'est pourquoi ce que vous allez lire est un ouvrage qui témoigne de l'aspect collectif de notre recherche. Elle a été menée sur plusieurs années et a mis en jeu de nombreux groupes, de tous types : pratiquants amateurs, élèves des grandes écoles d'artistes dramatiques, compagnies professionnelles de théâtre, etc.

2015/2017

Au départ il y a un atelier de recherche à l'école du TNB de Rennes : Exploration de la langue. Durant six semaines, réparties sur les deux premières années de la promotion IX, nous avons proposé aux élèves de rencontrer différents intervenants (spécialiste de l'alexandrin, linguistes, metteuse en voix, rappeur) et de se confronter à différentes pratiques de la parole interprétée.

Durant ces six semaines nous avons développé un exercice qui était la préfiguration des Gammes de parole. Chacune de ces semaines nous invitait à l'écoute, et nous réalisons que la fréquentation des linguistes, et le fait qu'ils nous répètent que la parole procède d'une collaboration fondamentale entre la personne qui parle et celle qui écoute nous « commandait » une innovation dans nos pratiques.

La langue, la parole qui s'incarne, font appel à une compétence partagée, celui qui écoute n'est pas passif, celui qui parle n'est pas actif. Il se joue autre chose, nous disent les linguistes, qu'un message avec un émetteur et un récepteur, quelque chose de plus vaste : une collaboration.

Et c'est sans doute parce que nous nous confrontions à différentes esthétiques de la parole scénique que nous avons été amenés à inventer une pratique qui serait compatible avec tous les styles, toutes les esthétiques. De là est venu le souhait de développer une recherche autour d'un exercice pratique, basé sur la science du langage, comme les gammes pour les musiciens. Nous avons eu l'intuition de « gammes d'accents », sans pouvoir développer cette idée dans le cadre qui était le nôtre.

2018/2019

Après différentes expérimentations informelles, nous sommes convaincus du bien-fondé de notre exercice. Nous obtenons des résultats étonnants grâce à notre embryon d'exercice, comme une libération de la prise de parole, un peu à l'insu de l'interprète d'ailleurs, une sorte d'allègement. Comme si après la pratique des quelques gammes que nous avons inventées, les artistes dramatiques allaient plus 20 directement dans les énoncés, plus directement dans le sens. De plus nous avons l'impression que notre

pratique permettait de « parler la même langue ».

Nous sollicitons, en partenariat avec l'ESAD Paris, et obtenons une bourse de la DGCA (ministère de la culture) : recherche en théâtre et en arts associés.

2021

De janvier à octobre se tient le laboratoire, nous expérimentons, analysons puis rédigeons le cahier d'exercice Les gammes de parole dans les locaux de l'ESAD Paris.

Les participants : un acteur confirmé, un acteur amateur, plusieurs élèves actrices et acteurs de l'ESAD Paris, une élève du conservatoire du 12^{ème} arrondissement de Paris, et un étudiant en études théâtrales de l'université.

La méthode : dans un premier temps nous souhaitons mener, avec les participant.e.s une expérience, qui était au coeur de la thèse de Rémi Godement-Berline. Nous choisissons un enregistrement de parole spontanée, courante, qui figure dans les corpus disponibles des laboratoires de linguistique. L'enregistrement est retranscrit par écrit. Nous avons utilisé quatre textes différents que les participant.e.s ont dû lire, en découvrant le texte, puis une semaine plus tard, après l'avoir appris, ils lisent une nouvelle fois, et le « jouent ». Chaque étape est enregistrée. Ces enregistrements seront analysés à l'aide de plusieurs logiciels dont se servent couramment les linguistes. Cela nous permet d'isoler les événements de la parole, et d'en faire un matériel commun. Ensuite avec le groupe, nous rédigerons les exercices des gammes portant justement sur la profération de ces éléments.

Pour décrire notre expérience il nous semble que le Journal du locuteur écrit par Mathieu Genet relate de manière sensible et précise notre expérience. Il place l'interprète au centre du dispositif et des préoccupations : il permet de comprendre ce que la pratique des Gammes de parole apporte à l'interprète en charge d'inventer des phrasés, des formes prosodiques.

Samedi 9 janvier 2021

Première séance de travail sur le laboratoire proposé par Rémi et Arnaud : Exploration de la prosodie dans la parole interprétée.

Nous sommes assis autour d'une grande table dans la salle de répétition de l'ESAD. Le groupe des participants est composé d'une dizaine de personnes :

- Clément, Juliette, Chloé, Lucas : élèves de 1^{ère} année à l'ESAD
- Gauthier, Xaverine : élèves de 2^{ème} année
- Mickaël : élève de 3^{ème} année
- Lola : élèves du conservatoire du 12^{ème} arrondissement de Paris
- Alexandre : étudiant en études théâtrales
- Bernard : comédien amateur et ancien professeur de philosophie d'Arnaud. Il suit la séance en visio « Vous comprenez sûrement pourquoi ! » lance-t-il à travers l'écran. Bernard doit avoir autour de 70 ans et préfère limiter les contacts vue la période que nous traversons.
- Rémi et Arnaud, bien sûr
- et moi.

Pour commencer, Arnaud précise le projet. Il nous explique son origine : le séminaire sur la langue qu'il a mené avec les élèves du TNB. Il nous présente les objectifs du laboratoire : la rédaction d'un cahier d'exercices qui pourrait servir à d'autres écoles de théâtre, d'autres actrices, acteurs, bref à tous ceux qui souhaitent s'exercer au « jeu verbal ».

Dans sa présentation, une idée retient particulièrement mon attention : l'idée que le langage parlé est une collaboration. Il n'y a pas que celui qui parle qui travaille, mais il s'agit d'un échange, d'une construction à plusieurs. Celui qui écoute est aussi actif que celui qui parle. Une idée qui fait directement écho au travail du comédien. Il y a autant d'énergie à développer pour lui quand il doit faire entendre un texte que quand il n'a rien à dire...

Ensuite, Rémi prend la parole ou plutôt, demande qu'on lui pose des questions sur son travail, sa recherche. Il nous explique que les résultats de ses expériences pour sa thèse n'ont pas correspondu à ses attentes. Il travaillait sur

l'intonation et l'accentuation dans la parole interprétée ; pensait que la mémorisation d'un texte pouvait conduire un locuteur à déplacer des accents à des endroits inappropriés ou qui conduisent à des sens étranges ; les résultats ne lui ont pas permis de valider ces hypothèses. Rémi nous transmet également des notions générales sur la linguistique, notamment celles qui nous intéresseront plus particulièrement : la prosodie. Les questions de prosodie se posent à l'endroit de l'intonation, de la durée, de l'intensité.

« Le travail que nous allons faire ensemble, puis la rédaction d'un cahier d'exercices, pourraient aider les apprentis acteurs à améliorer leur travail sur la langue » dit Arnaud.

« Qu'entends-tu exactement par améliorer ? » demande Bernard.

« La question est très embarrassante ... » répond Arnaud « en tous cas, le terme améliorer n'est sans doute pas le bon ! ». En effet, le but n'est pas d'établir une vérité sur une façon de dire ou de travailler un texte, mais d'aiguiser notre conscience à des formes d'expressions, pour ensuite, être en mesure de choisir celle qui nous intéresse....

Lors de cette première séance, nous avons fait un premier exercice. À partir de la retranscription de vraies prises de paroles, nous devons lire en faisant croire qu'on était celui qui prononçait ces mots. La lecture était enregistrée et nous n'avions aucune connaissance du texte en amont. On découvrait en lisant et le but était de donner la sensation d'une parole spontanée.

Même si l'intérêt de l'exercice consiste à être « spontané », et donc à ne pas trop se poser de questions, je me sens hésiter entre deux attitudes avant de me lancer. Soit je tente une sorte « d'approche prudente », un ton un peu neutre pour ne pas m'embarquer dans un rythme ou une énergie qui ne fonctionnerait pas avec le texte, mais cette neutralité pourrait ne pas « sonner » très vivant, spontané ; soit je prends un risque, j'affirme un rythme, une énergie, quitte à tomber à côté !

Sans arriver à trancher, je me lance dans une sorte d'entre-deux. Dès que je pense un peu comprendre de quoi il s'agit, j'affirme un peu plus. Je profite des euh (hésitations retranscrites) pour

m'approprier les mots, donner une sensation de présent. Je favorise l'accident d'articulation. Je fais un peu des effets de réels : j'allonge des voyelles, j'accentue des mots... Ces effets ne sont pas complètement volontaires, c'est la situation de l'exercice qui me pousse à ce jeu, je n'avais pas prémédité de faire ça. En repensant à l'exercice, je me dis que ces effets ne produisent peut-être pas du tout de la spontanéité. Peut-être qu'au contraire, on entend les ficelles et que cela est très artificiel !

Il me semble que cet exercice agit comme un révélateur. L'impossibilité d'anticiper sur la façon dont on va s'engager fait apparaître quelque chose de particulier pour chaque actrice ou acteur. Quelque chose de très personnel sur son rapport aux mots. On entend immédiatement quand quelque chose sonne spontané et ces jaillissements pourraient constituer un endroit de travail pour chaque interprète. Travailler à partir de ce qui nous a échappé !

Je repense à une phrase de Stanislavski que j'ai relu il y a peu de temps pendant le stage que j'ai conduit à l'ESAD sur Vitez : « L'acteur ne peut pas jouer sans but ». D'une certaine façon, cette phrase annule toutes nos chances d'approcher la parole spontanée dans l'exercice du labo. Car dans cette expérience où on découvre le texte, on ne connaît rien de l'intention du locuteur, on ne connaît pas son but. On ne se raccroche qu'à cette idée : jouer à se rapprocher de la parole spontanée. C'est déjà un but mais ce n'est pas « l'action » du locuteur initial. Peut-on « être juste », ou trouver une « intonation juste » sans en savoir un peu sur ce qu'on va dire, ou l'intention qui nous anime ?

Samedi 16 janvier 2021

Deuxième séance du laboratoire. Dans un premier temps, il y avait des rendez-vous individuels pour enregistrer une partie du groupe sans public. Nous nous retrouvons tous à 16h pour enregistrer la deuxième partie du groupe, mais cette fois, en public. Tout d'abord, nous devons relire le texte comme la première fois : en cherchant à nouveau à faire croire que c'est nous qui parlons. Je suis le premier à passer. Après un travail de mémorisation, ce n'est pas facile de repartir en

lecture. Pendant l'exercice, je réalise que je ne suis pas vraiment en train de lire : sur le papier, je découvre que ma mémorisation n'est pas exacte, mais, je dis ce que j'ai appris et non ce qui est écrit ! Sans en avoir tout à fait conscience, ou sans que cela soit volontaire, je fais un peu semblant de lire. Mais pas complètement dans un travail de mémoire non plus. En gros, je ne sais pas très bien ce que je fais....

