

L'acteur : mythomane ou mythographe ?

**Les grandes instances du tragique : comment se
donner les moyens de dépasser sa mythologie
personnelle pour atteindre un plus grand degré
d'universalité ?**

Anne Schwaller

Lausanne, le 23 août 2007

Exigence partielle à la certification finale- La Manufacture,, Haute Ecole de théâtre de
Suisse Romande

Aussi, n'est-ce pas dans les actes mais dans les paroles, que se trouvent la beauté et la grandeur des belles et grandes tragédies. Est-ce seulement dans les paroles qui accompagnent et expliquent les actes qu'elles se trouvent ? Non ; il faut qu'il y est autre chose que le dialogue extérieurement nécessaire. Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elles que se trouve son âme. À côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément, parce que c'est en cet endroit seulement qu'on lui parle.

M. Maeterlinck
Le trésor des humbles, Paris, Mercure de France, 1910,
p.173

Table des matières

Titre	p. 1
Citation Maurice Maeterlinck	p. 2
Table des matières	p. 3
0. Avant propos	p. 4
1. Résumé	p. 4
2. Introduction	
Pourquoi ?	p. 5 à 6
3. Problématique	
Les grandes instances du tragique : comment se donner les moyens de dépasser sa mythologie personnelle pour atteindre un plus grand degré d'universalité ?	p. 6 à 7
4. Hypothèse	
Par l'engagement de l'acteur dans la langue peut naître l'instance tragique	p. 8
5. Cadre de référence	
A. Constantin Stanislavski	p. 9 à 10
B. Anatoli Vassiliev	p. 10 à 15
6. Outil	
L'apprentissage du langage chez l'enfant de 0 à 3 ans	p. 15 à 20
7. Pratique du mémoire	p. 20 à 28
Choix du texte	p. 20
Comment vais-je tester mon hypothèse ?	p. 21
Forme	p. 24
Vers quel résultat final ?	p. 24
Étapes de travail	p. 25
a. Texte original	p. 25
b. Travail sur les voyelles	p. 26
c. travail sur les consonnes	p. 26
d. travail sur les intonations	p. 27
Constatations	p. 28
8. Conclusion	p. 29 à 30
9. Bibliographie	p. 31
10. Annexes	p.32 à 41
A. <i>Incendies</i> , Wajdi Maouwad, Actes Sud Papiers, 2003, p.48	p. 32
B. Entretien Vassiliev-Dréville	p. 33 à 35
C. Extrait d' <i>Agamemnon</i>	p. 36
D. Résultats expérimentations no1	p. 37 à 40
E. CD expérimentation no 1	p. 41

0. Avant-propos

Choisir un sujet de mémoire...

Entre les envies de grandeur, d'accessibilité, de challenge, de minimum, de synthèse et autre, le mémoire que vous trouverez ici tentera d'être au plus proche de ce qui fait les envies et les espoirs de la comédienne en devenir qui écrit ces lignes. Pas de révolution, mais une étape de travail supplémentaire, une continuation des découvertes et des mises en danger qui ont jalonnées les trois ans passés à la Manufacture.

De plus, l'accent a été mis sur l'aspect pratique d'un mémoire comme celui-ci. En effet, le cadre théorique pourrait toujours être plus fourni, plus exhaustif.

Puisque tout a déjà été fait...

Mais chaque élément que le lecteur trouvera ici est en lien avec une possible mise en action.

Puisque, comme le dit Gaetan Picon : « Le théâtre, domaine de la parole- domaine de la parole en action. »

1. Résumé

Le titre de ce mémoire est une question qui taraude et qui taraudera longtemps celle qui se la pose.

La question posée ici est fondamentale pour le comédien au théâtre. C'est une question déjà posée, qu'on se posera encore longtemps.

C'est dans le développement de quelques pistes de réponses, aussi bien dans le récit d'expériences personnelles, de référents morts ou actuels, que d'expérimentations pratiques que se trouve l'originalité et sans doute l'intérêt de ce travail.

Il s'agit d'un cheminement, du vaste au particulier, semé d'éléments qui mènent à une mise en pratique précise d'un travail sur le langage.

2. Introduction

POURQUOI ?

L'acteur, mythomane ou mythographe?
Menteur professionnel ou inventeur de mythe?
Où est le vrai, le faux ?
Où est-il lui, où se situe le personnage ?
Peut-on « mentir vrai », comme le souhaitait Antoine Vitez ?
Et surtout comment faire ?

Le théâtre est peut-être un reflet du réel. Certainement une réflexion sur le réel. Le comédien en est le médiateur.

Lorsqu'on me confie un rôle, je cherche toujours à le relier à cette humanité dans laquelle je vis aujourd'hui. Pour qu'il soit aussi reflet de cette réalité. Il n'est pas question ici de *réalisme* au sens stanislavskien du terme. Surtout avec le théâtre d'aujourd'hui.

Comment se donner les moyens pour jouer les pires ou les meilleurs ? Comment pouvoir aller au-delà de moi-même, et de là, devenir moi aussi une mythographe ? Comment parler non pas de mon rire, mais du Rire ? Dépasser ma mythologie personnelle pour pouvoir toucher à une plus grande universalité. Être un humain parmi les humains, mais tendre à une autre dimension que l'être quotidien.

Challenge à renouveler sur chaque travail, mais comment pouvoir toujours se dépasser, se donner les moyens d'aller chercher ailleurs ?

Pour un jeu cinéma, peut-être suffit-il d'être « vrai »... Mais comment jouer Lady Mac Beth, ou du Valère Novarina ? Il me semble que parfois, souvent, l'être de théâtre dépasse l'être réel.

Si l'on prend par exemple la définition de la tragédie dans *le petit Larousse illustré* :

TRAGÉDIE *n.f.* (lat. *tragoedia* ; du gr.) 1. LITTER. Pièce de théâtre, dont le sujet est généralement emprunté à la légende ou à l'histoire, qui met en scène des personnages illustres et représente une action destinée à susciter la terreur ou la pitié par le spectacle des passions et des catastrophes qu'elles provoquent ; genre littéraire que constitue l'ensemble de ces pièces.

« Personnage illustre », « légende », « action destinée à susciter la terreur ou la pitié », « spectacle des passions »... Quel défi à relever pour un comédien.

Anton Tchekhov disait ne pas vouloir confier ses personnages à des acteurs de moins de 36 ans. Selon lui, il fallait atteindre cet âge-là de vie pour pouvoir comprendre un personnage de ses pièces.

J'en ai 25 aujourd'hui, comment puis-je donc faire... ?

Si l'on rajoute à cela l'écueil du comédien de tomber dans ses propres facilités...

Je crois que personne ne me contredira si j'avance qu'être comédien n'est pas un don de naissance, un cadeau des dieux tombé du ciel. Ce n'est pas une histoire d'inspiration. Il y a avant tout des heures de travail, derrière, parfois, un résultat.

Quels sont mes moyens ?

La voix, le corps bien sûr, mais aussi le matériel textuel, à la base de l'art du comédien.

3. Problématique

Les grandes instances du tragique : comment se donner les moyens de dépasser sa mythologie personnelle pour atteindre un plus grand degré d'universalité ?

Comment se donner les moyens de se dépasser soi-même ?

J'ai croisé sur ma route des rôles qui m'ont d'abord gentiment terrifiée. *Comment vais-je atteindre un tel degré de..... (remplir les pointillés).*

Stage de troisième année, échange avec l'INSAS (Bruxelles), texte : « Incendie » de Wajdi Maouwad

Séquence du bus.

Scène d'une grande intensité, où le personnage de Nawal raconte un épisode auquel elle vient d'assister.

