

Avant-propos

Ah ce Mémoire !!!

C'est un passage obligé pour obtenir un diplôme HES. Nous sommes les premiers à le réaliser en français (je ne sais comment les Suisses de langue allemande et italienne s'y prennent) et j'ai très envie de profiter de cet espace « avant-propos » pour justement proposer que ce Mémoire, cette recherche, cet « espace recherche » qui est une condition nécessaire à l'obtention d'une certification HES, qui est une autre approche de la pratique du théâtre, puisse se dérouler sur trois ans. Je crois que tous les étudiants de la manufacture sont des gens qui au commencement de leurs études ont déjà une pratique théâtrale et de ce fait certainement plusieurs questions ou envies qu'ils souhaiteraient analyser. J'imagine volontiers, au début du cursus un temps de réflexion pour choisir une problématique. Les élèves après un mois de cours devraient choisir un terrain de recherche qu'ils feraient évoluer sur trois ans, avec ponctuellement une petite discussion pour rassurer ou réorienter leurs investigations. Se faisant, je suis persuadé que ces recherches seraient d'autant plus pertinentes. Et en plus, ce mode de fonctionnement éviterait à certain d'arriver à une semaine du délai de restitution en ayant beaucoup pensé mais rien écrit...

« Ce travail sur la passivité, cette façon de s'oublier soi-même pour se laisser traverser par des forces – des forces qui viennent aussi de l'écriture elle-même et donc probablement de choses enfouies dans l'inconscient – cela nous rapproche de la situation du rêve éveillé. Tout se passe entre veille et sommeil. Ou plus encore dans un état entre la vie et la mort. Si chaque scène est jouée comme si elle avait été vécue dans une autre vie, ou projetée dans un imaginaire à venir, non encore vécu, la poétique qui s'installe est modifiée. ¹ »

1. Résumé

Bienvenue dans un monde de rencontres et de projections :

rencontre entre deux arts : la musique et le théâtre

projection mentale dans un futur proche : environ dans sept secondes...

Bienvenue dans mon histoire, l'histoire qui vous amènera à cette rencontre et à ce voyage dans le futur. Je vous raconterai mes débuts dans la musique et dans le théâtre pour vous amener à l'intérieur des murs de la Manufacture. Des murs qui vous feront comprendre comment et surtout pourquoi je suis arrivé à me projeter dans un futur de sept secondes.

Vous pourrez également si vous le souhaitez tester la technique que je vais vous proposer. Une technique qui dans l'idéal vous permettra de laisser parler votre inconscient. Au cas où vous l'utiliserez et qu'elle fonctionnerait, je vous avertis que je déclinerais toutes responsabilités en cas d'accident.

¹ *Espaces Perdus* de Claude Régy

Merci pour votre compréhension.

J'espère que ce petit voyage vous sera des plus agréables, qu'il n'y aura pas trop d'accrocs et donc que j'aurai mon diplôme...

En attendant, je vous souhaite une excellente lecture en compagnie des neufs pages qu'il vous reste à lire et me réjouis d'en parler avec vous.

Bon voyage.

2. Table des matières

0. Avant-propos	p. 1
1. Résumé	p. 1-2
2. Table des matières	p. 2
3. Introduction et problématique	p. 3-4-5
4. Hypothèse	p. 5-6
5. Cadre théorique et méthodologie	p. 6-7-8
6. Résultats – bilan	p. 9
7. Conclusion	p. 9-10
8. Bibliographies	p. 11
9. Annexes	p 11

3. Introduction et problématique

Mes premiers pas dans la pratique régulière d'un art se sont faits à l'âge de sept ans. Mes parents décidèrent alors que je prendrai des cours de solfège et que j'apprendrai l'instrument de mon choix : l'accordéon. On m'avait déjà enseigné la lecture et l'écriture du français et voilà qu'on m'apprenait une nouvelle langue, celle de la musique. J'apprenais à la lire, à l'écrire et à la partager par l'intermédiaire de la voix ou de l'accordéon. Un nouveau monde s'offrait à moi, un autre moyen d'expression. Les quelques auditions publiques que je donnais me faisaient déjà prendre conscience que quelque chose passait, par l'intermédiaire du son, entre les auditeurs et moi-même.