Deuxième étape de l'exercice : dire le texte dans l'espace, devant les autres, pour les autres...

L'expérience crée un climat de sur-écoute. Les autres sont tellement à l'affût de la façon dont je vais dire le texte que c'est presque intimidant dans un premier temps. Mais finalement, cela génère aussi beaucoup de confort. Je n'essaie pas de produire d'autres hésitations que celles du texte et celles produites par la fragilité de ma mémoire. Je m'appuie sur ces deux éléments concrets et réels pour faire croire que c'est moi qui parle.

Alexandre et Xaverine qui passent après moi semblent partager le sentiment d'intimidation.

Nous passons ensuite au travail sur les « gammes accentuelles ». Rémi et Arnaud proposent 3 exercices :

- Un travail sur les pauses
- Un travail sur les ensembles phonologiques
- Un travail sur les mots de plus de deux syllabes

Je réalise que j'ai vraiment du mal à entendre les nuances... Particulièrement en ce qui concerne le travail sur les mots de plus de deux syllabes. Difficulté à entendre, mais aussi à produire ces nuances : même en me concentrant uniquement là-dessus, je ne parviens pas immédiatement à mettre l'accent où je le souhaite ! Je m'y reprends à plusieurs fois pour accentuer les dernières syllabes. Rémi finit par me proposer de reprendre une dernière fois en oubliant l'exercice et bizarrement, ce sera la tentative la plus concluante....

Après les gammes, nous retraversons les textes dans l'espace et en adresse public. J'ai une sensation de plus grande fluidité, de plus de facilité. Est-ce l'effet deuxième fois ? Est-ce que les difficultés rencontrées dans les gammes me donnent une impression de légèreté, maintenant

que je n'ai plus de contrainte ?

Même si je n'ai pas forcément pensé aux buts de l'exercice en le faisant, la conscience de participer à une expérience modifie ma prise de parole. Sans que toute mon intention soit focalisée sur les endroits de pauses, sur les accents, j'y travaille. Et je sens aussi que l'auditoire est à l'affût de cela !

En rentrant à la maison, je repense à mes deux versions et je regrette de ne pas avoir fait une tentative avec un débit plus rapide. La fraîcheur de ma mémoire m'a poussé à prendre mon temps, mais je me dis qu'en me risquant à plus de vitesse, j'aurais pu « accidenter » ma parole et peut-être trouver des tonalités, des accents, plus spontanés.

Samedi 6 mars 2021

Séance en visio.

Rémi et Arnaud ont écouté les enregistrements réalisés en janvier. À l'aide de logiciels mesurant le débit, les pauses, le temps global, la note moyenne, ils ont comparé les différentes versions, ils les ont rapprochées de celles des locuteurs initiaux (les paroles spontanées, enregistrées « dans la vie », qui nous avaient servi de matière pour travailler) et ils ont tenté d'en tirer des observations, des tendances. Ils partagent avec nous leurs analyses, nous font écouter les « motifs » qui ont retenu leurs oreilles...

En partageant son écran, Rémi nous dévoile le fonctionnement des logiciels avec lesquels il travaille. En cliquant sur le texte, il fait entendre nos voix. Elles dessinent des lignes mélodiques, rythmiques, sur des graphiques...

Il m'arrive souvent d'utiliser le mot « expérience » dans mon travail de comédien. J'aime l'idée de penser le jeu comme une exploration, une aventure dans des zones inconnues ou une rencontre avec des gens qui semblent vivre cet art d'une tout autre façon. Ne pas me contenter de rester dans ma zone de confort, comme on dit. Mais, ici, le mot « expérience » prend une dimension que je n'avais encore jamais explorée ! Le point de vue scientifique sur le travail de comédien ! Une approche qui fait émerger des chiffres, des courbes, des résultats concrets et objectifs. Alors qu'habituellement, on s'en remet à une sensation personnelle ou aux retours du

metteur en scène et de nos camarades. Cette fois, c'est un appareil de mesure qui parle !

Cette approche scientifique n'enlève rien, il me semble, à la magie, à l'aspect sensible du travail. D'abord parce que dans le cadre de notre expérience, les résultats ne valident pas à 100 %, les attentes et les impressions ! Au moment des enregistrements, on avait tous eu la sensation que le travail des gammes nous avait rapproché d'une parole plus spontanée, mais les résultats de l'expérience sont loin d'être nets sur ce point... Est-ce que c'est le temps partagé dans le même espace qui avait influencé notre écoute en janvier... ?

Ensuite et surtout, cette approche scientifique permet de s'arrêter sur des détails qu'il est impossible de relever habituellement. À partir de phénomènes qu'on peut tous écouter et voir, le groupe peut s'interroger, échanger sur des causes et des conséquences éventuelles. Ce travail favorise une collaboration sur ce qui s'est produit. Les résultats ne livrent pas de vérités : ils sont des données à partir desquelles on échange...

Parmi tous les éléments relevés par Rémi et Arnaud, je note ici ceux qui m'ont le plus frappés :

D'abord, les enregistrements des locuteurs initiaux montrent plus de variations que toutes nos tentatives. La parole spontanée semblerait donc plus inventive que la parole interprétée !

Les résultats font aussi apparaître plus d'accentuations dans les versions interprétées que dans les enregistrements initiaux, mais moins d'amplitude dans les notes.

« Si on n'a pas cherché plus de relief, c'est qu'on craignait que ça sonne faux ! » remarque Chloé.

Pourtant, en écoutant certaines séquences des locuteurs d'origine, on constate des amplitudes importantes. Elles sont surprenantes quand on s'y arrête, elles sonneraient sûrement faux, dans un premier temps, si on cherchait à les reproduire, mais force est de constater qu'elles sont très belles à écouter dans ces « fragments volés » du quotidien.

Comment se risquer à plus d'amplitude sans être volontaire ? Peut-être en s'entraînant à écouter ? ... à produire aussi ? ... Comme on travaille un instrument. Assouplir son oreille et son parler pour



élargir ses possibilités ? ...

Arnaud revient sur le travail de chacun. On écoute ensemble ; il pointe ce qui pourrait peut-être constituer un danger, un écueil, un endroit de travail.

Le phénomène qu'on observe chez presque tout le monde, c'est la répétition des motifs : nous reproduisons beaucoup les mêmes rythmes, les mêmes notes. Nous avons aussi tendance à multiplier les événements dans une phrase. Il y en a moins chez les locuteurs d'origine, les accents sont plus ponctuels et mais aussi plus marquants.

Dans les versions que j'ai proposées, Arnaud a relevé deux moments :

- Une accélération du débit, une volubilité un peu volontaire qui trouble l'écoute (je repense à mes regrets de janvier, tout de suite après l'enregistrement ; je m'étais dit que j'aurais dû tenter d'aller plus vite ! À priori, la vitesse pourrait être un danger de jeu pour moi.
- Des accents sur des mots qui ne font pas toujours sens.

Ce dernier point touche un chantier complexe : le choix. Dans la parole spontanée, le choix d'accentuer tel ou tel mot peut-il être prémédité ou conscient ? Il existe la notion de « planification phonologique » nous dit Rémi. Autrement dit, nous anticipons très légèrement nos accentuations tout en parlant ! Pour l'acteur, il faudrait donc parvenir à travailler sur cette notion. Est-ce possible ?

Peut-être encore une fois, en s'entraînant à faire des choix différents, en écoutant les effets qu'ils produisent. En aiguisant notre capacité à choisir où on veut mettre l'accent pour ne pas rester esclave de notre propre musique.

La dernière partie de la séance est consacrée à l'élaboration de gammes. On se divise en trois petits groupes pour avancer sur 3 chantiers :

- Gamme « monter/descendre »
- Gamme autour du choix
- Gamme « questions/réponses »

Avec Alexandre, nous travaillons sur la dernière piste. L'idée serait la suivante : créer un exercice à deux où la parole de l'un est impactée par l'écoute de l'autre. Faire en sorte que l'écoute modifie les choix d'accents, l'amplitude des notes...

Avec Alexandre, nous identifions deux types d'écoutes possibles : une qui encourage, une autre, en contre. Mais nous avons du mal à définir comment cette écoute pourrait se manifester. Arnaud nous rejoint et rebondit sur nos tentatives. L'exercice finit de se préciser en le pratiquant avec le reste du groupe.

Samedi 20 mars 2021

Suite à la mise en place du 3^{ème} confinement, la séance est à nouveau en visio.

Nous continuons le travail amorcé la dernière fois : nous revenons sur les différentes propositions de gammes qui avaient été élaborées en petits groupes, puis nous tentons de les préciser ensemble et de les formuler. Et autant que la visio le permet, nous les mettons en pratique sur des morceaux de texte, en lecture, et même un peu en jeu.

Nous approchons de la fin de notre laboratoire et « nous commençons à avoir fait le tour des questions qui nous intéressent » dit Rémi.

Toute la difficulté maintenant c'est de formuler le fruit de notre travail, rédiger un cahier d'exercices lisible, pour nous, mais surtout pour d'autres. Au fur et à mesure de nos séances, un vocabulaire s'est mis en place entre nous, nous savons ce que nous travaillons, cherchons, et l'enjeu maintenant consiste à ouvrir la recherche, permettre à d'autres d'y entrer à la simple lecture du cahier. L'essentiel de la séance sera consacré à cela : s'accorder sur le vocabulaire, trouver les termes juste pour les consignes de nos exercices.

Depuis le début du labo, je pense beaucoup au « cercle de l'attention » décrit par Vitez. Sur cette séance, l'idée est encore plus présente :

« Il n'y a que le cercle ; il peut durer le temps qu'on veut, les élèves y sont mêlés, débutants ou aguerris. Leurs regards convergent vers le centre, où on joue. Le maître est assis dans le cercle ; son rôle n'est pas de dire comment il faut jouer, mais d'entraîner le cercle à déchiffrer les signes qui sont donnés au centre. Et naturellement, on circule sans cesse du centre à la circonférence. La formation de l'acteur est faite, ainsi, d'intelligence de soi-même. »

Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre* – Tome 1 *L'École*

Notre cercle à nous, a vraiment une drôle de forme : une petite dizaine de cases en rangée et colonne sur l'écran zoom. Mais en dehors de ça, notre travail ressemble à ce que décrit Vitez : on s'entraîne à déchiffrer les signes, nous leur donnons des noms, nous les reproduisons, nous nous entraînons à comprendre leurs effets. Arnaud et Rémi nous guident : Rémi grâce à sa connaissance de la langue, Arnaud, grâce à ses compétences de direction d'acteur.