Les rebelles ont arrêté un car de réfugiés, les ont bloqués à l'intérieur, mitraillés, et ont mis le feu à l'autobus.

Elle raconte.¹

¹ Cf texte Nawal, annexe A, p. 23

Je me suis trouvée dans l'impossibilité de pouvoir m'approprier la violence de cette situation en tant que telle. Je l'ai d'abord cherchée dans l'expression du souvenir d'une douleur, d'un drame, dans un revécu. Mais rien dans ma courte vie ne pouvait ne serait-ce qu'y effleurer.

La démarche n'était pas la bonne.

Mon erreur a été de chercher d'abord cette scène dans ma propre mémoire affective, dans le sentiment. J'ai voulu y appliquer d'entrée un réalisme psychologique. Je n'étais pas à la hauteur.

Comment alors rendre compte de la situation sans la banaliser ?

Je me suis penchée sur l'aspect physique potentiel du personnage à ce moment-là.

J'ai travaillé le souffle du personnage, la bouche qui raconte (de façon purement anatomique : la bouche grande ouverte, comme un cri silencieux), les silences, la voix pour dire et l'articulation du texte. Un travail sans apposition de sentiments, *sans a priori*, à l'écoute des sensations physiques et de ce que le texte dissimulait.

Ma concentration ne travaillait plus que sur la sensation de ce cri sans voix, jusqu'à ce que les mots et la voix pour les dire viennent d'eux-mêmes.

Par ce biais me sont arrivées des émotions inattendues. Et vraies parce que non provoquées.

La peur est apparue au fur et à mesure des mots et chaque soir c'était une autre peur. Mais simple, presque drôle. Un soir a surgi le souvenir d'une peur d'enfant, une araignée qu'un garçon de mon âge m'avait glissée dans les cheveux !

En sortant de scène, je me suis demandé ce que l'araignée avait bien pu faire là, mais comme le travail de fond était trouvé, le sentiment pouvait prendre n'importe quelle image.

Un travail de l'inconscient.

C'est ce que j'appelle « la vie intérieure »

Et suite à ce travail technique, chaque soir, j'avais la possibilité de « refaire ». Il ne s'agissait pas de retrouver un état émotionnel, mais plutôt une sensation physique. Le travail était à un autre endroit, plus près du corps. Et donc plus reconnaissable, maîtrisable dans « comment commencer ».

Ne pas chercher un résultat, mais chercher comment débiter, « lancer la machine », et la suivre chaque soir où elle emmène.

Et je pense que j'ai pu rendre visible au spectateur cette « histoire-là ». Parce que je faisais le même travail que lui, je la *découvrais* avec lui, au fur et à mesure. Je n'apposais pas mon propre ressenti. Il était libre, de ce fait, de créer lui-même l'imaginaire qui pouvait correspondre à la scène.

Je serai sans doute amenée par la suite à réutiliser cette démarche.

4. Hypothèse

Par l'engagement de l'acteur dans la langue peut naître l'instance tragique.

**L'émotion peut naître d'un travail avant tout technique.
Elle n'est pas obligatoirement un *postulat de départ* dans la création d'un personnage.**

J'ai déjà pu observer une forme de travail basé sur l'approche physique (cf. ch 2 : problématique). J'aimerais expérimenter ici un travail basé sur l'approche du texte et du langage.

Réponse envisagée ?

Oui, par l'engagement de l'acteur dans la langue peut naître l'instance tragique.

La langue, le texte est un des supports principaux de l'acteur. Je pense qu'il est le premier support, duquel découlent les autres éléments qui composent le travail du comédien. Avant même qu'il y ait une idée, une émotion, un a priori, un avis, il y a le texte. Qui est là, noir sur blanc.

Dangers potentiels ?

Être dans la forme en oubliant le fond. Être dans une performance, une « coquille vide ».

« L'acteur travaille la forme extérieure de son rôle. Il ne le vit que pour découvrir et parfaire cette forme. Ensuite il se contente de reproduire. Le sentiment ne participe plus. C'est une étape préparatoire à une autre démarche artistique. »²

...C'est une étape préparatoire à une autre démarche artistique...

Lors de l'expérimentation pratique, je me tiendrai devant d'autres gens. Je cherche à transmettre, comme lors de chaque travail, de chaque représentation théâtrale. Je passerai à côté de ce qui motive mon mémoire si je suis dans la « forme vide ».

² p. 25 C.Stanislawski, *La formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, Petite bibliothèque Payot/42, Editions Olivier Perrin

5. Cadre de référence

J'ai cherché mon cadre de référence dans cette idée de forme et de fond.
Qui propose aujourd'hui une forme de travail radicale, non-consensuelle ?
Et qui parle d'une technique propice au développement de ce que j'appelle une vie intérieure ?

De plus, avec Stanislavski et Vassiliev, je m'inscris dans une continuité, une évolution du point de vue du théâtre russe qui me semble très intéressante, puisque que Vassiliev est élève de Stanislavski, qu'il a adopté certains points de cet héritage, mais qu'il en a contesté d'autres.

A. Stanislavski et *la Formation de l'acteur*³

C'est d'abord chez Stanislavski que j'ai découvert des similitudes avec mes recherches actuelles. L'expérience personnelle dont je tire mon mémoire et que je décris pages 6 et 7, peut être rattachée à cette phrase de Stanislavski :

*Tout acte physique comporte un élément psychologique et tout acte psychologique un élément physique*⁴

ACTIONS PHYSIQUES

« Il semblerait à première vue qu'il suffise d'utiliser nos vraies émotions ; mais les sentiments ne forment pas un matériel assez solide, c'est pourquoi nous avons recours aux actions physiques. (...) »

Pour parvenir aux grandes dimensions du tragique, l'acteur doit forcer sa nature créatrice à l'extrême. Or comment pourra-t-il y accéder si sa nature ne répond pas à sa volonté ? Cet état d'intensité dramatique ne peut être amené qu'à la faveur d'une inspiration, et vous ne pouvez pas toujours facilement la déclencher. Si vous essayez de le faire par des moyens artificiels, vous risquez de vous égarer et de tomber dans le théâtral, au lieu du vrai.!(...)

³ C.Stanislavski, *La formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, Petite bibliothèque Payot/42, Editions Olivier Perrin

⁴ *Op. cit.*, p.147

Pour éviter cette erreur, prenez appui sur un objet tangible, solide, sur une action physique. Plus elle sera simple, plus il vous sera facile de la saisir, de la laisser vous diriger vers votre véritable objectif, loin de la tentation du jeu mécanique. »⁵

Stanislavski propose ici un élément concret pour débiter le travail.
Le comédien possède aussi sa « page blanche ».

Il cite comme exemple Lady Macbeth. Que fait-elle lorsqu'elle atteint le point culminant de sa tragédie ? Elle cherche à faire disparaître le sang qui poisse ses mains.⁶
Donc, en travaillant la forme extérieure d'un rôle, en l'occurrence les actions physiques, on peut arriver à créer un personnage aux implications et aux enjeux complexes.

Mais qu'en est-il du langage ?

C'est ici que je fais référence à Anatoli Vassiliev.

B. Anatoli Vassiliev

Je cherchais un exemple de travail théâtral particulier sur les sonorités, la façon de dire un texte.

Je suis tombée sur un extrait de « Médée-Matériau », spectacle mis en scène par Anatoli Vassiliev et joué par Valérie Dréville. J'y ai trouvé là une approche possible de ce que je voudrais tenter dans mon expérimentation pratique.

Il n'existe aucun « Manuel de training verbal selon Anatoli Vassiliev ». Les déductions que j'utiliserai pour mon expérimentation pratique sont donc tirées de l'extrait de « Médée-Matériau »⁷ ainsi que de quelques éléments théoriques. Ces éléments, je propose de les développer dans le chapitre qui suit.