Plus tard à l'adolescence, je décidais de me perfectionner en chant classique. Ce qui me motivait encore plus que dans l'accordéon, c'était l'apparition d'un texte sur la musique. Il y avait un message à faire passer, des mots reconnaissables à transmettre. Le langage abstrait que parlait auparavant la musique se concrétisait par la présence d'un texte, d'une histoire à raconter. Je me découvrais alors un plaisir intense à raconter des histoires en chantant.

Et c'est à l'âge de seize ans, au conservatoire de Sion, que mon parcours artistique connut une grande révolution. Un pur hasard : mon professeur de chant, Anne-Lise Théodoloz, et le professeur de théâtre, Anne Salamin, décidèrent de monter « Les Noces de Figaro ». Il y aurait des parties du « Mariage de Figaro » de Beaumarchais, jouées et des parties des « Noces de Figaro » de Mozart, chantées. Mais problème (et voilà l'heureux hasard), dans la classe de théâtre il n'y avait que des filles. On me demanda alors si je voulais faire un peu de théâtre. Je ne savais pas vraiment ce que c'était que le théâtre et j'acceptais par curiosité. Nous avons commencé à répéter. Il y avait beaucoup de jeunes et jolies filles, ce qui n'était pas pour me déplaire, au contraire. Tout allait bien. Je m'amusais, sans trop me poser de question.

Jusqu'au jour où !!! C'est la première. Je joue et chante Figaro. Ca commence. Première scène, avec ma future femme : « dix-neuf pieds sur vingt-six !² », disais-je, et là commença la révolution. Plus on jouait et plus je sentais cette chose énorme : l'écoute du public. Pas n'importe quelle écoute, l'écoute de celui qui comprend. Au fil du spectacle, je découvrais non sans émoi, que les spectateurs ne comprenaient pas ce que je disais quand je chantais. Ils écoutaient avec plaisir une voix sur une musique magnifique. Mais quand je parlais, le public et moi étions sur la même planète. Le partage était total, nous parlions la même langue.

Depuis ce jour, il était certain que mon aventure dans le théâtre ne s'arrêterait pas à cette noce qui en fut véritablement une. Ce fut le « coup de théâtre » !

Théâtre et musique se sont vite mêlés à une autre passion ou plutôt, devrais-je dire, à une obsession : celle de la mort. Sans la mort, je n'aurais jamais pris la décision de faire de ma vie une vie de théâtre et de musique.

J'ai souvent côtoyé la mort. Pour commencer : la mort naturelle ou douce , celle qui atteint les personnes âgées, des personnes dont on a pu penser qu'elles ne vivraient pas encore longtemps. Ces départs que je nomme doux mais qui surviennent tout de même soudainement et qui sont toujours des ruptures, avec tout ce que cela induit, je les ai

² *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais

bien vécus. Ils ont fait naître en moi un grand étonnement par rapport à l'existence de l'homme. Ils m'ont poussé à la réflexion.

Et puis il y a eu les morts plus que violentes. Celles qui révoltent, qui crient, les morts qui s'invitent détestablement : overdoses, accidents de moto, erreur médicale, cancers foudroyants. Ces morts, je les ai vécues comme des virages, des angles droits qui m'ont forcé, et je leur en serais toujours infiniment reconnaissant, à vivre passionnément, à saisir chaque instant pour en faire de la magie, du rêve, des histoires, des souffles, des caresses, tout ce qui transcende l'être humain, tout ce qui le rapproche des morts qui vivent en lui.

D'aventures musicales en aventures théâtrales, me voilà arrivé à la Manufacture.

En trois ans de rencontres plus riches les unes que les autres, en trois ans de travail sur le corps et la voix, en trois ans de travail sur les mots, en trois ans de rapports textuels, musicaux et corporels, j'ai assis une conviction : théâtre, danse et musique s'entremêlent tout le temps. Le jeu, le rythme, le son, le mouvement se retrouvent toujours quand il s'agit de raconter des histoires.