À chaque fois que j'ai pratiqué des exercices, à l'école ou sur les différents projets auxquels j'ai participé, les consignes évoluaient en fonction du groupe et du type de spectacle. J'ai la sensation que ce phénomène est heureux et souhaitable : les exercices et leurs consignes ne doivent pas être figées. Il s'agit d'outils qu'il faut adapter. D'une certaine manière, il faut être « acteur de l'élaboration de l'exercice » pour le comprendre et qu'il ait un effet intéressant.

Cette fois, la transmission des exercices se fera à partir du cahier. Cela n'exclut pas qu'ils évoluent, au contraire, mais cela rend le travail de formulation plus exigeant que jamais.

« Les objectifs du laboratoire ont légèrement changé depuis le début de notre travail. » annonce Arnaud. Si j'ai bien suivi – au moment où je prends ces notes, je ne suis plus très sûr de moi ! – ce qui a changé c'est que les différentes gammes ne seront pas des exercices indépendants. Ce qui est apparu au fil du travail, c'est l'idée d'une série d'exercices qui suivent un enchaînement logique, et rythmés par un leitmotiv : le retour de la gamme questions/réponses qui met en jeu 2 locuteurs voire tout le groupe. Cet enchaînement pourra durer 15 minutes, ou 1 heure. Ce sera selon l'envie et le temps que chaque groupe souhaitera accorder à ce travail.

Je n'ai pas noté le déroulé détaillé des exercices car il apparaîtra dans la version finale du cahier, je me suis contenté de relever les points qui m'ont interpellé ou les termes qui m'ont particulièrement éclairé.

En gros, les gammes tournent autour de deux axes : le travail sur l'accentuation et le travail sur l'intonation. C'est assez étonnant mais ces deux mots couvrent à peu près toutes les expériences qu'on peut faire sur le jeu verbal.

Sur l'accentuation, Juliette, Lola et Bernard ont mis leurs trouvailles de la dernière fois sur papier. Accents spontanés, accents maîtrisés, accents volontairement déplacés, insistance. L'enchaînement de leurs exercices est validé par tout le monde. Arnaud et Rémi résistent juste au terme « signification » qui apparaît dans une proposition et qui semble brouiller la consigne... Puis ils émettent des réserves sur la proposition qui consisterait à ne rien accentuer.

« Impossible ! Dit Rémi. On accentue toujours quelque chose... »

Mais peut-être que malgré l'impossibilité, la tentative peut donner des effets intéressants. Devenir plus « économe » dans notre phrasé. Arnaud parle de François Chattot qui proposait de dire son texte comme on compte 1,2,3, ... Arnaud se souvient qu'il répétait souvent « Vous ne faites pas suffisamment confiance à l'intelligence du public, dites les mots comme on compte, celui qui écoute entendra de lui-même ce qui est important. »

Le travail sur l'intonation a été creusé par Chloé, Lucas et Clément. Différents chantiers se distinguent :

- Le chantier « tessiture » (c'est à dire, des exercices qui permettent d'explorer ses graves, ses aigus, son médian)
- Le chantier « intervalle » (c'est à dire, une recherche sur des amplitudes plus ou moins importantes entre les notes).
- Le chantier « domaine syllabique du contour intonatif » (c'est à dire... euh... alors là je suis pas sûr d'être assez calé pour donner une idée claire de ce qu'est « le domaine syllabique du contour intonatif », on est resté dix bonnes minutes d'ailleurs sur l'expression au cours de cette séance, on l'a répétée , « domaine syllabique du contour intonatif », ça paraît un peu pompeux comme ça , mais en fait, y a pas d'autres mots, dit Arnaud , y a pas d'autres expressions pour le dire, « domaine syllabique du contour intonatif », si on décompose, ça parle d'un truc assez simple en fait, le contour intonatif, c'est le dessin de l'intonation, la façon dont la parole monte ou descend plus ou moins rapidement, comme si la voix dessinait une courbe allant de 0 à 5 ou de 5 à 0, et puis le domaine syllabique , c'est tout simplement le nombre de syllabes sur lequel l'effet

se produit... voilà... c'est ce que j'ai compris).

Les montées en escaliers, les descentes brusques ou progressives dans l'intonation sont des effets que les linguistes observent dans la parole spontanée. Ils correspondent à des intentions, un ressenti, une volonté de faire sens... etc. Dans la vie, on se promène naturellement et librement dans les domaines syllabiques des contours intonatifs, mais on ne le sait pas !

Dans l'exercice, on ne parle pas encore d'intention. Cela brouillerait le travail ou enfermerait l'imaginaire. Le point de départ est purement technique et presque musical pour s'ouvrir à des possibilités sans préméditer de ce que cela produit. Dans un premier temps, la pratique de ces exercices peut paraître très artificielle pour un interprète.

Lors de la séance, quand j'ai tenté de répondre aux consignes proposées par Arnaud, Rémi, Chloé, Clément ou Lucas, je me demandais toujours si je devais forcer un peu les traits ou rendre ma prise de parole « crédible » malgré les contraintes. J'ai eu tendance à choisir la deuxième option et quelque fois ça empêchait les autres de me suivre dans les tentatives : ils n'entendaient pas vraiment de différence entre mon grave et mon médian par exemple.

Ce qui est délicat, c'est que si on force trop les traits, on propose des formes « grinçantes » ou abstraites. Des choses qu'on ne pourrait pas entendre dans la vie. En faisant cet effort, l'interprète peut se couper d'un travail sensible avec la parole. Ce n'est pas forcément un problème ou une impasse mais j'ai l'impression que c'est important, pour celui qui guide et celui qui s'exerce, d'avoir conscience de ces différentes façons de pratiquer l'exercice. Tout cela dépend de ce qu'on cherche et de ce qu'on veut travailler.

Après avoir déroulé tous nos exercices, Rémi évoque encore quelques points qui pourraient donner lieu à des gammes supplémentaires :

- La notion d'accent focus (insister sur l'information nouvelle dans la phrase).
- S'interroger sur ce qui est agrammatical (des accents ou des formes d'intonations impossibles : pauses au milieu d'un ensemble phonologique, accent sur la deuxième syllabe d'un mot qui en a trois... bref des trucs inécoutables).

Y a-t-il un intérêt à travailler cette notion ? Ce n'est pas sûr puisqu'à priori, cela ne favorise pas la compréhension et l'écoute, mais cela peut être amusant de pister, de lister ces formes... les exceptions qui confirment les règles. Dans la parole interprétée, on ne va pas toujours se contenter de reproduire les formes de la vie, on va parfois en inventer. Comme le poète qui s'affranchit parfois des règles de la langue pour écrire, l'interprète peut peut-être parfois se risquer à des formes agrammaticales ?

Pour finir la séance, Chloé joue avec Lucas un extrait du *Misanthrope*. On était le 20 mars 2021 : c'était peut-être la première mondiale du *Misanthrope* sur Zoom ! On écoute une première proposition de Chloé, puis on échange tous ensemble et on décrit les formes qu'on a repérées. Puis on demande à Chloé une nouvelle version à partir de contraintes liées à nos exercices.

Ce dernier travail nous permet de renforcer tout l'intérêt des exercices. En s'appuyant sur des éléments uniquement techniques (accents, pauses, intonations...), Chloé a produit deux interprétations différentes de l'extrait. Cela lui permet de travailler très concrètement sur ce qu'elle fait et ce qu'elle produit.

Souvent, dans l'énergie des répétitions, on produit des intentions sans être capable de refaire. Ou alors, un metteur en scène nous parle d'une intention sans donner les moyens de la faire entendre. L'interprète se retrouve donc dans le flou : tentant de se rappeler comment il s'y est pris la veille ou en quête d'un état... Tous ces exercices peuvent aider les actrices ou les acteurs à se repérer. Ils sont des balises pour retrouver un chemin, une boîte d'outils concrets qui favorise le refaire.

Samedi 10 avril 2021

La plupart des participants au labo sont réunis dans une salle de l'ESAD mais les contraintes sanitaires ont obligé certains d'entre nous – comme moi et Bernard – à rester à la maison. Paula, une amie de Bernard, participe également à la séance en visio.

« Ça devait être notre dernier rendez-vous, mais c'est dommage de conclure ainsi : avec des

écrans entre nous ! Annonce Arnaud. Je vais donc organiser une nouvelle séance en octobre. Le cahier d'exercices sera entièrement terminé. Nous pourrions pratiquer tous ensemble, dans le même espace, nous convierions certainement quelques-unes des personnes qui ont permis ce temps de recherche, nous trouverons une fin plus « heureuse » à notre laboratoire... » .

Arnaud vient de travailler pendant 5 jours avec deux promotions de l'ESAD : les premières et deuxièmes années. Ensemble, ils ont testé le cahier d'exercices. Ils en ont précisé les consignes et ils ont inventé un enchaînement incluant toutes les gammes et glissant vers un travail d'interprétation. Pendant la première partie de la séance, Rémi, Arnaud et toutes les personnes du labo présentes lors de ces 5 jours partagent avec nous leur ressenti. Ils nous font également entendre « les dialogues de formes » : exercice collectif qui vient clore les « grands chapitres » de chaque gamme.

Ce qui frappe en premier, en écoutant les élèves pratiquer, c'est le niveau de complexité et de précision auquel ils sont arrivés en seulement quelques jours. L'exercice du dialogue des formes invite à une sorte de défi ludique. Il favorise sûrement la progression. Il donne aussi envie de participer, de rentrer dans le jeu. De derrière mon ordinateur, c'est mon premier sentiment en tous cas : l'envie d'apprendre leur langue, de dialoguer avec eux !

Si à ce jour, je crois avoir compris les consignes et les points travaillés par toutes les gammes, je pense aussi que je ne suis pas en mesure de les « réussir » car je ne les ai pas suffisamment pratiquées.

Dans ce travail, l'enjeu n'est sûrement pas de devenir virtuose, mais il demande d'acquérir une certaine souplesse, une capacité à entendre des formes, à les produire et les reproduire. C'est une chose de comprendre en quoi elles consistent mais il me semble que leur véritable sens apparaît en les pratiquant. C'est la répétition de ce travail qui aiguise l'écoute, et peut élargir les nuances des sons que l'on produit.

Les témoignages des participants à ces 5 jours vont dans ce sens :

« J'ai découvert un nouvel outil... dit Gautier. Le

travail est simple, concret. En s'appuyant sur le rythme, le son, on peut vraiment éclairer un texte différemment. Cette semaine, j'ai entendu des « sons » chez certains de mes camarades que je n'avais jamais entendus alors que je travaille avec eux depuis près de 2 ans... »

« C'est un travail qui permet une prise de conscience, dit Xaverine. Conscience de ce que l'on fait et de ce que produisent les autres. C'est comme un levier qui nous permet d'activer des intentions. »

« C'est un travail à partir de formes mais qui produit des interprétations possibles des textes. Et j'ai l'impression qu'en faisant ces exercices, on doit quand même y mettre du sens. »

Cette dernière réflexion de Lucas déclenche une longue discussion. On touche sûrement à des questions essentielles du travail. Ceux qui pratiquent ces exercices doivent-ils donner un sens aux formes demandées pour pouvoir les produire ? Ou peuvent-ils se contenter de « faire du son » ?