La démarche de Vassiliev s'inscrit dans la tradition psychologique russe de la fin du XIXe siècle, liée à Tchekhov, à Stanislavski, au réalisme.

Il est donc élève de Stanislavski. Mais avec l'ouverture de son théâtre, il a voulu combattre la tradition psychologique et la dépasser en théorisant le *théâtre de jeu*.

Depuis plus de quinze ans, Vassiliev tente une autre approche de la langue. Il a mis au point une technique vocale basée sur des intonations particulières.

⁵ *Op. cit.*, p. 155-156

⁶ *Op. cit.*, p.155

⁷ J'invite le lecteur à se rendre sur ce site : <http://www.theatre-contemporain.tv/vision/vision.php?lang=fr&id=145> pour mieux voir et entendre...

Deux mots de biographie

Né en 1942, à Penza, Russie. À dix-huit ans, il s'inscrit au VGIK (Institut supérieur d'Etat de cinéma) mais échoue aux examens. Rejoint l'université de Rostov, faculté de chimie. En 68, il entre au Gitis (aujourd'hui Rati : Institut d'Etat d'art théâtral), dans la classe dirigée par Andreï Popov et Maria Knebel (élève de Stanislavski). En 72, il réalise sa première mise en scène puis travaille au Théâtre d'Art de Moscou. Les péripéties de sa carrière suivent celles des théâtres où il est appelé et d'où il doit partir. En 1981, il devient professeur au Gitis. C'est le début de la « carrière » pédagogique de Vassiliev, qui ne s'arrêtera plus. En 1987, est inauguré le théâtre de Vassiliev : l'Ecole d'art dramatique (il s'agit encore aujourd'hui d'une école, mais avec le statut juridique d'un théâtre, un lieu de recherche). Depuis cette année 87, sa carrière artistique se confond avec l'existence de son école.

Le théâtre de jeu

« Définition : le théâtre de jeu se base sur les structures de jeu (appelées aussi structures psychologiques) présentes dans le mode d'écriture dramaturgique et le mode de jeu de l'acteur. Elles renvoient à la composition de l'oeuvre en elle-même et pour le jeu, selon les deux perspectives, simple et inversées. »⁸

Le théâtre de jeu cherche à dépasser le stade de l'analyse et du jeu psychologiques comme unique interprétation. Pour Vassiliev, certains textes sont hors de la réalité humaine. « Je crois que le comédien doit s'accrocher à cette technique bien particulière [le training verbal] parce que les situations de la tragédie se situent en dehors de la réalité humaine. »⁹

Il parle d'une « réalisation théâtrale du sens ». L'acteur doit être maître de son jeu pour ne pas être pris au piège de la psychologie, et pour « se faire prendre au piège du sens »¹⁰. Il faut donc tester toutes les possibilités de jouer le texte, jusqu'à ce que, les possibilités ayant été épuisées, ce soit le sens même qui puisse jouer.

Réalisation théâtrale du sens, qu'il travaille sur plusieurs niveaux, dans ces structures et lignes de force (tel que Stanislavski nous l'apprend) ou dans son matériau vocal et verbal. C'est ce niveau-là qui m'intéresse avant tout.

« On s'occupe des sons et dans ce processus, on va aboutir à ce mot, à cette parole qui va agir. C'est-à-dire c'est le mot qui devient objet. Il y a cette transformation. Et le

⁸ Stéphane Poliakov, *Anatoli Vassiliev : l'art de la composition*, collection Apprendre, Actes-Sud Papiers, 2006, p. 48 LEXIQUE

⁹ Valérie Dréville, conférence de presse du 7 juillet 2002, Festival d'Avignon

¹⁰ Stéphane Poliakov, *Anatoli Vassiliev : l'art de la composition*, collection Apprendre, Actes-Sud Papiers, 2006, p.121

mot, la parole devient dense, devient solide. C'est un objet. Ce mot va prendre de l'énergie et commencer à agir.

Bien sûr, il faut diriger cette parole. C'est-à-dire, le matériau de ce rôle, ce ne sont pas les émotions, les états psychologiques, c'est la parole, c'est le mot. C'est une technique différente bien sûr, parce que d'habitude on travaille sur la psyché, sur les émotions. Je ne veux pas dire qu'on exclue ça complètement. Mais il y a cet élément dominant.»¹¹

Le travail de Vassiliev avec ses comédiens se passe en deux phases.

1) Au début, « on construit le monde intérieur de l'homme, très solide, qui, dans sa solidité, ne lui cède en rien à la structure d'un cristal.»¹² Il s'agit de la phase de travail à la table, où est analysée la psychologie de la pièce.

2) Une fois le monde intérieur créé, se superpose le « mouvement extérieur » : travail dans l'espace, recherche dans la scénographie (toujours élaborée avant le début du travail). « Le dessin dans un volume architectural donné ».

L'acteur doit amener dans la deuxième étape tout le travail qui a été fait dans la première étape. Il doit entrer dans le dessin, tout en gardant l'existence complexe de son rôle intacte, c'est-à-dire, « qu'il doit recouvrir le mouvement intérieur par le mouvement extérieur ». ¹³

Découpage

Dans le théâtre russe, le découpage du texte ne correspond pas aux intentions supposées de l'auteur mais à une mise en acte. Ce que Stanislavski appelle *analyse par l'action*. C'est un des héritages que Vassiliev a gardé tels quels dans son théâtre. L'objet du théâtre c'est l'action. Toutes les divisions envisagées pour la composition du rôle sont faites en fonction des objectifs à accomplir.¹⁴ Comment faut-il diviser ? La question est « Que suis-je en train de faire ? ». Pour citer Stanislavski, lors de la descente des escaliers du héros Nazvanov, celui-ci se demande si chaque marche est une séquence. Son professeur le lendemain lui conseille de se comporter comme le capitaine d'un navire qui suit son parcours en fonction de la ligne générale du rivage.¹⁵ Le découpage des actions est donc déterminé par de grandes lignes conductrices. Chaque division est une action précise capable de composer une *ligne générale de l'action* dans le travail de l'acteur.

Chronologie

On trouve ici une des différences entre Stanislavski et Vassiliev.

¹¹ Anatoli Vassiliev, conférence de presse du 7 juillet 2002, Festival d'Avignon

¹² Stéphane Poliakov, *Anatoli Vassiliev : l'art de la composition*, collection Apprendre, Actes-Sud Papiers, 2006, p.48

¹³ *Op. cit.*, p. 49

¹⁴ C'est la métaphore de la dinde chez Stanislavski, au chapitre 7, *Séquences et objectifs*.

¹⁵ C.Stanislavski, *La formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, Petite bibliothèque Payot/42, Editions Olivier Perrin, p.122

Le premier suit la chronologie de la pièce dans la succession des lignes d'actions. Le début lance l'acteur vers le « super-objectif ».

Le second cherche l'extrait du texte qui frappe le plus par son originalité ou son contenu. Cet extrait détermine la construction qui va suivre. Il est d'ailleurs vivement conseillé de commencer par la fin du texte (« composer le texte en fragments à partir de la fin en s'imprégnant de l'événement principal »)¹⁶.

Le texte a une composition propre, donnée par son auteur. Il faut comprendre cet ordre, ainsi que le style et le genre de l'oeuvre. Mais ceci est un point de départ qu'il faut transformer en « composition pour le jeu, pour l'action »¹⁷ Le point de départ de la construction n'est pas la conscience du personnage, ce n'est pas un événement narratif, c'est une Idée, une dramaturgie conceptuelle. Ce n'est pas avoir conscience du personnage. C'est une vérité à ressentir affectivement, intellectuellement, en image. Il faut donc chaque soir se souvenir de « l'arrivée », ce vers quoi l'on va. « La perspective est construite à partir d'un point à venir »¹⁸ C'est ce qu'il appelle *la perspective inversée*.