Pour ce travail de recherche, j'ai décidé de déposer les mots de « Pylade » de Pier Paolo Pasolini traduit par Michèle Fabien sur une séquence rythmique ternaire que j'ai créée. Je voulais contraindre la langue d'un poète à se marier à la langue d'un percussionniste et que ce mariage soit mentalement articulé avant de l'être physiquement. Et de cette contrainte, voir ce qu'il en sortait. Ainsi suis-je arrivé à cette question :

Est-ce qu'un comédien disant un texte sur un rythme précis en pensant uniquement aux phrases qui n'ont pas encore été dites ne ferait pas plus qu'entendre le texte ?

C'est ce que j'ai voulu tester. Assembler deux façons de s'exprimer et analyser ce que ça produit. Le but de cette rencontre est d'élargir le champ d'attention. J'ai souvent remarqué durant ces trois années, en observant mes camarades et surtout moi-même, qu'en s'obstinant à vouloir faire juste, ce but n'était jamais atteint.

J'ai la tendance d'être sérieux sur le plateau, trop sérieux, ce qui m'a souvent mené un peu à côté. Au fil des trois années, je me suis aperçu, non sans surprise, que la plupart du temps quand un intervenant me disait : « bien », j'avais la sensation d'avoir été comme inconscient au moment du jeu et que je n'aurais pas su en sortant du plateau dire si c'était effectivement bien. Cela m'a énormément interpellé. En fait, je lâchais prise et laissais faire les mots. Je perdais le contrôle ou plutôt je laissais le contrôle de mon corps et de ma voix aux mots du poète.

Mon éducation m'a conduit vers le « bien faire », vers le « avoir des bonnes notes », mais ces jugements ne sont pas, à la lumière de ma jeune expérience, le meilleur chemin à emprunter en matière d'art. Quand Büchner dans Lenz écrit : « ... nous n'avons pas à nous demander si c'est beau ou laid...³ » cela peut résonner aussi comme : « nous n'avons pas à nous demander si c'est bien ou pas ». Les murs de l'école, dans notre société, sont aussi les murs du jugement, l'endroit où l'on donne des notes, où l'on a les bons élèves et les moins bons.

³ Lenz de Büchner

La maladie de mon père et son décès, en première année, m'ont poussé à retrouver le cadre qu'il me posait de son vivant. C'est comme si son départ pour l'au-delà le rendait encore plus présent, dans tout ce que j'entreprenais. Et pour lui et pour l'école (deux représentants du jugement), je voulais « bien faire ». Encore une fois, ce n'est pas le bon chemin en matière d'art. Il faut laisser parler l'inconscient et il ne peut s'exprimer quand la conscience du « est-ce que ce que je fais, c'est bien ? » est tout le temps présente.

« J'essaie de créer chez les acteurs des états beaucoup plus riches, plus développés, plus excessifs, qui passent par des déchirements qui ont toujours des tentacules vers la mort et la folie : ce sont les deux manières de franchir nos limites. Je travaille très obsessionnellement sur cette nourriture-là, sur le fait aussi que la mort n'est pas un attristement : nous sommes habités, conduits, nourris par tous les hommes qui nous ont précédés. Des mémoires sont inscrites dans nos cellules. La création, comme Dionysos, comme le nô, passe par la mort. ⁴ »

Quand un acteur se juge au moment du jeu, il ne joue pas mais se juge. Le spectateur ne peut faire autre chose que de le juger, l'acteur ne lui laisse pas d'autres possibles. Quand un acteur a du mal à respirer sur un plateau, c'est toute la salle qui respire mal, mais quand l'acteur éprouve du plaisir, il offre à chacun ce plaisir. Il y a toujours un partage entre les spectateurs et les acteurs, un partage de différentes natures.

Je suis persuadé qu'il existe des techniques mentales pour libérer l'inconscient et donc parler sur un plateau un langage universel, un langage qui s'adresse aux inconscients, un langage qui en plus de faire entendre fait voir. La recherche que j'entreprends découle des nombreuses rencontres et expériences faites à la Manufacture. Elles ont été pour moi et seront toute ma vie durant, une source inépuisable d'enseignements.

4. Hypothèse

« On peut essayer modestement d'amener les gens - les acteurs - petit à petit, à être au plus près d'eux-mêmes et à émettre ces sons à partir de ce plus près d'eux mêmes en espérant atteindre, au plus près, les autres - les spectateurs - et déplacer ainsi le bruit périphérique dans lequel nous nous mouvons, comme des mutilés en général. ⁵ »

Une utopie intérieure : développer une méthode pour faire entendre en plus du sens, tout ce qu'il y a autour. Faire voir au spectateur ce que le poète a vu, ce qu'il a senti, ce qu'il a ressenti, les images qui l'ont traversé juste avant de coucher ses mots sur le papier pour les représenter.