Il paraît évident qu'on ne peut séparer la forme du sens. Un rythme, un accent, une pause, une intonation produisent un sens sur un texte... un sens ou du sensible. Il ne s'agit pas pour nous de nous couper de cela. Et finalement, en tant qu'interprètes, c'est sûrement ce que nous cherchons à travers ces exercices. Des outils, des leviers pour donner plus de sens, d'émotion à notre jeu.

Ce qu'il y a de singulier avec ces gammes, c'est le chemin qu'elles proposent pour aller vers l'interprétation. Le sens et l'émotion ne sont pas premiers. « Ils arrivent à la fin » dit Bernard. Ils sont le résultat d'un processus. Au lieu de fixer un sens sur un texte, au lieu de plaquer d'emblée une émotion, on les fait apparaître. En jouant avec la forme. Ce chemin permet sûrement de faire jaillir des sens, des sentiments qu'on n'aurait pas pu soupçonner... .

Mais sûrement, ce jaillissement ne peut se produire si l'interprète se coupe entièrement de cette quête de sens. Il doit l'avoir en tête, à l'esprit, dans le coeur, dans le ventre... sinon son travail se vide et ne peut plus générer de véritable attention chez ceux qui l'écoutent.

Suite aux différents témoignages des élèves, et



après les avoir entendus dans quelques exemples de dialogues de formes, Bernard pose une question : pensez-vous que les gammes appellent un travail plutôt individuel ou plutôt collectif ?

Sur cette question, les ressentis des élèves divergent. Certains pensent qu'ils ont besoin de faire les gammes pour eux, à la maison, pour avoir conscience des effets qu'ils produisent, d'autres sentent que, sans l'écoute d'un autre ou des autres, ils ne peuvent pas travailler... Paula suggère qu'il y a certainement un va et vient à faire entre les deux : un travail personnel et solitaire à fournir, comme le musicien de l'orchestre répète chez lui pour s'habituer et creuser son propre « son » avant de le mêler à celui des autres ; un travail collectif, ou d'ensemble, pour se confronter à d'autres approches de la gamme, et se laisser modifier par le jeu, le dialogue...

Je n'ai pas encore suffisamment pratiqué pour savoir comment j'aurais répondu à la question de Bernard mais l'analyse de Paula me semble très juste. Dans un premier temps, la découverte de ce travail nécessite évidemment d'être guidé et d'entendre comment d'autres réagissent aux consignes... Vient certainement ensuite un temps d'appropriation et d'entraînement qui peut être plus solitaire... Et encore après, un temps de précision et de progression qui ne peut se faire qu'en se confrontant à d'autres approches... et ainsi de suite...

Entre individuel et collectif, entre la quête de sens et le contour des formes, entre des règles à respecter et une sensibilité à maintenir...

À mes yeux, ce travail se situe dans un entre deux... Et j'ai l'impression que c'est ce qui fait tout son intérêt et sa richesse, peut-être aussi toute sa difficulté. Celle ou celui qui pratique doit se maintenir dans un endroit d'équilibre et d'éveil constant : son travail ne peut se contenter d'être imprécis mais il ne peut pas non plus être purement technique.

Cette idée d'entre deux, je la retrouve en permanence dans tout mon travail de comédien. Ni maîtrise, ni lâcher prise, mais une disponibilité aux deux attitudes, en permanence...

Pendant la deuxième partie de la séance, les élèves nous font travailler : Paula, Bernard et moi. Après avoir été les cobayes, ils sont les

chercheurs. Une façon de regarder et d'écouter l'exercice autrement. Une façon aussi de vérifier que toutes les consignes sont claires.

Je suis loin d'être à l'aise dans les exercices proposés. Ne voulant pas être mécanique ou seulement formel, mes tentatives restent timides, imprécises et je sens que mes champs d'exploration sont assez restreints... Je remarque à nouveau que j'ai du mal à percevoir certaines nuances quand j'écoute les autres faire...

La notion d'écoute sera ce qui m'a le plus intéressé tout au long de ce laboratoire. Il ne s'agit pas d'une découverte car j'ai toujours été sensible à l'écoute sur un plateau. J'ai toujours été persuadé même que c'était le point de départ du travail du comédien : comme le « la » de l'orchestre avant le concert, l'écoute est l'accord, le socle du jeu des comédiennes et des comédiens...

Mais ce laboratoire m'a fait réaliser que malgré la place d'honneur que je réserve à l'écoute dans mon travail, il y a encore beaucoup de choses que je n'entends pas !... Ou peut-être que je les entends instinctivement parfois, mais si je me concentre dessus, je n'entends plus. Si c'est le cas, alors j'ai évidemment tout à gagner à trouver « le chemin de cet instinct » !

J'ai approfondi aussi l'idée que l'écoute n'est pas une chose globale, générale... on ne peut pas la réduire à une attitude binaire : écouter, ne pas écouter... Il y a beaucoup de choses différentes à écouter, il y a beaucoup de nuances à trouver dans la qualité d'une écoute.

Tous les exercices dont nous avons parlé pendant ce laboratoire me paraissent être des outils permettant d'affiner l'écoute. C'est d'ailleurs une des premières choses qu'Arnaud a expliqué au début du labo. « Ma rencontre avec Rémi a changé ma vie car, c'est grâce à lui que j'ai compris que le langage était avant tout un travail de collaboration entre une personne qui parle et une autre qui écoute... le langage, c'est le signe et l'écoute du signe... »

Au moment de terminer ce journal, je suis donc tenté d'en modifier le titre : ce n'était peut-être pas « journal du locuteur » qu'il fallait écrire mais peut-être « journal de celui qui écoute... » ... À moins qu'il n'y ait encore une forme d'entre deux à trouver « journal de celui qui écoute et puis parle... »

Tirant le fil de cette idée et me laissant aller à un peu de fantaisie, je me demande si ce n'est pas le nom de mon métier qu'il faudrait carrément changer ! Il ne définit pas notre travail de façon assez précise. À la place d'acteur, il faudrait peut-être dire « écouteur-acteur » ou « écou-acteur » ... « écou-médien »...

Ça sonne pas super, je vais essayer de trouver mieux !...

Comme évoqué précédemment, un groupe de 27 élèves de l'ESAD, pendant quelques journées de travail a permis de consolider le cahier d'exercice des gammes de parole.

Voici un témoignage que nous trouvons très éclairant :

Témoignage

par Xaverine Lefebvre

Les gammes accentuelles sont à la fois un travail sur mon oreille de spectatrice et une prise de conscience sur mes propres effets d'actrice ! Ce qui est étonnant au départ de cette recherche, c'est désigner tous les effets de la parole.

En nommant les différentes façons de s'exprimer, on fait exister un vocabulaire de la prononciation des mots ! Si bien qu'au plateau, lors de la mise en place des exercices d'Arnaud, je devais oublier l'interprétation et me focaliser sur ma façon de parler. C'est ce qui est passionnant !

Les gammes se sont révélées être pour moi une technique de maîtrise. J'ai mon cahier avec les différentes possibilités d'élocutions et je tente de dire mon texte en suivant précisément chaque consigne. L'école est un temps de découverte et un lieu qui permet d'emporter avec moi à ma sortie des méthodes et des techniques pour continuer de travailler en autonomie. Les gammes sont un exercice de diction pratique, un rituel d'apprentissage pour mieux aborder un texte avant de passer au travail du jeu. De plus, au-delà de la technique, je me suis aperçue durant cette recherche que les gammes pouvaient mener à une nouvelle interprétation, parfois inattendue et surprenante d'un texte. C'est découvrir que sans la volonté d'interpréter, on produit inévitablement quelque chose. Lorsqu'on explore toutes les variations d'un texte se dégage des idées dans le jeu auxquelles on n'aurait pas pensé !

Vous trouverez ici la synthèse scientifique de notre expérience elle permettra de se familiariser un peu avec les outils que nous avons utilisé et de découvrir certains résultats inattendus...

Description de l'expérience de répliation de parole spontanée

par Rémi Godement-Berline

L'exploration de la prosodie dans la parole interprétée, c'est ce qui a été l'objet de ma thèse^[1] soutenue à l'Université de Paris en 2018. Je m'y suis attaché à la description d'un phénomène en particulier, la « focalisation », ou le soulignement d'un ou plusieurs mots au moyen de l'accentuation et l'intonation, afin d'insister sur une information, la mettre en avant par rapport au reste du contenu, la contraster avec une autre information, ou simplement exprimer une émotion. J'étais intéressé par la parole des acteur-ric-e-s car il m'a toujours semblé qu'ils/elles en savent beaucoup sur le langage, et en particulier son lien avec la pensée – un sujet peu abordé par la science linguistique. J'avais aussi l'idée (sûrement folle) que le placement des dites focalisations était comme une « métrique » de la qualité du jeu.

Pour notre laboratoire à l'ESAD, nous avons repris le protocole de l'expérience de « répliation » de la thèse en le modifiant un peu. J'ai d'abord recherché des monologues de « parole spontanée » dans la base de données du projet PFC^[2] (Phonologie du Français Contemporain), un corpus souvent utilisé par les linguistes pour leurs analyses. J'ai retenu des extraits qui me semblaient présenter de l'intérêt du point de vue dramatique : un marin décrit deux accidents mortels survenus dans le port d'Ajaccio^[3], une institutrice relate une sortie calamiteuse au cirque^[4], un jeune homme raconte avoir croisé des bêtes sauvages en Roumanie^[5], une femme évoque la période où l'absence de son père a refait surface dans sa vie^[6]. La retranscription des extraits, avec les choix de ponctuation et de simplification qu'elle impliquait, s'est avérée être un exercice (d'écriture) très intéressant. À la fin, on a l'impression de se retrouver avec un texte de théâtre d'autant plus réussi qu'il « semble » spontané...

Nous avons enregistré les participant-e-s dans la salle de cours de l'ESAD : d'abord une « lecture-découverte » du texte, puis, une semaine après, une nouvelle lecture et une interprétation (texte su) devant les autres. Certain-e-s ont également fait une seconde interprétation après avoir pratiqué les gammes de parole. Tout cela ayant pour but d'évaluer l'influence relative de la mémorisation, de l'interprétation en scène, et de la « conscientisation » induite par les gammes.