« On ne part pas chez lui du personnage. C'est le discours qu'on traite. Donc dans ce cas-là, il n'y a pas d'incarnation a priori. Ça se constitue. Et réellement ça se constitue dans le présent, par le langage, par les images, par la force du texte. Par une inertie qui est extérieure à moi. Que je n'ai pas quand j'arrive. Quand j'arrive, je n'ai que ma réalité à moi. D'une certaine manière je trouve que c'est une extraordinaire liberté parce que c'est difficile d'arriver sur scène et de se dire à soi-même « Je suis Médée ». On ne sait pas qui c'est. »¹⁹

Training verbal

Depuis les années 90, le travail de Vassiliev se consacre en grande partie au vers, et particulièrement au vers pouchkinien, qui est au centre de ses techniques pédagogiques. Le choix de Pouchkine est lié à la volonté de Vassiliev de travailler le vers dans son essence : métrique, rythme, signification. Donc un intérêt *littéraire*, mais aussi *musical* et *verbal*.

Le travail de l'hexamètre pouchkinien est à la source du *training verbal*, pratiqué quotidiennement à l'Ecole d'Art.

L'entraînement verbal est axé sur l'élocution par les acteurs des voyelles, des mots, d'un hexamètre puis d'un distique entier, en général tiré de l'Illiade. Il y a trois intonations : exclamative, narrative, et affirmative, respectivement de l'aigu au grave. Dans ces exercices, toute l'attention est mise sur le *lancer du son*. L'acteur doit imaginer le son à l'extérieur de lui, suivant des lignes horizontales ou verticales. Il le projette devant lui, vers un horizon imaginaire. Ces exercices sont comparés à des vocalises ou le moment où l'instrumentiste accorde son instrument pour pouvoir en jouer.

¹⁶ Stéphane Poliakov, *Anatoli Vassiliev : l'art de la composition*, collection Apprendre, Actes-Sud Papiers, 2006, p. 75

¹⁷ Op. cit., p.64

¹⁸ Op. cit., p.72

¹⁹ Valérie Dréville, Conférence de presse du 7 juillet 2002, Festival d'Avignon

La recherche d'Anatoli Vassiliev s'oriente de plus en plus vers l'art vocal. Une réflexion sur le mélange des « arts » : le jeu dramatique avec la précision nécessaire aux intonations du vers et la maîtrise du son, nécessaire à l'art vocal.

(...)l'intonation affirmative étant, par conséquent, une musique dont les notes s'achèvent plus graves qu'elles n'ont commencé.

Lorsque Valérie Dréville montre le training, l'intonation affirmative qu'elle produit a un effet organique très étrange sur moi - et je le saurai plus tard, sur nous tous - un effet que je perçois comme agressif, violent. Il y a, en effet, une sensation d'injonction, de commandement, et même si elle n'utilise qu'un son - io, ia, sia, sié - on ressent comme l'envie, le besoin d'obéir. Ce n'est lié à aucun sens qu'aurait un mot, non, vraiment simplement à l'intonation utilisée et je comprends ce que Vassiliev veut dire lorsqu'il prétend que l'intonation est une musique. Une musique produit un effet. Et dans le cas de l'intonation affirmative, l'effet est puissant et m'évoque les discours fascistes d'un Hitler ou d'un Mussolini. Je veux bien comprendre comment des foules entières ont pu être traversées et convaincues par des paroles ou des sons prononcés selon une intonation affirmative.²⁰

Tableau succinct des différences Stanislavski-Vassiliev

STANISLAVSKI	VASSILIEV
Théâtre d'action	Théâtre de jeu
Structures psychologiques	Structures de jeu
Relations psychologiques	Idée ²¹
Personnages	Lignes (succession continue des thèmes) présentes dans l'œuvre dramatique
L'attention de l'acteur est portée sur la situation dans laquelle il évolue.	L'objet du jeu est dans l'événement principal. Hors de l'acteur, au-devant de lui
Découpage chronologique	Découpage en fonction de l'événement principal
Perspective chronologique des événements. L'acteur joue 1+ 2+3+4+5...	Perspective inversée. L'acteur a toujours en conscience pendant qu'il joue 10+9+8+7+6...
Analyse des enjeux psychologiques comme travail essentiel	Analyse des enjeux psychologiques comme étape de travail

²⁰ <http://et-soudain-plus-rien.over-blog.com>, par Vincent, apparemment jeune comédien ou jeune metteur en scène...

²¹ Selon la théorie de l'Idée, Vassiliev analyse comme suit « La Mouette » de Tchekhov. Toute la pièce est divisée selon deux principes fondamentaux, qui orientent toute la composition : L'Amour et l'Art. On peut donc jouer la pièce de deux manières différentes. Stanislavski se baserait plus sur le plan de relations psychologiques des personnages. Vassiliev en fera un manifeste des notions d'Art et d'Amour, en les mettant en contradiction et définirait les personnages en fonction de ces deux notions (le symbolisme de Tréplev et le réalisme de Trigorine par exemple).

Ce qui m'interpelle dans le travail sur *Matériau-Médée*, c'est cette « nouvelle » façon de travailler le langage, qui n'ôte en rien la compréhension de ce qui est dit, mais qui moi me touche à un tout autre endroit que celui de la compréhension. Je suis suspendue aux lèvres de la comédienne. Rien ne me permet d'anticiper ce qui va être dit. Le texte est malmené, tordu, malaxé. Le résultat en est même violent. Mais le texte passe et pendant une heure, c'est un personnage hors du temps qui est face à nous, mais dont chaque mot prononcé est un retour au concret, à un au-delà d'une parole habituelle et sociale.

Il n'y a besoin de rien d'autre qu'un texte et une voix pour faire vivre un personnage de tragédie telle que Médée.

C'est vers cette « simplicité »-là que je cherche à aller avec ce mémoire.

6. Outil

L'apprentissage du langage chez l'enfant de 0 à 3 ans

Comment retourner au plus près du « mot-matérau » ? Peut-être en allant là où le mot n'a d'abord aucun sens, là où il faut tout apprendre.

Se pencher sur l'acquisition du langage chez l'enfant permet de se rendre compte à quel point parler est une quête. Lutte que nous oublions bien vite, dès que nous considérons notre capacité langagière comme acquise et définitive.

L'apprentissage du langage ne se fait pas par une réflexion, une assimilation du sens. C'est avant tout un travail organique et musical. Le sens arrive bien après.

ÉTAPES DE L'APPRENTISSAGE DU LANGAGE

Le babillage, premier stade du langage

L'enfant débute par les voyelles. Puis suivent les consonnes liquides (r et l). Les autres consonnes arrivent ensuite.

Le babillage est le champ fertile du langage. C'est grâce à cette méthode qu'un bébé teste et perfectionne ces aptitudes pour la suite.

Les initiateurs du babillage sont sans doute les parents et l'entourage de l'enfant, qui, pour s'adresser à lui, changent leur tessiture vocale et leur expression. Ils « parlent bébé ». Plus techniquement, pour « parler bébé », l'adulte allonge les voyelles et exagère l'accent tonique. Les phrases sont courtes et les pauses plus longues. L'emploi de répétitions, de rimes également, est fréquent.