Je pense qu'en amenant le comédien à se concentrer en même temps sur plusieurs champ d'attention, en l'occurrence ici deux (mais on pourrait les multiplier), il touchera le centre de la cible à tous les coups.

Cette recherche (qui durera certainement toute ma vie) me permettra finalement d'objectiver le subjectif, de comprendre et de pouvoir intellectualiser des phénomènes

⁴ *Espace Perdus* de Claude Régy

⁵ *L'ordre des morts* de Claude Régy

qui m'ont toujours collé au plafond sans jamais y comprendre quelque chose. Qu'est-ce qui fait qu'on écoute un acteur ? Comment nous fait-il voir des images ? Par où passe-t-il pour réveiller nos sens, pour nous faire décoller, arrêter de respirer, être en suspens ?

« La pensée des Celtes est celle de la Permanence dans le mouvement, de l'Unité dans la diversité, du Concret dans l'abstrait.⁶ »

Cette recherche ne me conduira pas au point final mais je suis sûr qu'elle est sur le chemin. Le chemin infini qui conduit à l'Art universel, au langage universel. Beaucoup d'artistes ont, à un moment de leur vie, voulu changer le monde. Encore une utopie, mais l'utopie fait avancer, nous fait nous dépasser et nous conduit à des résultats qu'on n'aurait jamais imaginés. L'homme est souvent plus fort que ce qu'il croit. Il a en lui des ressources qu'il ne soupçonne même pas. Et le fait de tendre à des rêves complètement utopiques le rapproche de ses ressources infinies.

Un des buts de ce projet est aussi la transmission et l'enseignement. Si au fil des ans, je me rends compte que c'est une technique intéressante et qu'elle produit un jeu intéressant, j'aurais grand plaisir à la transmettre, à l'enseigner pour voir comment chez les autres cela fonctionne.

Il est important également à la sortie d'une école de développer des techniques de jeu personnelles, afin d'être mieux armé pour aborder différents types de projet. L'avantage d'une technique personnelle est aussi la singularité et l'étrangeté qu'elle peut apporter à son jeu.

5. Cadre théorique et méthodologie

Méthodologie

Je me suis imposé trois règles pour cet exercice :

- a) Garder toujours la pulsation, le tempo.
« Dans les pauses, il faut savoir tenir le tempo du dialogue.⁷ »
Le théâtre doit avoir une pulsation qui fait que ça avance, que l'on ne se repose jamais, que même dans l'immobilité il existe un mouvement.
- b) Respirer uniquement et obligatoirement en fin de vers.
C'est une chose que les musiciens qui jouent d'un instrument à vent et les chanteurs connaissent bien. En effet un trompettiste qui respirerait au milieu d'une phrase musicale casserait cette phrase et du même coup ne respecterait pas l'intention du compositeur. Il y a donc sur toute la phrase une pression du diaphragme.
On dit souvent aux comédiens : « Je n'entends pas tes fins de phrases. » C'est que le comédien ne soutient pas la phrase jusqu'au bout. Jean-Yves Ruf nous a beaucoup parlé du souffle et de l'importance de la respiration. Quand nous travaillions sur Kafka, il nous donnait comme première indication de ne respirer

⁶ *L'ordre des morts* de Claude Régy

⁷ Meyerhold

qu'au point. Cette directive transformait immédiatement la lecture en une lecture vivante, qui avait son souffle propre.

- c) Être mentalement concentré sur le vers qui suit celui qui est dit.
Cette règle est essentielle pour être sûr de multiplier les champs d'attention, car à force de répétition le texte, le rythme, le tempo et les respirations sont intégrés complètement et ne forment plus qu'un champ d'attention. Cette règle m'oblige à être presque à deux endroits en même temps, à laisser entre ces deux endroits la part de vide où l'inconscient peut se glisser. Faire des projections mentales.
Ne pas être là où l'on peut penser que l'on est.