Les enregistrements ont été analysés à l'aide des mêmes logiciels que j'avais utilisés pour ma thèse. Elan^[7] permet de visualiser une première segmentation basique du fichier son, ce qui est pratique pour écouter des extraits précis et comparer les versions (Figure 1). Praat^[8] permet un alignement plus précis en mots, syllabes et phones, ainsi que des mesures de durée, de hauteur mélodique et d'intensité (Figure 2). Sur la base de cet alignement, Anamor^[9] effectue une détection automatique des proéminences accentuelles (Figure 3), et Prosogram^[10] effectue une stylisation de la mélodie correspondant à ce qui est réellement perçu par l'oreille (Figure 4).

Voir les figures →

^[1] <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02011350/document>

^[2] <https://www.projet-pfc.net/>

^[3] <https://public.projet-pfc.net/locuteurs.php?id=183>

^[4] <https://public.projet-pfc.net/locuteurs.php?id=211>

^[5] <https://public.projet-pfc.net/locuteurs.php?id=212>

^[6] <https://public.projet-pfc.net/locuteurs.php?id=185>

^[7] <https://archive.mpi.nl/tia/elan>

^[8] <https://www.fon.hum.uva.nl/praat/>

^[9] <https://www.lattice.cnrs.fr/ressources/logiciels/anamor/>

^[10] <https://sites.google.com/site/prosogram/home>



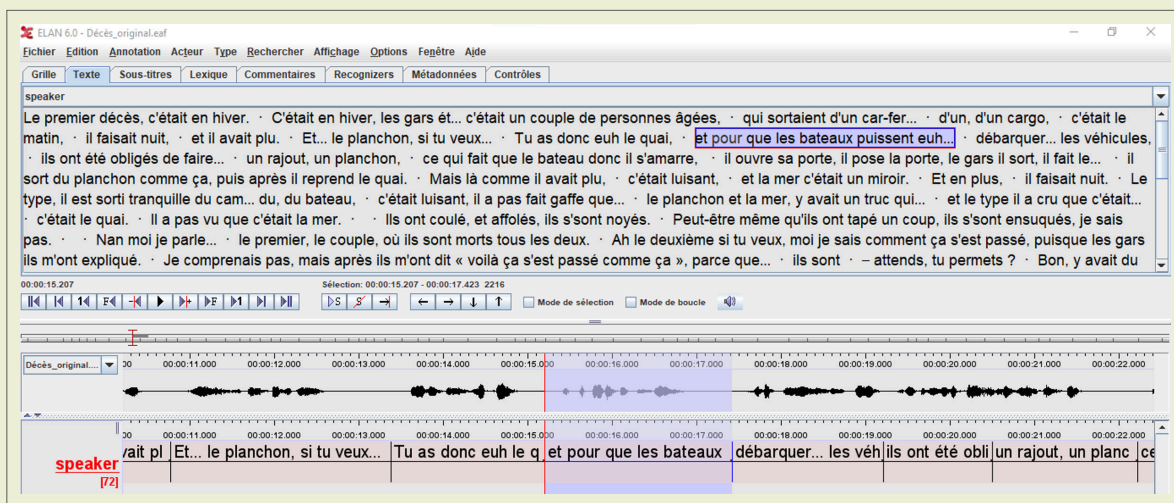


Fig. 1 — Elan. En cliquant sur un segment de texte, on entend l'extrait audio correspondant.

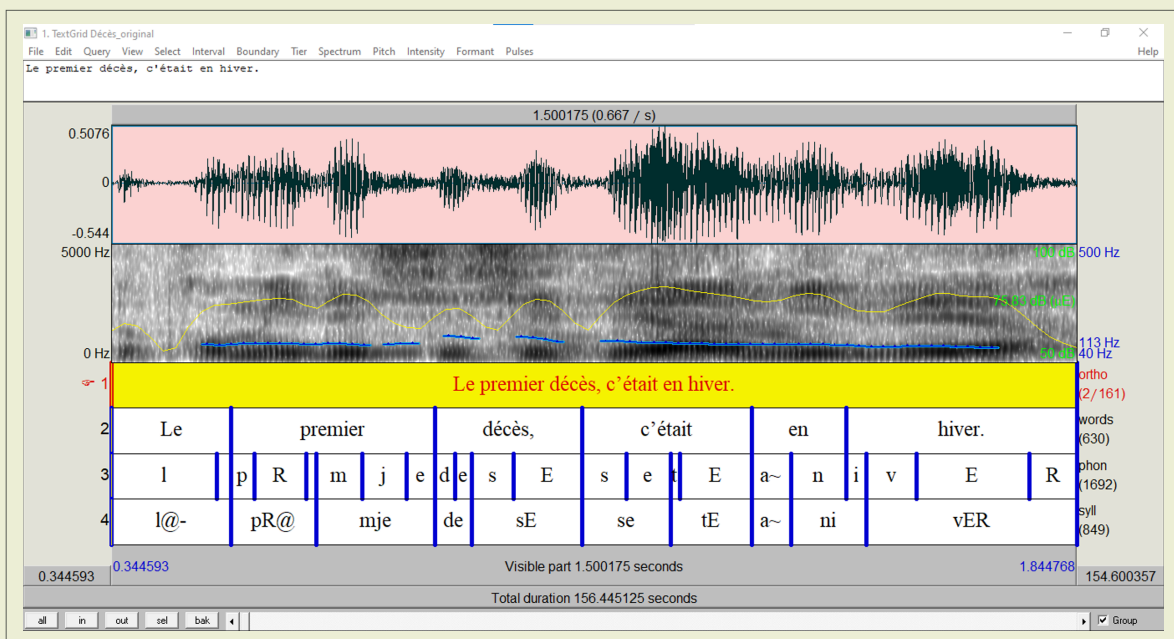


Fig. 2 — Praat. En haut se trouve l'onde sonore. Au milieu, la courbe bleue indique les variations de la hauteur mélodique et la courbe jaune celles de l'intensité. En arrière-plan, le spectrogramme détaille la composition de fréquences du son. Dans la partie du bas, l'audio est segmenté en mots, syllabes, et phones, ce qui permet des mesures précises de durée, de hauteur et d'intensité.

Est-ce le fait de pratiquer les gammes ?
Ou même simplement de se retrouver dans un atelier consacré à un tel sujet ? Toujours est-il que les résultats de l'analyse ont en partie déjoué nos attentes :

Pour ce qui est des durées, notre intuition a été confirmée : le débit de parole a ralenti de l'original à la lecture (15%) et encore davantage de la lecture à l'interprétation (25%). La parole spontanée se caractérise en effet par une fluidité que retrouvent rarement les interprètes, et qui les étonne souvent lorsqu'on leur fait écouter l'original après coup. L'augmentation de durée de l'interprétation par rapport à la lecture est quant à elle peut-être due à l'interaction avec le public.

En revanche, la proportion de proéminences accentuelles s'est révélée être la plus haute lors de la seconde lecture, suivie de la première lecture, suivie de la première interprétation, suivie de la seconde interprétation, suivie de la parole spontanée. Dans ma thèse, cette proportion était également la plus basse en parole spontanée, mais elle augmentait de la parole lue à la parole interprétée. Lors de notre atelier, le fait d'avoir travaillé le texte et de l'avoir cependant en face des yeux a pu créer une « dissonance » qui explique que les proéminences étaient les plus fréquentes lors de la seconde lecture. Quant à la diminution entre les deux interprétations, il s'agit là d'un effet qu'on peut ranger parmi les bénéfiques des gammes de parole, si l'on considère que la « sur-accentuation » est un défaut fréquent des interprètes de théâtre.

Enfin, notre analyse (plus qualitative que quantitative) des contours intonatifs nous a fait trouver que les locuteur·rice·s d'origine se permettaient plus de variété et plus d'amplitude dans la mélodie, alors qu'on aurait pu imaginer l'inverse. Qui plus est, ces intonations s'accompagnaient non pas d'un surplus d'énergie mais au contraire d'une grande décontraction, comme pour cette locutrice qui prononce le mot « père » sur une note aiguë tout en le détimbrant, déclenchant ainsi l'émotion.

À cela s'ajoutent des différences individuelles observées entre les interprètes selon leur niveau de pratique. Parmi nos participant·e·s, les plus expérimenté·e·s étaient plus capables de retrouver la variation prosodique dont nous avons

observé qu'elle caractérise la parole spontanée. Au contraire, les moins expérimenté·e·s avaient tendance à répéter tout du long le même motif intonatif. Cela signifierait que la capacité d'écoute des formes de la parole spontanée augmente avec l'expérience, ce qui justifie pleinement le bien-fondé des gammes, puisque leur objet est justement d'affiner cette écoute.

Dans le groupe qui a mené l'expérience avec nous il y avait un participant, Bernard Esmein, agrégé de philosophie. Suite à une remarque qu'il avait faite lors d'une séance de notre laboratoire, nous lui avons demandé de rédiger ce petit article qui, nous semble-t-il, permet de mettre en perspective le travail que nous avons mené et de l'inscrire dans un contexte général, historique.

Les gammes accentuelles et la distance paradoxale de l'acteur

par Bernard Esmein

Comparaison avec *Le Paradoxe sur le comédien* de Diderot

« Il a fallu attendre la fin du XVIII^{ème} siècle pour avoir sur le comédien un ouvrage qui ait quelque intérêt, qui soit psychologiquement vrai, *Le Paradoxe de Diderot* ». Louis Jouvot^[11]

Que des exercices qui visent à aider le comédien à reprendre le contrôle sur la prosodie et la mélodie de la parole reposent sur un éloignement du sens, peut sembler tout à fait paradoxal. N'est-ce pas le sens d'abord qui devrait guider le comédien ? Interpréter n'est-ce pas manifester le sens qu'on donne à un texte dans l'acte même par lequel on le profère ? Cela ne suppose-t-il pas au préalable que ce sens ait été éclairci, soit donc au cœur même de l'intention du comédien, dans le geste par lequel il s'adresse au spectateur par la parole ?

Mais il y a plus, n'est-il pas aussi tout à fait paradoxal qu'il faille se contraindre à produire des formes, pour arriver à des interprétations possibles d'un texte ? C'est-à-dire que l'interprétation ne soit pas au point de départ, mais à l'arrivée, quand le comédien assiste à l'impact des formes qu'il a utilisées en s'entraînant, sur le schéma interprétatif. Donc qu'elle soit dans le résultat et non dans le point de départ ?

La volonté d'interpréter, de donner forme à un texte est, dans le cadre des gammes, mise au second plan. Il s'agit de produire des formes et d'en déduire une interprétation, c'est-à-dire inverser les termes du jeu verbal où cherchant à produire une interprétation, l'interprète produit des formes. Donc ici l'interprétation est la résultante des formes imposées par l'exercice.

Cet éloignement du sens, et cette production d'une contrainte qui joue de manière aléatoire, font beaucoup penser au célèbre *Paradoxe sur le comédien* de Diderot.