*Bonjouuuuuuur bébéÉ !Mais il est bôôô le bébéÉ
Sophiiiiiiiiiiiie!Comme elle est joliiiiiiiiie !*

Aussi ridicule que ce langage enfantin puisse paraître, il favorise considérablement l'acquisition du langage du bébé.

Le langage enfantin révèle mieux les émotions de celui qui parle et constitue pour un bébé le premier exemple de la langue comme outil de transmission du sens.

Par exemple, les paroles de réconfort, les louanges sont étonnamment similaires dans la plupart des langues.

Une interdiction sera formulée en termes courts, expression brève et percutante, destinée à obtenir tout de suite l'attention de bébé (« Non », « Stop that », « Suffit », « Ruhe »). Un réconfort passera par une voix plus douce, souvent traînante, en allongeant considérablement les voyelles (« Ooooooooooooooh !»). Les émotions perceptibles dans les sonorités du langage sont les premiers indices de sens contenus dans le message pour le bébé, lui donnant ainsi son premier aperçu de la communication verbale.

Souvent, les adultes ont tendance à dénigrer le langage enfantin, l'accusant entre autres d'être débilitant et pouvant occasionner des retards dans le développement de l'enfant (« Arrête, ce n'est pas un débile, parle lui normalement »).

Au contraire. Le langage enfantin semble faciliter la tâche de bébé. Il l'aide à isoler les sonorités et les mots.

À cinq mois, par exemple, bébé sait reconnaître la différence entre « marana » et « malana », mais seulement quand on les lui chantonne.

Le babil existe même chez les enfants de parents sourds ou mal entendants. Tous les bébés bougent leurs pieds et leurs mains, mais ces enfants-là développent très vite une gestuelle plus élaborée, proche du langage de leurs parents.

Bébé de 3 à 8 mois

La capacité du bébé à produire des sons est intimement liée aux changements de sa physiologie, qui ont lieu à cette époque de sa vie. Si les bébés ne parlent pas plus tôt, c'est parce qu'anatomiquement parlant, leurs organes de la parole ne sont pas encore suffisamment développés. Une trachée de bébé n'est pas une trachée adulte miniature.

À ce stade, on est plus proche des primates non-hominidiens. Il faut attendre un an pour que la cavité buccale soit suffisamment développée pour produire des sons articulés. Les bébés de cet âge-là sont de vrais scientifiques. Ils écoutent, analysent, découpent, déduisent et testent.

Premiers sons : pleurnicheries et lallations qui ont pour but d'exprimer ce qu'ils ressentent. À trois mois, la fréquence des pleurs diminue. À quatre mois, l'appareil phonatoire se développe considérablement. Le bébé peut

- produire toutes les voyelles et rire à gorge déployée.
- maîtriser le volume sonore. Parfois il crie, parfois il murmure.
- imiter les sons des adultes.
- créer des dialogues avec eux, se tait quand on lui parle, « parle » quand c'est son tour. Il ne comprend pas encore ce qui est dit, mais il sait quand arrive son tour de s'exprimer.
- reconnaître son nom dans une phrase. Première étape de la division d'une phrase en mots.

Vers six, sept mois, les bébés produisent des sons qui ressemblent de plus en plus à des mots.

À huit mois, bébé ne produit plus que des monosyllabes. Il crée des suites de syllabes différentes. « mapa dili », « pata lia », soit une consonne et une voyelle ou deux consonnes reliées par une voyelle. De vraies phrases avec rythme, intonation, mais qui n'ont aucun sens.

Bébé de neuf à douze mois

À cet âge-là, il développe tous les moyens à sa disposition pour exprimer ce qu'il ressent ou veut. Un jour, il découvre qu'en pointant un objet du doigt, sa mère le lui apporte, ou lui donne le nom de l'objet.

Il perfectionne le passage obligé de la *segmentation* (isoler un mot d'un autre). Quels sont ses outils ?

- 1) Il sait reconnaître les sonorités de sa langue maternelle et peut ainsi « trier »
- 2) Il se sensibilise à la séquence probable des sonorités de sa langue maternelle. Il commence à reconnaître comment semblent commencer les mots.
- 3) Il distingue les motifs rythmiques de sa langue. L'accent tonique, la fin d'une phrase par exemple.

Il procède donc à une analyse statistique de la langue. Les données recueillies lui permettent de comprendre que « joliepoupée » se compose de deux mots et non trois, « jo », « lipou » et « pée », puisque que « lipou » n'existe pas en français. En détectant les séquences de sons, il apprend où commence et où finit le son.

À huit mois, bébé peut distinguer les mots par leur sonorité.

Entre neuf et douze mois, il commence à emmagasiner des significations. À force de désigner un objet à sa mère et d'entendre son nom, il commence à associer image et son et à mémoriser les significations. Mais il lui manque encore un outil fondamental : Il ne peut pas encore articuler le mot qu'il souhaite dire.

À douze mois, le premier mot apparaît, maladroitement exprimé, puis les autres mots. De douze à dix-huit mois, il enrichit son vocabulaire. En six mois, il possède un vocabulaire de cinquante mots.

Bébé de dix-huit à vingt-quatre mois

C'est l'étape des phrases de deux mots.

Le fait de pouvoir combiner des mots est notre façon humaine de nous exprimer, inscrivant aussi la pensée non plus strictement au présent, mais dans un futur et un passé.

« Maman partie », « Veux encore », « Chaussure chaise » « où chat ».

Prise isolément, elles ne veulent pas dire grand chose. Elles sont explicitées par le contexte.

À cet âge-là. Les bébés ne tiennent absolument pas compte de la grammaire. Leurs phrases ressemblent à un style télégraphique, mais il n'en est rien. Le style télégraphique est empreint de grammaire (« Arrivons demain », « Envoyez à adresse suivante »).

Les enfants omettent désinences verbales et articles, conjonctions, prépositions, pronoms, qui représentent encore une trop grande difficulté pour eux. Ils vont à l'essentiel. À la personne qui les écoute de comprendre.

Apprentissage de la grammaire

Étape essentielle pour se faire vraiment comprendre par l'entourage.

Avant de pouvoir comprendre et surtout parler leur langue maternelle, un bébé doit maîtriser trois éléments :

- 1) Il doit isoler les mots, les expressions et les propositions qui composent la langue de leur environnement.
- 2) Il doit comprendre que chaque mot décrit un élément concret autour d'eux, relié le son et le sens.
- 3) Il doit comprendre que la réorganisation des éléments d'une phrase change le sens de cette phrase.

Les éléments grammaticaux donne à la phrase sa cohérence et sont indispensables à une compréhension correcte. Comprendre quel est le sujet, le complément d'objet. Grâce aux prépositions, comprendre qui fait quoi à qui, comment.

Bébé de vingt-quatre à trente-six mois

À cet âge, ils délaissent le style télégraphique et optent pour un parlé « correct ».

Ils commencent à employer les mots « si », « mais », « pourquoi », ouvrant ainsi un autre champ du langage : les possibles, les nuances et les questions.

Pour comprendre l'utilité de la grammaire dans la compréhension d'une phrase, voici un poème de Lewis Carroll.

*Il était arville et les glisseux torves
Gyraient et gambraient sur la plade
Tout dodegoutant étaient les borororves
Les chonverts grougroussaient la nomade*

Lewis Carroll
*Le berdouilleux*²²

Bien qu'inspiré du français, chaque mot est une invention de l'auteur. Seuls les éléments grammaticaux sont exacts. Les pronoms, les pluriels, l'ordre des mots, les désinences verbales, tous ces éléments permettent une cohésion, donnent l'impression d'y « comprendre » quelque chose. Si l'enfant veut s'exprimer au plus proche de ce qu'il cherche à dire, de ce qu'il ressent, il doit maîtriser ces éléments.