Ces contraintes (une pour le rythme, une pour le texte et une pour le dire), m'ont donné un cadre qui resserre l'expérimentation et évite la dispersion.

« La contrainte est source de création. ⁸ »

Il me fallait un texte pour travailler. J'ai pensé d'abord à l'alexandrin. C'est une forme complexe que j'adore travailler. Mais après divers essais, je me suis vite rendu compte que l'alexandrin était, de par sa construction en douze pieds, déjà très rythmé et que par conséquent lui imposer un rythme (ternaire en plus) ne faisait que redondance. J'ai donc cherché plus loin.

Voulant travailler sur le souffle également, je cherchais un texte écrit en vers d'inégales valeurs. Quand nous avons commencé à travailler sur « Pylade », ça a été le déclic. Non seulement les vers y sont de valeur inégales mais en plus, ils ne finissent pas toujours par un point ou une virgule : on en trouve à l'intérieur du vers. Ce qui en prenant compte de la ponctuation donnera encore plus de nuances à l'exécution de cet exercice, considérant la règle b).

Je devais décider aussi du rythme. J'ai vite choisi un rythme ternaire. C'est une question de goût. Le binaire n'offre que deux solutions, soit le noir, soit le blanc. Mon intérêt pour les choses complexes me pousse souvent dans les gris. J'ai donc choisi un troisième temps sur lequel m'appuyer. J'aurais pu développer une recherche avec un rythme du type 7/8 (un deux trois, un deux ,un deux) mais j'aurais eu de la peine sans base sonore à garder le tempo et ainsi respecter une des règles que je m'étais fixé. Il serait très intéressant pour une prochaine expérience d'aller dans cette direction. Je me suis permis en inventant cette courte section rythmique de casser la syntaxe mais de respecter l'unité des mots : dire soleil et non pas so.....leil.

Cadre théorique

« Je songe soudain aux archers d'Orient pour qui la cible est secondaire : ils la négligent pour mieux en atteindre le centre. ⁹ »

Claude Darbellay, chanteur professionnel, nous parlait d'une technique qu'il travaille depuis plusieurs années : celle de l'oreille interne. Notre cerveau peut gérer plusieurs choses en même temps. Quand je connais un texte ou une mélodie par cœur, je peux être mentalement en avance sur le présent de l'émission, je chante

⁸ A. K. : une école de la création théâtrale de Alain Knapp

⁹ A. K. : une école de la création théâtrale de Alain Knapp

consciemment la phrase suivante, ce qui fait qu'au moment où elle est physiquement produite, elle l'est sans conscience simultanée, elle est donc plus proche de mon inconscient. Cela demande une grande capacité de concentration, un travail constant et un entraînement régulier. De sorte qu'à force il me sera possible de prendre plus qu'une phrase d'avance.

Ce travail laisse de la place au texte pour s'épanouir. Il provoque dans le comédien un vide que le texte peut remplir. Le comédien est donc complètement rempli par les mots au moment où ils sont dits. C'est le texte qui fait jouer le comédien et pas l'inverse. Je n'ai jamais parlé avec Jean-Quentin Châtelain, mais quand il dit de longues tirades, j'ai la sensation qu'il vise toujours un point plus loin dans le texte et quand il y arrive alors tout se rassemble, tout se comprend : la magie du théâtre se déploie.

Il existe plusieurs exemples de ce type, dans d'autres disciplines. Par exemple dans les arts martiaux. J'ai toujours été fasciné par les moines shaolin qui, à l'âge de quatre ans cassaient des briques à mains nues. Je me suis renseigné et l'on m'a appris qu'une des clefs de leurs exploits étaient qu'ils imaginaient la brique plus loin que ce qu'elle était réellement. Pour eux la brique que l'on voit n'est qu'un point sur le chemin de la brique qu'ils frappent en projection.

Les chanteurs utilisent aussi des techniques de projections mentales. J'ai pu en tester quelques unes tout à fait applicables au théâtre. Quand on joue dans une grande salle, sans micro, et que l'on veut que les derniers rangs entendent parfaitement ce qui est dit, on peut assez facilement imaginer que le dernier rang se situe cinquante mètres plus loin que le dernier rang réel. Une fois que le cerveau a enregistré cette projection, le corps suit cette instruction et s'organise en fonction.