La réflexion sur l'élocution, la déclamation, la diction, la prosodie, l'accentuation, tient une place très importante dans les écrits de Diderot sur le théâtre. Il est au courant des travaux les plus avancés de son temps, et de longs articles abordent ces questions dans l'Encyclopédie : le dramaturge et encyclopédiste Marmontel est l'auteur des articles Déclamation et Prosodie,

d'Alembert de celui sur l'Élocution, et le philosophe du langage César du Marsais de l'article sur l'Accent, l'Abbé Mallet de celui sur la Diction, dans les articles touchant à ces questions les grammairiens de l'époque, Nicolas Beauzée et Abbé d'Olivet notamment, sont amplement cités. Leurs travaux annoncent parfois la linguistique sur des questions touchant à ce qui sera plus tard la phonétique ou la phonologie. Pourquoi ces questions ont-elles cette importance à cette époque ?

Elles sont au cœur d'un débat qui court pendant tout le XVIII^{ème}, où s'opposent deux modes de dictions, l'un traditionnel, l'autre innovateur^[12] :

La déclamation, reposant sur un système strict qui échappe au naturel car il repose sur des règles destinées à renforcer la majesté et la cadence grâce à un travail vocal supposé en adéquation avec le texte dramatique toujours versifié. Le comédien se plie alors à un système qui se rapproche de la musique et qu'on peut noter.

À cela s'oppose un type de diction qui serait un retour à la simplicité, au naturel, c'est-à-dire à un jeu dépouillé d'artifice. On rejette alors l'affectation, et prône la sincérité, la vérité. On engage l'acteur à s'appuyer sur le sentiment. On voit s'annoncer là tout le mouvement qui, jusqu'à notre époque, mettra l'accent sur le réalisme du jeu.

Dans ce débat Diderot prend parti pour la déclamation. L'argument est simple : sur les planches tout change, puisque tout est agrandi : « Que ce soit un bien ou un mal, le comédien ne dit rien, ne fait rien dans la société précisément comme sur la scène ; c'est un autre monde »^[13]. Il défend donc la théâtralité contre le réalisme, et donne plusieurs raisons à cette défense :

La taille des théâtres, surtout à l'italienne, le fait de devoir se faire entendre par tout le monde jusqu'au dernier rang impose une prononciation claire et vigoureuse au service de l'intelligibilité du texte : « N'est-il pas assez vraisemblable que le grand nombre des spectateurs auxquels il fallait se faire entendre, malgré le murmure confus que les acteurs excitent, même dans les moments attentifs, a fait élever la voix, détacher les syllabes soutenir la prononciation, et sentir l'utilité de la versification ? »^[14]

La nature poétique du discours donne le

[11] Louis Jouvot, *Le Comédien désincarné*, Champs, Flammarion, p. 31

[12] Voir Sabine Chaouche, *La diction théâtrale au XVIII^{ème} siècle : « déclamer » ou « parler en récitant » ?* in : https://www.thefrenchmag.com/La-diction-theatrale-au-XVIIIe-siecle-declamer-ou-parler-en-recitant-Par-Sabine-Chaouche_a1080.html

[13] Diderot, *Le paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres*, Pléiade, Gallimard, 1951, p. 1045



sentiment au spectateur que ce qui se passe sur scène est embelli par rapport à la vie de tous les jours : c'est le merveilleux et l'élevé.

Enfin, les contraintes que le comédien est obligé d'observer rendent difficile l'identification psychologique à son personnage, car il doit l'exagérer et le mettre à distance : « Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement en ce sens le vrai ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux. Ce modèle n'influe pas seulement sur le ton ; il modifie jusqu'à la démarche, jusqu'au maintien. De là vient que le comédien dans la rue ou sur la scène sont deux personnages si différents, qu'on a peine à les reconnaître »^[15].

On comprend qu'il ne s'agit pas d'imiter le naturel, mais bien de savoir comment le modifier, comment varier le ton jusque dans des registres non naturels, comment transposer la voix pour la mettre en conformité avec un modèle qui dépasse l'acteur, et l'on peut facilement deviner que les aptitudes que cela suppose relèvent d'abord de l'oreille (la perception auditive de l'élocution et de la musique de la phrase), et de la voix (la faculté de rythmer la phrase, d'accentuer pour se mettre en accord). Aussi plus qu'au sentiment, c'est à la musique que le comédien doit ouvrir son oreille. Or pour entendre la mélodie de la parole il faut savoir s'éloigner du sentiment, faire abstraction du sens pour développer une faculté pure d'écoute du phrasé : « Mais quoi ? dira-t-on, ces accents si plaintifs, si douloureux, que cette mère arrache du fond de ses entrailles, et dont les miennes sont si violemment secouées, ce n'est pas le sentiment actuel qui les produit, ce n'est pas le désespoir qui les inspire ? Nullement ; et la preuve, c'est qu'ils sont mesurés ; qu'ils font partie d'un système de déclamation ; que plus bas ou plus aigus de la vingtième partie d'un quart de ton, ils sont faux ; qu'ils sont soumis à une loi d'unité ; qu'ils sont comme dans l'harmonie, préparés et sauvés ; qu'ils ne satisfont à toutes les conditions requises que par une longue étude ; qu'ils concourent à la solution d'un problème posé ; que pour être poussés juste, ils ont été répétés cent fois, et que

malgré ces fréquentes répétitions, on les manque encore ; c'est qu'avant de dire : « Zaire, vous pleurez » ou « Vous y serez, ma fille », l'acteur s'est longtemps écouté lui-même ; c'est qu'il s'écoute au moment où il vous trouble, et que tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez. Les cris de sa douleur sont notés dans son oreille »^[16].

Cette place de l'oreille est importante parce qu'elle montre que Diderot ne se fait pas une conception passive de la perception : elle s'éduque, on peut apprendre à mieux percevoir, à voir plus de nuances dans les sensations. La perception n'est pas un donné brut, elle s'améliore, s'affine et se différencie. C'est dans la célèbre lettre sur les aveugles qu'il s'est penché sur cette question^[17]. On sait en effet que leur perception des sons, et de la musique est nettement supérieure à celle des bien voyants, un affinement de la discrimination perceptive existe donc bien : l'aveugle entend plus de choses, et surtout de manière plus fine, qu'un bien voyant, ce qui pour Diderot a des conséquences aussi bien par rapport à la théorie de la perception, que pour celle de la sensibilité esthétique, car un bon comédien, un bon peintre, c'est quelqu'un qui perçoit plus de choses, sa palette sensorielle est plus vaste parce qu'il l'a exercée. « Il faut donc convenir, dit-il, que nous devons apercevoir dans les objets une infinité de choses que l'enfant ni l'aveugle-né n'y aperçoivent point, quoiqu'elles se peignent également au fond de leurs yeux ; que ce n'est pas assez que les objets nous frappent, qu'il faut encore que nous soyons attentifs à leurs impressions ; que par conséquent on ne voit rien la première fois qu'on se sert de ses yeux ; qu'on n'est affecté dans les premiers instants de la vision, que d'une multitude de sensations confuses qui ne se débrouillent qu'avec le temps, et par la réflexion habituelle sur ce qui se passe en nous ; et que c'est l'expérience seule qui nous apprend à comparer les sensations avec ce qui les occasionne ; que les sensations n'ayant rien qui ressemble essentiellement aux objets, c'est à l'expérience à nous instruire sur des analogies qui semblent être de pure institution. »^[18]

Si l'on essaie de formuler cette idée de l'apprentissage sensoriel avec les mots de notre époque, on peut dire que la valeur d'une sensation

^[14] Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, in *Œuvres*, Pléiade, Gallimard, 1951, p. 1235

^[15] Diderot, *Le paradoxe sur le comédien*, op. cit. p. 1013-4

^[16] *Ibid.* p. 1009-10

^[17] Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, *Œuvres*, Pléiade, Gallimard, 1951, p. 811-72



dépend de la manière dont on la différencie d'autres sensations dans le flux perceptif, et donc de la plus ou moins grande richesse de l'expérience perceptive qui varie d'un individu à l'autre en raison de son histoire. Pour juger de la qualité d'un sherry un oenologue a à sa disposition beaucoup plus de perceptions qu'un néophyte, il pourra donc mieux l'apprécier, parce qu'il aura plus d'éléments de comparaison. Le même sherry, n'aura donc pas la même valeur pour les deux, il ne sera pas différencié de la même façon. La perception des sons est soumise à la même logique, dans le langage, où elle se fait à l'intérieur d'un flux où l'on apprend à reconnaître des variations toujours plus fines : reconnaître un mot nouveau c'est l'extraire du flux sonore par différenciation : les Japonais ont du mal à distinguer le r du l, et le ein du en, il leur est donc impossible de distinguer entre Reims, Lens, rince et rance. « L'expérience perceptive, expliquent J. et E. Gibson, consiste en un monde, pas en une sensation, et ce monde acquiert de plus en plus de propriétés au fur et à mesure que les objets en lui deviennent plus distincts »^[19]. L'apprentissage perceptif consiste donc à différencier par affinement progressif des perceptions jusque-là jugées semblables. Or c'est justement de cela qu'il est question dans les Gammes de parole : affiner la perception des petites différences, ouvrir son oreille sur la mélodie de la parole, accroître le spectre de sa sensibilité, apprendre à sentir la différence d'impact entre une montée et une descente intonative, entre une pause et un allongement de syllabe. Et donc par ricochet étendre le spectre de sa faculté d'interpréter.

Mais cette ouverture de la sensibilité suppose de la distance, et c'est là que se trouve un paradoxe qui nous ramène à nouveau à Diderot : « C'est qu'embrasser toute l'étendue d'un grand rôle, y ménager les clairs et les obscurs, les doux et les faibles, se montrer égal dans les endroits tranquilles et dans les endroits agités, être varié dans les détails, harmonieux et un dans l'ensemble, et se former un système soutenu de déclamation, c'est l'ouvrage d'une tête froide »^[20]. Tout le contraire, donc, de l'impulsion du sentiment, de l'élan du naturel. Qu'est-ce que cette froideur ? Le bon acteur ne joue pas de coeur, mais de jugement. Diderot critique la fausse spontanéité et le jeu psychologique,

c'est-à-dire cette croyance au naturel, prôné par les défenseurs du réalisme (mais à laquelle le comédien n'arrive jamais, comme le souligne aussi Louis Jouvet : « Tu n'incarnes rien (...) C'est cela que j'appelle « le comédien désincarné ». C'est quand tu n'es plus toi-même, mais seulement le mannequin, ce vide, ce creux, inconscient, et conscient de cette inconscience, de cette modestie, de cette servilité humble-vide-toi de toi-même ; c'est le commencement de cette pratique »^[21]). Il n'y a pas besoin de ressentir dans sa propre sensibilité ce qu'on cherche à montrer pour pouvoir le montrer avec justesse, il suffit d'en donner les signes. « Qu'est-ce donc que le vrai talent ? dit Diderot. Celui de bien connaître les symptômes extérieurs de l'âme d'emprunt, de s'adresser à la sensation de ceux qui nous entendent, qui nous voient, et de les tromper par l'imitation de ces symptômes, par une imitation qui agrandisse tout dans leurs têtes et qui devienne la règle de leur jugement ; car il est impossible d'apprécier autrement ce qui se passe au-dedans de nous. Et que nous importe en effet qu'ils sentent ou qu'ils ne sentent pas, pourvu que nous l'ignorions ? »^[22]. Montrer le symptôme c'est donc donner le signe à la place de la chose. Il n'y a pas besoin d'éprouver pour cela, il suffit de savoir observer. La qualité principale du comédien c'est donc la pénétration dit Diderot. Pour simuler il faut avoir observé les signes et savoir les reproduire. Cela suppose de la maîtrise plus que du sentiment.