Dans quel ordre apparaissent les éléments grammaticaux ?

- 1) Le premier est l'auxiliaire, qui marque l'immédiateté. Bien que, souvent, l'enfant confonde être et avoir, ainsi que le singulier et le pluriel.
- 2) Les prépositions.
- 3) Les possessifs. « Mon », « ma », date des premières disputes entre frères et sœurs...
- 4) les articles (le, la, des, ce...), permettant ainsi de différencier le général du particulier.
- 5) les formules interrogatives (inversions, mots interrogatifs, même si ceux-ci sont souvent faux : c'est qui qui ? pour qui est-ce qui ? ou c'est quoi que ? pour qu'est-ce que ?)
- 6) les phrases enchâssées, contenant plusieurs informations (Est-ce que je peux manger une glace quand on rentre à la maison ?) avec la maîtrise des mots « et », « mais », « si » créant ainsi un rapport entre les propositions, coordonné, et de causalité.

Arrivé à ce stade, l'enfant n'a plus besoin de traducteur de ses pensées. Il peut s'exprimer seul, être compris clairement de son entourage. Son expression orale en est encore à ces rudiments, mais il maîtrise suffisamment de vocabulaire et de grammaire pour former des phrases complexes.

Dernière étape : langue et société

²² Lewis Carroll, *Le berdouilleux*, tiré de *De l'autre côté du miroir*, Tout Alice. Editions Garnier Flammarion 1979.

La langue est le premier reflet du comportement social, le vernis qui fera que l'enfant sera admis dans la société. En d'autre terme, apprendre à se servir de la langue pour arriver à ses fins...Formuler des requêtes, refuser de manière acceptable, raconter une histoire, participer intelligemment à une conversation présuppose non seulement une maîtrise de la langue dans son raffinement, mais aussi une bonne perception de la nature humaine et ce qu'il est permis d'en attendre, une connaissance suffisante des règles de comportement admis dans notre société. Quel travail, à trois ans déjà...
De toute évidence, il ne suffit pas pour être un être doué de parole de maîtriser rythme, sonorités, grammaire, savoir faire des phrases et exprimer des idées et des sentiments. Savoir s'exprimer suppose que l'on sait quoi dire, quand et comment...
Se familiariser avec une langue, c'est aussi se familiariser avec une culture.
Et ça, c'est un travail qui se prolonge bien au-delà de la troisième année d'existence.

7. Pratique du mémoire

Choix du texte

Je cherchais un texte à forte tension dramatique, un texte tragique.

Mon choix premier s'oriente vers la tragédie grecque. Les deux mots sont importants : tragédie et grecque. Je choisis une tragédie grecque, plutôt qu'un texte contemporain. Parce que je mène une démarche de retour aux sources, celles du langage et du coup, celles du théâtre aussi.

Parce qu'aussi Vassiliev parle de *situations de la tragédie qui se situent en dehors de la réalité humaine*.²³ Toujours dans l'idée de dépasser sa mythologie personnelle.

Les personnages de tragédie sont à mes yeux des archétypes. La figure de CASSANDRE me semble appropriée pour ma recherche.

Fille de Priam et d' Hécube, soeur jumelle d' Hélénos, Troyenne, Cassandre est une prophétesse infallible. Elle a reçu ce don d' Apollon, qui lui demande de céder à ses instances. Elle fait mine d'accepter, mais elle refuse de tenir sa promesse. Le dieu, indigné, fait en sorte que les prophéties de Cassandre ne soient jamais prises au sérieux. Aussi, Cassandre assiste impuissante aux préparatifs de la guerre de Troie qu'elle a prédite. Elle s'oppose sans succès au plan du cheval de Troie.

²³ Valérie Dréville, conférence de presse du 7 juillet 2002, Festival d'Avignon

Après le sac de Troie, elle est donnée au roi Agamemnon, qui la rend mère de deux enfants. Il la ramène avec lui à Argos. Agamemnon y est tué par Clytemnestre et Cassandre, ainsi que ses deux enfants, partagent le même sort.

C'est un personnage de prophétesse, qui parle une langue énigmatique. Maudite par Apollon, elle n'est jamais prise au sérieux. D'une certaine façon, Cassandre parle une autre langue, incomprise par tous autour d'elle. Cet aspect de *non-compréhension* en fait un personnage idéal pour ma recherche.

De plus, elle intervient pour la seule et unique fois dans la pièce au moment où elle sait qu'elle va mourir, assassinée comme Agamemnon. Voilà pour l'instance tragique...

On trouve Cassandre dans « Agamemnon », premier volet de *L'Orestie*, d'Eschyle. Je me base sur la traduction d'André Bonnard²⁴, pour laquelle j'ai une préférence due au style « haché », basé sur les images, plus métaphorique que d'autres traductions, non loin d'une certaine versification également.

J'enlève le personnage du Coryphée, pour retracer le monologue de Cassandre. Dans la traduction de Leconte de Lisle (1872), Cassandre dialogue avec le *Chœur des Vieillards*. Dans la traduction que j'ai choisie, le Coryphée et Cassandre n'ont aucune interaction directe dans le dialogue. Ce qui me permet de travailler uniquement sur le texte de Cassandre, sans souci de cohérence entre les questions et les réponses.

J'en choisis un extrait²⁵ pour travailler en profondeur, plutôt qu'en « longueur ».

Comment vais-je tester mon hypothèse ?

Une des notions fondamentales de mon mémoire est que le *langage est une quête*. Rien est évidence. Il faut réapprendre à parler pour pouvoir essayer de comprendre le langage. Comme un enfant.

Comme pour un enfant, je me donne des règles d'apprentissage, des règles de réappropriation du langage.

J'ai trois éléments à ma disposition :

²⁴ AGAMEMNON, *Eschyle*, traduit par André Bonnard, Editions de l'Aire, « Le Chant du Monde », Lausanne, Première Edition 1952.

²⁵ Cf annexe p 36

- A . l'apprentissage du langage chez l'enfant
- B. le théâtre d'Anatoli Vassiliev (livres, entretien et extraits de spectacle)
- C. les expérimentations sur le langage que j'ai testées dans une première phase du mémoire, joints en annexe, p. 36 à 39, et le CD p. 40

A . l'apprentissage du langage chez l'enfant

On peut résumer les étapes de l'apprentissage du langage chez l'enfant en six points :

1. babillage, voyelles + consonnes, travail organique et musical
2. monosyllabe
3. rythmique de la langue, accent tonique et séparation des mots
4. phrases de deux mots
5. grammaire
6. langage et société

Je vais me servir des trois premiers points.

Réapprendre les voyelles et les consonnes, pouvoir produire des monosyllabes et faire apparaître le mot par la rythmique de la langue.

B. le théâtre d'Anatoli Vassiliev

Une fois que les mots seront présents, je travaillerai selon une méthode *inspirée* du travail d'Anatoli Vassiliev par rapport aux intonations.