Philippe Cotton nous a enseigné que dans la plupart des situations notre corps possédait, de par la longue évolution de l'espèce humaine, un savoir bien plus important que le nôtre et que souvent nous lui mettions des barrières qui l'empêchaient d'agir comme il le ferait d'instinct. Nous voulons souvent être maître de notre corps sans le laisser agir. Ceci entraîne une crispation. Si après avoir donné une information au cerveau on laisse le corps faire de lui-même alors on réduit drastiquement l'effort. L'action se fait donc dans la détente et dans une position que le corps affectionne. Une expérience de ce type facile à réaliser : déplacer un verre d'eau bien rempli, d'une table à une autre. Si je fixe mon attention sur le verre d'eau pour ne rien verser, alors j'aurai grande peine à réaliser mon objectif. Par contre si après avoir transmis la mission en question au cerveau je laisse faire mon corps, alors tout s'accomplit sans accident.

Claude Regy nous a fait expérimenter sur le plateau un autre type de projection mentale. Il nous disait de prolonger la pensée, de la faire aller plus loin que le texte. Il nous disait en fait que le texte ne s'arrêtait pas au dernier mot mais qu'on pouvait le faire aller plus loin, le faire raisonner en le prolongeant avec une image mentale nourrie d'une intention forte. Beaucoup de musiciens font de même et disent que la musique ne s'arrête pas à la dernière note et qu'il faut la porter plus loin que la fin. Ainsi toute la musique prend corps, elle est vivante et raisonne encore longtemps après le concert. De même, certains spectacles nous travaillent pendant des mois, des années voir même toute une vie.

6. Résultat – bilan

Il m'est difficile de faire un bilan pour plusieurs raisons :

- a) Le travail de diplôme est un travail personnel. Il est donc difficile d'avoir des retours permanents sur ce que l'on expérimente. Je pense qu'à l'avenir il serait intéressant de réaliser ce travail de diplômes à deux. Le théâtre se pratique souvent à plusieurs et si l'on joue un monologue, la présence d'un œil extérieur est plus que souhaitable. Un travail à deux, sur deux recherches différentes pourrait ajouter au projet une partie d'analyse du travail de l'autre.
- b) Je dois encore présenter la pratique de cette recherche. La réalisation de la présentation et la présentation elle-même modifieront certainement quelque peu les résultats escomptés.
- c) Cette recherche se poursuivra encore de longues années. La pratique de cette technique demande un long temps d'entraînement et si les fruits ne se voient ou ne se récoltent pas aujourd'hui, ça ne veut pas dire que ça ne sera pas le cas demain.
- d) J'ai utilisé une partie de cette technique en spectacle à Bussang et aussi précédemment à Lausanne en travaillant sur des textes de Levin avec Selvi Purro. Je me rappelle d'une séance où je n'arrivais pas à dire le texte. Selvi me faisait toujours reprendre, encore et encore. Je me suis rappelé ces techniques de projections mentales et j'ai dit le texte en ayant mentalement toujours une phrase d'avance sur celle que je disais. Et Selvi me dit que c'était ça. Elle me dit aussi que physiquement c'était très bien. Je m'étonnais car je ne me préoccupais pas du tout du corps. J'avais un seul travail à effectuer : avoir mentalement une phrase d'avance.
- e) Je me demande si à force de pratiquer une technique elle ne se tarit pas et qu'il faille renouveler et perfectionner son approche.

7. Conclusion

Le théâtre est un art et par conséquent il contient énormément de subjectivité. J'aime les arts et aussi les sciences. Dans les sciences, mis à part la physique quantique, la part de subjectivité est moindre, la part de doute est réduite. Il est rassurant pour un artiste de pouvoir s'appuyer sur des techniques pratiques objectives. J'ai voulu en développer une qui m'était proche pour m'aider à poursuivre encore plus finement mon travail de comédien.

La technique la plus objective que j'ai expérimenté à la manufacture, c'est le travail. A force de travail, on prend confiance et avec la confiance vient le plaisir qui est toujours communicatif, un plaisir que les destinataires de notre art perçoivent toujours. Paradoxalement, le doute a été dans toutes mes expériences artistiques l'élément le plus créateur. Quand il y a doute, il y a le vide on se rapproche du chaos et donc de la création.