Or ce n'est pas autre chose que de l'observation que demandent les Gammes de parole : être à l'écoute de ce qui se passe dans la parole. Se rendre sensible à ce qui se passe dans l'élocution. Être ouvert sur l'inattendu : se rendre capable de découvrir avec surprise quelque chose que l'on ne s'attendait pas à découvrir. « Ce n'est pas dans la fureur du premier jet, dit encore Diderot, que les traits caractéristiques se présentent, c'est dans des moments tranquilles et froids, dans des moments tout à fait inattendus »^[23]. Ainsi lors d'un exercice d'entraînement sur les gammes, en l'occurrence sur les contours intonatifs descendants, Lola, une des participantes, fait remarquer tranquillement que l'usage des contours descendants est typique de la prosodie des hommes politiques. Tout le monde est surpris de cette découverte inattendue, mais qui est juste (et il faut insister ici sur le mot « juste »

^[18] Ibid. p. 850-1

^[19] J.J. Gibson et E.J. Gibson, *Perceptual Learning : differentiation or enrichment ?* In *Psychological Review*, Vol. 62, No 1, Princeton, Princeton University Press, 1955, p. 32-41

^[20] L. Jouvet, *Le comédien désincarné*, Champs, Flammarion, 1954, p. 37

^[21] Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, *Œuvres*, Pléiade, Gallimard, 1951, p. 811-72

^[22] Diderot, *Le paradoxe sur le comédien*, *Œuvres*, Pléiade, Gallimard, 1954, p. 1042

^[23] Ibid. p. 1008



puisque c'est de la justesse du comédien qu'il est question).

L'éloignement du sens dans les gammes, fait donc penser à la froideur dont parle Diderot, tout comme à la distanciation dont parle Brecht. Mettre à distance pour découvrir, oublier le sens pour le retrouver plus loin et autrement : découvrir par le jeu aléatoire des formes une série d'interprétations possibles, n'est-ce pas étonnant ? On ne part pas du sens ici, on y arrive.

D'ailleurs, on n'est pas loin dans *Le Paradoxe*, de cette idée de gamme, comme on le voit dans ce passage où Diderot décrit la faculté de Garrick, le célèbre acteur anglais avec qui il était ami, et son extraordinaire faculté de se mouler et se couler dans l'expression de sentiments successifs en passant de l'un à l'autre avec une grande rapidité : « Garrick passe sa tête entre les deux battants d'une porte, et dans l'intervalle de quatre à cinq secondes son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée, de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise, de la surprise à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de l'abattement à l'effroi, de l'effroi à l'horreur, de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu. Est-ce que son âme a pu éprouver toutes ces sensations, et exécuter, de concert avec son visage, cette espèce de gamme ? Je n'en crois rien, ni vous non plus »^[24]. Une espèce de gamme, oui.

Et c'est en continuant de filer la métaphore musicale que Diderot décrit cette ouverture sensible comme étant fondamentalement une capacité de se mettre en accord : « un grand comédien n'est ni un piano-forte, ni une harpe, ni un clavecin, ni un violon, ni un violoncelle ; il n'a point d'accord qui lui soit propre ; mais il prend l'accord et le ton qui conviennent à sa partie, et il sait se prêter à toutes »^[25].

Qu'apprennent donc les gammes ? Elles apprennent à différencier, à discriminer les éléments dans le flux de la perception et de la sensibilité. Cela suppose qu'un travail se fasse en soi, sur soi-même, relativement au monde de la forme, et de la perception. La justesse s'acquiert en affinant la perception, et par un travail qui, comme la gymnastique, suppose la mise à distance, l'éloignement, la répétition.

Et qui suppose même la contrainte (« une longue étude », dit Diderot). A propos des acteurs napolitains, il raconte en effet : « Et quand imaginez-vous que la troupe commence à jouer, à s'entendre, à s'acheminer vers le point de perfection ? C'est lorsque les acteurs sont épuisés de la fatigue de ces répétitions multipliées, ce que nous appelons blasés. De cet instant les progrès sont surprenants, chacun s'identifie avec son personnage ; et c'est à la suite de ce pénible exercice que des représentations commencent et se continuent pendant six autres mois de suite, et que le souverain et ses sujets jouissent du plus grand plaisir qu'on puisse recevoir de l'illusion théâtrale »^[26].

Il faut donc supposer que cette distance paradoxale de l'acteur soit une des conditions, non seulement de la formation de l'acteur, mais par contrecoup de l'émotion du spectateur, puisqu'elle débouche sur le sentiment esthétique.

Enfin, un article qui propose de retracer un peu de ce qu'a été le cheminement d'une pratique scénique, artistique, à l'élaboration d'un projet de recherche.

^[24] Ibid. p. 1022

^[25] Ibid. p. 1035

^[26] Ibid. p. 1046

Les éléments de la parole sont des grelots Japonais

par Arnaud Churin

Où l'on verra comment le dialogue entre les textes, entre les penseurs et les créateurs finit par irriguer pour de bon la pratique artistique. Bertolt Brecht inspire à Barthes un article qui traite de la discursivité. Ce propos sur le discours permet d'éclairer la pratique que nous espérons innovante au sujet du « jeu verbal ». Les gammes de parole sont le fruit d'une collaboration entre un linguiste Rémi Godement-Berline, et un metteur en scène/comédien/pédagogue Arnaud Churin. Si le monde de la recherche dialogue continuellement avec celui des arts, il n'est peut-être pas si courant qu'il découle de cette rencontre une proposition didactique et pratique. Témoigner ici de notre expérience c'est encourager les uns (artistes ou chercheuses) à s'intéresser aux autres (chercheurs ou artistes). Au moment de terminer cette recherche et d'en faire connaître les résultats, il y a sans doute matière à réfléchir et à comprendre mieux ce que représente notre « invention », et Roland Barthes peut peut-être aider à la saisir.

Parce qu'il m'est arrivé un jour de lire en public les *Fragments d'un discours amoureux*^[27], et que ce public était si enthousiaste, avide d'entendre ce texte sur une scène, alors, avec quelques camarades, nous en avons fait un spectacle^[28].

Lors de la préparation de ce dernier, j'ai beaucoup lu Roland Barthes. Il est devenu comme une référence amicale, chaleureuse et bienveillante : le bon ami souriant et affectueux, dont le parcours à part dans la pensée française, un peu tordu, comme les écrits, m'invitent à exercer ma fantaisie et à considérer celle-ci comme un sujet sérieux. La fréquentation de « mon » Roland Barthes a pour une part, suscité chez moi une envie de confronter mon travail d'interprète avec la science linguistique, au moment où l'on me demandait d'enseigner à de jeunes professionnels en écoles supérieures d'art dramatique^[29].

Dans le cadre de mon activité pédagogique, je me suis associé avec un linguiste Rémi Godement-Berline, et, après plusieurs années de connivence, nous avons obtenu en 2020 une bourse du Ministère de la culture^[30] pour mener un laboratoire autour de la prosodie. C'est-à-dire la mélodie, l'intensité, la durée des phénomènes qui, d'un point de vue formel, audible, constituent notre parole.

Barthes s'inspirait de Ferdinand de Saussure, et parlait de son rapport à la sémiologie comme d'une suite donnée à la réflexion du fondateur de la linguistique moderne. Mais il n'en est pas venu cependant à confronter ce qu'il savait de linguistique à ce que font l'actrice et l'acteur sur la scène quand ils parlent ou alors dans une approche très éloignée des données observées par les linguistes. À la toute fin de *Plaisir du texte* il parle « d'écriture à haute voix », une notion qui lui rappelle Antonin Artaud, et les joutes rhétoriques de l'antiquité. Il ne parle pas explicitement de « déclamation » mais d'une pratique qui s'éloigne de la parole (parole spontanée ?) :

« Eu égard aux sons de la langue, l'écriture à haute voix n'est pas phonologique, mais phonétique ; son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions ; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage. » Roland Barthes, *Plaisir du texte*

Bien que proposant une pratique qui passe par un certain « éloignement du sens », par l'écoute des sons plus que du sens, notre approche, à Rémi Godement-Berline et moi-même, est bien plus « matérialiste » que celle de Barthes... peut-être... Du moins elle tâche de ne rien « commander » à l'acteur, l'actrice, mais de lui faire repérer des éléments, des événements sonores. Nos *Gammes de parole* proposent aux artistes dramatiques d'entendre, d'écouter mieux les éléments de leurs prosodies, qui en dehors de toute sensualité, (n'en déplaise à Roland Barthes), sont bien les « outils » qui permettent à l'interprète de conduire son discours, celui qui lui est propre, fruit de son travail, de sa préméditation, de l'idée qu'il se fait du texte ou des choix dramaturgiques de la personne qui dirige son travail :

« Au moment où un auteur écrit une phrase, il est dans un certain sentiment ; ce sentiment lui dicte une phrase d'une certaine longueur ; par conséquent, dans l'« identification » de cette phrase, on doit, si on est connaisseur, trouver le sentiment exact qui est dans cette phrase. Tu

^[27] Festival « Le marathon des mots » Toulouse 2008

^[28] Tournée en France, Suisse et Belgique 2010/2011

^[29] École du Théâtre National de Bretagne, du Théâtre National de Strasbourg, de la Comédie de Saint-Étienne, de l'ESAD de Paris, ...

^[30] Appel à projets recherche en théâtre. DGCA, ministère de la culture



travaillées par le procédé inverse, qui consiste à prendre le texte et à l'arroser de cette sauce à la vanille qui est ton sentiment personnel. Considère d'abord la longueur, l'amplitude de la phrase ; trouve sur cette amplitude la diction et la respiration, tu verras que tu arriveras au sentiment qui est celui du personnage, de l'auteur. » Louis Jovet à un élève, *Tragédie classique et théâtre du XIX^{ème} siècle*

Là aussi Jovet propose de se consacrer à l'étude de ce qui est repérable, ici la dimension, la longueur d'une phrase. Avant de faire entendre quoi que ce soit du sens il propose de « témoigner du texte qui est posé sur la page ». Or l'élève à qui il s'adresse semble avant tout user de son « sentiment personnel », ce discours intérieur, psychologique peut-être, sentimental sans doute, que Jovet qualifie de « sauce à la vanille » n'est pas le discours extérieur, visible matériel, contraint par le texte imprimé sur la page d'un livre.