- « Il y a trois intonations : exclamative, narrative, et affirmative, respectivement de l'aigu au grave. Dans ces exercices, toute l'attention est mise sur le *lancer du son*. L'acteur doit imaginer le son à l'extérieur de lui, suivant des lignes horizontales ou verticales. Il le projette devant lui, vers un horizon imaginaire.²⁶ »

Vassiliev considère que, sur les scènes européennes, en général, on peut observer deux intonations principales qui sont l'intonation exclamative et l'intonation narrative. L'exclamation est liée au genre noble et à la tragédie, et la narration est utilisée pour le récit, les histoires, etc. Mais pour transmettre le contenu des textes qui l'intéressent lui, et qui sont plus liés à la philosophie, à la métaphysique ou à la spiritualité, ces deux intonations ne conviennent pas puisqu'elles recèlent un contenu psychologique. Ainsi, Vassiliev cherche une troisième intonation qui est l'intonation affirmative, une affirmation qui descend vers le bas. Il y a toute une série de training et d'exercices qui

²⁶ cf p. 13 ch. 5. **Cadre de référence**, Anatoli Vassiliev

*nous entraînent à trouver cette intonation difficile, car nos muscles n'y sont pas formés. Il nous faut éduquer notre appareil vocal.*²⁷

INTONATION	TRACÉ SCHEMATIQUE DE LA VOIX	HAUTEUR DE SON POUR CHAQUE INTONATION
Intonation exclamative		
Intonation narrative		
Intonation affirmative		

→ Déterminer dans l'extrait choisi ce qui est exclamatif, narratif ou affirmatif.

Ce travail nécessite un temps de « travail à la table », pour déterminer les enjeux de la situation et du personnage. Le travail sur les enjeux psychologiques qui débute toujours son travail.

Ce qui va me permettre également de trouver une cohérence entre ce que cherche à exprimer le texte et la comédienne. Pour ne pas être « dans le vide », pour ne pas être uniquement dans le formel.

*... on construit le monde intérieur de l'homme, très solide, qui, dans sa solidité, ne lui cède en rien à la structure d'un cristal.*²⁸

C. les expérimentations sur le langage que j'ai testées dans une première phase du mémoire

Je parle de la notion de voyelles et de consonnes en parlant de l'apprentissage du langage chez l'enfant. Mais qu'est qu'une voyelle, et une consonne ?

²⁷ Entretien avec Valérie Dréville, par Joëlle Gayot
<http://www.passion-theatre.org>

²⁸ Stéphane Poliakov, *Anatoli Vassiliev : l'art de la composition*, collection Apprendre, Actes-Sud Papiers, 2006, p.48

En phonétique, on appelle voyelle un son du langage humain dont le mode de production est caractérisé par le libre passage de l'air dans les cavités situées au-dessus de la glotte, à savoir la cavité buccale et/ou les fosses nasales.

Les consonnes se caractérisent par une obstruction au passage de l'air. D'un point de vue perceptif, les voyelles se manifestent par des sons « clairs » tandis que les consonnes se caractérisent par des bruits tels qu'un chuintement, un sifflement, un roulement, un claquement, etc.

Si la voyelle est la matière sonore du mot, la consonne en est sa structure, son architecture.

Je propose à ce stade d'écouter le CD, joint en annexe p. 41, pour mieux appréhender le travail des sons dans le langage. J'ai tenté d'y mettre en évidence les mécanismes liés aux voyelles, aux consonnes et à leur interaction.

D'avoir au préalable fait ce travail de dé- et re- structuration du langage, me permet d'avoir déjà une oreille plus affinée quant aux possibilités du son dans le langage. Une plus grande liberté aussi.

Forme

Je ne souhaite pas traiter le corps dans l'espace. Je suis donc assise sur une chaise et les seuls mouvements visibles sont ceux nécessaires à la parole (bouche, visage, cage thoracique, gorge etc...).

Pour plus d'anonymat (« universalité »), je choisis de m'habiller en noir et de peindre mon visage en blanc. Je ne souhaite pas qu'on voit le visage d'Anne Schwaller, jeune fille de 25 ans, mais un visage.

Bien faire entendre le silence qui précède le premier son...

Vers quel résultat final ?

Je ne souhaite pas revenir à un parler habituel pour moi, chargé du travail fait au préalable sur le langage. Mon travail d'expression se situe complètement au stade de « mordre dans le langage ». Je souhaite que mon auditoire reçoive le sens de mes paroles, mais au travers d'une autre façon de dire le texte. Qu'il perçoive ce

cheminement dans le langage. C'est un voyage à travers les différentes étapes de mon travail.

Étapes de travail

a. Texte original

Extrait d'Agamemnon

Eschyle, *Agamemnon*, traduit par André Bonnard, Editions de l'Aire, « Le Chant du Monde », Lausanne, Première Edition 1952.

Cassandre de douleur,
Voici donc ton destin de mort. Dis
Ton sort. Crie ta souffrance. Emplis
De sang ta coupe pleine à pleins bords.
C'est ici qu'aboutissait ta route... Ici
Que le dieu m'a conduite, pour y mourir
Avec cet homme.

Rien à rien n'a servi.
La ville de Priam est morte.

Et moi, avec ce cœur où flambe un dieu,
Je vais m'abattre sur le sol.

b. Travail sur les voyelles

A	an	e	e	ou	eu ,							
Oi	i	on	on	e	in	e	o	i				
On	o	i	a	ou	an	e	Em	i				
E	an	a	ou	e	ei	e	à	ein	o.			
E	i	i	a	ou	i	ai	a	ou	e	I	i	
E	e	ieu	a	on	ui	e	ou	y	ou	i		
A	e	e	o	e								
I	à	i	a	e	i							
A	i	e	e	ia	e	o	e					
E	oi	a	e	e	œu	où	e	i	eu			
E	ai	a	a	e	u	e	o					

c. Travail sur les consonnes

C	ss	d	r	d	d	l	r					
V	c	d	c	t	d	s	t	d	m	r	D	
T	s	r	C	r	t	s	ff	r	c	p	l	
	s											
D	s	t	c	p	p	l	p	l	b	r		
C	c	qu	b	t	ss	t	r	t	c			
Qu	l	d	m	c	d	t	p	r	m	r	r	
v	c	c	t	mm								
R	r	n	s	r	v							
L	v	ll	d	P	r	m	m	r	t			
m	v	c	c	c	r	f	l	b	d			
J	v	m	b	tt	r	s	r	l	s	l		

d. Travail sur les intonations

Légende :

Exclamatif <i>Narratif</i> <u>Affirmatif</u>	AIGU <i>MEDIUM</i> <u>GRAVE</u>	Tragique, dramatique, Informatif, descriptive immuable, immense, inéluctable
---	--	--

Cassandra de douleur,

Voici donc ton destin de mort. Dis

Ton sort. **Crie** ta souffrance. *Emplis*

De sang ta coupe pleine à pleins bords.

C'est **ici** *qu'aboutissait ta route... Ici*

Que le dieu m'a conduite, pour y mourir

Avec cet homme.

Rien à rien *n'a servi*.

La ville de Priam est morte.

Et moi, *avec ce cœur où flambe un dieu,*

Je vais m'abattre sur le sol.

Constatations

- Les consonnes possèdent déjà en elles-même un plus fort potentiel expressif que les voyelles. « Parler » par consonnes est envisageable, tandis que ne parler que par voyelles se résume à une « boullie » liquide beaucoup moins expressive. Comme les consonnes ont plusieurs textures différentes (occlusives comme le – p, le-b, fricatives (f-v-s), liquides (r-l) etc..) elles créent entre elles une articulation déjà riche, sans avoir à en rajouter.
- Les voyelles crée très vite une mélodie. Quelque chose de plus evanescent. L’air sort librement. L’effort physique est moindre. Dans mon souhait de travailler le potentiel tragique d’une scène, je baserais donc plus mon attention sur les consonnes que sur les voyelles.
- Essayer de se laisser surprendre par les sons qui sortent de soi-même. Plus évident pour moi encore une fois avec les consonnes. Il est rare dans le parler courant d’exagérer l’aspect râpeux que donnent au langage les consonnes.
- Grand effort physique dans le réapprentissage de dire les sons. Surtout pour les consonnes et les monosyllabes. Grand engagement physique.
- L’intonation affirmative, donne du poids à certains mots. Il s’agit donc de bien savoir où la placer.
- L’impression d’être un instrument de musique. Sans affect d’abord, purement dans la technique. Puis quand les sons, les mots sont là, présents, c’est le langage qui emporte. Je n’ai pas véritablement de volonté à exprimer plutôt ceci ou cela. C’est le langage qui me guide.
- Je travaille beaucoup d’oreille. Plus que dans tout autre travail. Pas dans une idée de recul et de jugement sur ce qui « sort » de moi, mais plus dans un travail musical, où une note/un son entraîne le prochain qui entraîne le suivant etc.
- Ce travail n’est pas une forme finie représentable en tant que telle. Elle est du domaine du chantier, de l’expérimentation. De plus, j’ai travaillé seule, je pense qu’afin que cette forme de travail soit représentable, il faudrait s’associer avec quelqu’un, metteur en scène ou œil extérieur.
- Travail extrêmement jouissif à explorer!