Aujourd'hui, en Occident, les arts se sont tellement spécialisés qu'il devient difficile d'établir des connexions entre eux. Je sais que la musique a une force d'emprise énorme sur les gens et je sens qu'il y a des moyens fins de la mettre au service d'un texte pour le porter et l'amener à être reçu avec encore plus de force. Je compte bien l'expérimenter.

Le fait d'avoir travaillé sur l'élargissement du champ d'attention m'a énormément apporté. Je récolte les fruits de ce travail dans mon quotidien, ainsi j'ai plus d'équilibre dans mes déplacements et plus d'aisance dans mes réflexions.

J'espère que ce voyage vous a posé des questions, qu'il a suscité chez vous quelques intérêts ou alors au contraire qu'il vous a complètement révolté. Cela nous permettrait d'avoir une vive discussion lors de notre prochaine rencontre.

Dans les deux cas, je vous remercie d'avoir lu, non sans plaisir, les quelques 300 pages pondues chaleureusement par notre promotion A.

« Je dis : je ne sais rien de la voix, mais je ne sais rien de rien, je mets en doute, en tout cas, et ce que je sais le mieux, ce sont des choses qui ne sont pas énonçables. S'il y a cette part d'inconscient déposée dans l'écrit, si on travaille le travail d'acteur en écoute de l'écrit, et si on veut restituer l'écrit, c'est-à-dire être un écho de cette sensation qui a précédé l'écrit, et aussi explorer toute cette part qui le dépasse, il faut que la voix, la vibration de la voix, la manière de parler – mais il y a aussi les sonorités des mots, les rythmes, la respiration – soient en relation avec cette partie totalement souterraine de la conscience, et en rendent compte.

Je pense que c'est ce qui différencie les très grands chanteurs et chanteuses d'opéra des autres, c'est-à-dire quand, outre l'exécution techniquement parfaite, et la restitution de la partition, on entend – c'est vrai – la vibration d'un autre monde. Alors ces voix nous troublent. Si la vibration de la voix trahit de l'être, c'est dans l'écart des vibrations, sans doute, que s'établit la vraie communication. D'intériorité à intériorité. Et non pas en passant par l'extérieur. La voix, bien sûr, va à l'extérieur de nous, elle est transportée par le souffle, elle crée des sons dans l'air, mais, il me semble, ce qui différencie les voix, c'est l'intériorité. Les voix de l'extérieur, les voix naturalistes ou les voix de langue de bois, celle du discours politique, ces voix assurées qui installent une espèce d'autoritarisme, voix de gens qui savent, qui font croire qu'ils savent, ces voix sont devenues pour moi intolérables. Une voix n'est jamais neutre : on entend une voix au téléphone, on perçoit l'état psychique de celui qui parle. Il y a dans la voix le champ du langage parallèle.

Ce qui délivre du sens, et de la multiplicité de sens, c'est avant tout l'entremêlement d'un texte. Ce n'est pas phrase par phrase qu'il y a sens. Le sens se perçoit, d'abord, dans les sons. La poésie, c'est inventer un langage, en choisissant des mots et la manière de les faire se cogner les uns contre les autres, de les rapprocher d'une manière qui ne correspond pas à la ponctuation normale. Il faut trouver des blocs de mots et des isolements de mots qui renouvellent la manière d'appréhender le langage. Il faut déconstruire et reconstruire. ¹⁰»

¹⁰ *L'ordre des morts* de Claude Régy

8. Bibliographie

Claude Régy, *Espaces Perdus*, 136 pages, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1998.

Claude Régy, *L'ordre des morts*, 123 pages, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999.

Alain Knapp, A. K. :une école de la création théâtrale, 201 pages, Actes Sud - papiers, Paris, 1993.

Pier Paolo Pasolini, *Pylade*, traduit par Michèle Fabien Titina Maselli, 79 pages, Actes Sud - papiers, Paris, 1990.

Vsevolod Meyerhold, *Essais*, 192 pages, Actes Sud – papiers, Paris, 2005.

Georg Büchner, *Lenz*, traduit par Bernard Kreiss, 64 pages, Actes Sud – papiers, Paris, 2006.

9. Annexes

Partition : texte, rythme et respirations.