Ce discours intérieur (ici la sauce à la vanille) est un faisceau sans doute complexe, fait d'éléments multiples : émotion procurée par le texte, idée de ce que dit le texte, écho que ce dernier fait dans la conscience de l'interprète. Mais ce qui dit Louis Jovet à son élève c'est que ce discours intérieur finit par être le plus audible, le plus visible, recouvrant tout à la manière d'une crème à la vanille assez peu digeste sans doute dans l'esprit de Jovet, en tout cas assez peu appétissante. Mais, il faut en venir là : les actrices, les acteurs parlent... Pas plus qu'un locuteur de parole spontanée, ils ne pourraient choisir les éléments de leurs prosodies au moment de les prononcer. Pensées et paroles sont trop imbriquées.

Alors se pencher sur sa prosodie, la « secouer » (« déplacer ce qui est donné ne peut être que le fait d'une secousse ») comme nous dira Barthes à propos de Brecht, c'est sans doute un moyen pour l'interprète d'échauffer l'oreille et l'appareil phonatoire afin d'être, inconsciemment, plus proche de la structure du texte, de son intention, moins ballotté par l'élocution. De ce fait le choix de l'interprète, son projet, son discours intérieur, ne recouvrira pas le sens de l'énoncé qu'il profère. Un peu comme un Kata, au Karaté, prépare le combattant en lui faisant répéter les gestes qui structureront son combat. Le karatéka aura alors un « réservoir » de gestes qu'il déclenchera au cours de l'affrontement.

Pour éclaircir les choses, il est nécessaire de faire une description succincte des Gammes de parole : il s'agit d'une série d'exercices où l'on prescrit au locuteur d'exécuter des formes. Par exemple on lui dit dans cet énoncé tu vas produire beaucoup de pauses « Longtemps/ je me suis/ couché/ de bonne heure. » puis peu de pauses. « Longtemps/ je me suis couché de bonne heure. ». Les pauses, les ensembles phonologiques (suites de syllabes), les contours intonatifs, les accents sont les éléments qui sont repérés puis proférés au cours de cette pratique. Ces éléments de la prosodie, leurs répétitions, leurs variétés, pour une part, structurent l'interprétation lui donne son tour sensible, singulier. À la manière des approches structuralistes, nous pointons des éléments, détachés du sens a priori, mais qui « tricote » un commun, un universel de tous les locuteurs du français, puisque la langue, française dans ce cas, est une compétence partagée.

Mais écoutons Barthes qui, en parlant de Brecht, va éclairer notre Problématique :

« Tout ce que nous lisons et entendons, nous recouvre comme une nappe, nous entoure et nous enveloppe comme un milieu : c'est la logosphère. Cette logosphère nous est donnée par notre époque, notre classe, notre métier : c'est une "donnée" de notre sujet. Or, déplacer ce qui est donné ne peut être que le fait d'une secousse ; il nous faut ébranler la masse équilibrée des paroles, déchirer la nappe, déranger l'ordre lié des phrases, briser les structures du langage (toute structure est un édifice de niveaux). L'oeuvre de Brecht vise à élaborer une pratique de la secousse (non de la subversion : la secousse est beaucoup plus « réaliste » que la subversion) ; l'art critique est celui qui ouvre une crise : qui déchire, qui craquelle le nappé, fissure la croûte des langages, délire et dilue l'empoisement de la logosphère ; c'est un art épique : qui discontinue les tissus de paroles, éloigne la représentation sans l'annuler. Qu'est-ce donc que cet éloignement, cette discontinuité qui constitue la secousse Brechtienne ? c'est seulement une lecture qui détache le signe de son effet. Savez-vous ce qu'est une épingle japonaise ? C'est une épingle de couturière, dont la tête est garnie d'un minuscule grelot, de telle sorte qu'on ne puisse l'oublier dans le vêtement terminé. Brecht refait la logosphère en

y laissant les épingles à grelots, les signes pourvus de leurs minuscules cliquetis : ainsi, lorsque nous entendons un langage, nous n'oublions jamais d'où il vient, comment il a été fait : la secousse est une reproduction : non une imitation, mais une production décrochée, déplacée : qui fait du bruit. Roland Barthes, *Bruissement de la Langue*, p244, in « Brecht et le discours », 1975

À l'image des épingles dans le tissu, les choix prosodiques ne sont pas connus des clients : les spectat.rice.eur.s. ne voient que le vêtement terminé, l'interprétation de l'artiste, la sensibilité, la signification. Pourtant, et c'est ce que permet de mettre en lumière cette nouvelle pratique des Gammes de parole, les choix prosodiques des actrices et des acteurs, ont fait l'objet de précision, de travail de la part de l'interprète qui a donné une forme au texte de son personnage, en construisant une partition : une cartographie, qui lui permet à chaque nouvelle représentation, de se repérer dans le foisonnement du texte.

Ces « bornes » qui lui font reproduire son interprétation, d'une représentation à l'autre, sont la plupart du temps d'ordre prosodique. Une plus grande écoute de ce type de repères que les artistes dramatiques utilisent pour construire leurs partitions évitera, peut-être que le « sentiment personnel » nommé par Jouvett, ce « discours », déborde le sens, la structure, le rythme du texte.

Barthes permet de penser un peu mieux nos gammes en ce qu'il rappelle la secousse que suppose la « révélation » des éléments de la structure d'une forme, la forme du vêtement pour les couturières japonaises. Les éléments de la parole sont les cliquetis des épingles à grelots : repères de l'oralité permettant de varier, sur un même énoncé, les intentions, les interprétations en faisant varier les choix prosodiques.

Donc ce que l'on appelle communément le « sous texte », qui, après trente ans passés sur des scènes, reste encore très mystérieux pour moi, prend néanmoins l'allure d'une sorte de voix intérieure, dans les entrelacs des inspirations il y a ces bribes, que nous appelons, nous les actrices et les acteurs, des intentions. On le constate lors des interviews, l'actrice a son idée du rôle, elle parle du personnage, et ce discours (extérieur) qu'elle tient sur son rôle, c'est ce qu'elle a à

l'intérieur au moment où elle le joue.

Or, plus loin dans l'article, Barthes cite Brecht « du fait qu'elles s'enchaînent, les erreurs produisent une illusion de vérité... ». Et la continuité du « discours intérieur » que l'acteur chevauche dans le déroulement de sa présence scénique nécessite peut-être d'être un peu « secoué ». Car ce discours continu, intérieur, quelques fois, (particulièrement chez l'apprenti comédienne ou le pratiquant amateur occasionnel) peut « tourner à vide », enchaînement d'erreurs avec comme issue une fausse vérité, car l'interprète manque d'outils pour se secouer.

En effet la prosodie de l'acteur est rarement qualifiée, quand elle l'est, c'est généralement d'insistance dont on lui parle, ou de faire entendre l'importance de cela au détriment de ceci, au mieux. Mais le plus souvent l'on emploiera des termes un peu flous : Hamlet est mélancolique ou révolté ou punk, et Juliette idéalise Roméo au lieu de l'aimer, ou elle est innocente ou révoltée ou romantique etc. Pour réaliser ces indications l'actrice et l'acteur font prosodie, ils donnent à leur parole la forme demandée, ou supposément demandée. En invitant à n'entendre que les éléments de structures, disjoints de leurs significations, on permettra à l'interprète et à son environnement d'échanger sur les formes, de multiplier les éléments repérés dans la parole d'élargir les moyens de la prosodie, et donc la complexité, l'inventivité de l'acteur dans l'énoncé du texte. Et en précisant la place des épingles, des éléments de la prosodie, on amènera à structurer autrement (plus précisément ?) l'interprétation.

« Déchirer le nappé » de l'élocution, « détacher le signe de son effet » ; Barthes semble nous parler de lui-même, de son projet critique, en énonçant les secousses engendrées par une structure enfin révélée. Ce qu'il relève chez Berthold Brecht, c'est justement ce qui occupe le Barthes, critique littéraire : « briser les structures du langage », ou au moins les repérer dans les oeuvres, afin de ne pas raconter l'oeuvre, d'en faire un pléonasme. C'est ce que l'on appellera, communément, la distanciation Brechtienne : un jeu qui s'éloigne le plus possible d'une « redite » du sens du texte, d'une parole vraisemblable du personnage.

Dans « L'exercice final, le Boss », des gammes de parole, on propose à l'artiste dramatique



« d'habiter » une structure aléatoire en lui commandant des formes. Imaginons une actrice, sur la scène qui se lance dans l'interprétation d'un monologue. De l'extérieur je lui commande : « pauses nombreuses et de longue durée »... puis « contours intonatifs descendants, dont le domaine syllabique compte trois syllabes ». Tout en s'accrochant à la continuité de son geste interprétatif, l'actrice en écoutant ce que produisent les formes est invitée à saisir ce que ces formes ainsi commandées génèrent dans le fil de son interprétation. On secoue, par ce jeu qui demande une grande virtuosité, quelque chose chez l'interprète : il prend conscience que ce qui structure son interprétation, ce qui la module, ce sont les éléments de la prosodie.

Les linguistes dressent une limite épistémologique : ils sont observateurs du langage, et non de la pensée des locuteurs. Or l'interprète, touche cette limite, il ne peut, nous l'avons mentionné plus haut, comme n'importe quel locuteur, entendre, en interprétant toutes les formes qu'il produit, il parle, c'est tout ! Mais parole reconstruite, soumise à un discours intérieur d'une densité inégale, l'interprète gagne vraisemblablement à se soumettre à cet exercice d'écoute que sont les Gammes de parole. Afin de ne pas être uniquement envahi par le message qu'il doit délivrer, la pensée de l'auteur, mais en laissant une place pour la « collaboration » qui se crée avec ceux et celles qui l'écoutent, autour des formes communes de la prosodie.

La langue partagée par les comédiens, les comédiennes et les spectatrices, les spectateurs est l'outil de l'expérience commune, et l'approche « structuraliste », se révèle une nouvelle fois fertile, car en entendant mieux ce qui, dans la prosodie relève de la collaboration linguistique, de la connivence entre la locutrice et celui qui l'écoute, on renforce l'idée d'une compétence partagée, en ce que chaque élément de la prosodie se vit désormais comme un événement signifiant, adressé, sur lequel il ne peut y avoir de « non choix ».