8. Conclusion

J'ai commencé ce travail de mémoire dans le courant de la deuxième année, il y a presque un an. Le plus difficile aura été de se poser une question claire, la plus précise possible. Comment formuler le titre de ce mémoire est une étape qui à elle seule, m'a prit bien six mois de réflexion...

Comme je le dis dans l'avant-propos, un mémoire pour moi est avant tout une démarche personnelle en vue de continuer à progresser.

J'ai pu, par ce biais académique, formuler des questions fondamentales pour moi. Je dis formuler, parce qu'il est parfois facile de rester dans le flou d'une question, qui s'installe doucement en doute et qui en reste là. Le mémoire oblige à trouver des réponses.

Les réponses que j'ai pu trouveres sont bien sûr très personnelles.

Mais c'est ce vers quoi je voulais tendre, un travail avant tout personnel qui continuera à m'être utile pour l'avenir.

Ma découverte de Vassiliev est un point fort de ce travail. Je me suis vraiment passionnée pour sa démarche et je sais qu'il donne régulièrement des stages de théâtre encore aujourd'hui. D'ici quelques temps, je pourrai peut-être encore rajouter un chapitre à ce mémoire. Quelque chose comme « Ma rencontre avec Anatoli Vassiliev », pour rester dans le style académique...

Je n'avais, en trois an, jamais été vers un travail comme celui que j'ai présenté le jeudi 20 septembre. J'ai poussé plus loin se que j'avais pu pressentir en trois ans.

J'ai découvert une nouvelle approche possible du texte, j'ai entendu le langage porté différemment.

Je parlais de « page blanche » du comédien en page 10. Par cette méthode, j'ai une nouvelle corde à mon arc pour pouvoir aborder un texte. Et si un jour, je dois travailler dans une autre langue, je pense pouvoir utiliser cette méthode pour pouvoir apprivoiser les sons de cette autre langue, comprendre physiquement comment ils fonctionnent, dans la bouche, la gorge, le souffle etc.

Mon but est atteint. Travailler ce texte de cette façon-là m'a permis de me confirmer dans l'idée que l'émotion n'est pas forcément à la base du travail. Comme lors du stage avec Serge Tranvouez, l'émotion est venue après. Après un travail de forme, ici un travail du dire. Et cette base technique offre une vraie liberté d'interprétation à mon sens. Parce que l'émotion naît dans un contexte précis. Le comédien est entraîné presque malgré lui vers un oubli de lui-même, vers la sensation de devenir diapason, devenir un lieu de rencontre entre un texte, une forme et des émotions. Pour être à l'endroit juste de la transmission. Comme je l'ai appris avec Claude Régy...

Il y a un travail plus psychologique du personnage et il y a d'autres méthodes, celle où le sentiment vient après. Je ne crée pas de hiérarchie, il est bon de pouvoir s'apercevoir qu'il existe plusieurs façon de travailler. Qu'il ne faut pas forcément œuvrer à la rencontre d'un réalisme, mais que dans l'aveu du théâtral, il existe une autre forme d'écoute.

L'acteur, pour moi, doit toujours s'efforcer d'être un mythographe. C'est sa place, d'artiste et d'homme de la cité. Pouvoir faire voir, faire entendre et par là faire réfléchir. Et si un jour on me confie le rôle de Cassandra, c'est dans cette optique là, avec cette force du dire qui voyage dans mes émotions, que je m'efforcerais de la traverser.

9. Bibliographie

LIVRES

Stéphane Poliakov, *Anatoli Vassiliev : l'art de la composition*, collection Apprendre, Actes-Sud Papiers, 2006

L'avant-scène théâtre, Amphitryon, mes Anatoli Vassiliev, no 1106, Paris

C. Stanislavski, *La formation de l'acteur*, traduit de l'Anglais par Elisabeth Janvier, Petite bibliothèque Payot/42, Editions Olivier Perrin

Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Editions sociales/ Messidor, Paris 1982

A. Artaud, *Les Tarahumaras*, Coll. L'arbalète, Marc Barbezat, Décines (Isère), 1963

M. Maeterlinck, *Le trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1910

Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, « folioessais », Paris, Gallimard, 2006

Roberta Michnik Golinkoff et Kathy Hirsh-Pasek, *L'apprentissage de la parole : la magie et les mystères du langage pendant les trois premières années de la vie*, Les éditions de l'Homme, Bibliothèque nationale du Québec, 1999

Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2002

Eschyle, *Agamemnon*, traduit par André Bonnard, Editions de l'Aire, « Le Chant du Monde », Lausanne, Première Edition 1952.

SITES INTERNET

<http://www.theatre-contemporain.tv/vision/vision.php?lang=fr&id=123>

<http://www.theatre-contemporain.tv/vision/vision.php?lang=fr&id=145>

<http://www.cetec-info.org/JLMichel/Distanciation.genese.html#D%8Ebut>

<http://fr.wikipedia.org>

10. Annexes

A. *Incendies*, Wajdi Maouwad, ACTES SUD PAPIERS, 2003, p.48

B. Entretien Vassiliev-Dréville

C. Extrait d'*Agamemnon*

Eschyle, *Agamemnon*, traduit par André Bonnard, Editions de l'Aire, « Le Chant du Monde », Lausanne, Première Edition 1952.

D. Résultats expérimentations no1

E. CD expérimentation no1

A. *Incendies*, Wajdi Maouwad, ACTES SUD PAPIERS, 2003, p.48

NAWAL. J'étais dans l'autobus, Sawda, j'étais avec eux ! Quand ils nous ont arrosé d'essence, j'ai hurlé : « Je ne suis pas du camp, je ne suis pas une réfugiée du camp, je suis comme vous, je cherche mon enfant qu'ils m'ont enlevé ! » Alors ils m'ont laissée descendre, et après, après, ils ont tiré, et d'un coup, d'un coup vraiment, l'autobus a flambé, il a flambé avec tous ceux qu'il y avait dedans, il a flambé avec les vieux, les enfants, les femmes, tout ! Une femme essayait de sortir par la fenêtre, mais les soldats lui ont tiré dessus, et elle est resté comme ça, à cheval sur le bord de la fenêtre, son enfant dans ses bras au milieu du feu et sa peau a fondu, et la peau de l'enfant a fondu et tout a fondu et tout le monde a brûlé ! Il n'y a plus de temps, Sawda. Le temps est une poule à qui on a tranché la tête, le temps court comme un fou, à droite, à gauche, et de son cou décapité, le sang nous inonde et nous noie.

B. VASSILIEV-DREVILLE, « Matériau Médée »
Conférence de presse du 7 juillet 2002
Festival d'Avignon

A.V

Avec ce travail, on va aboutir cette période de travail qui a commencé il y a 10 ans avec Valérie Dréville. Mais il ne faut pas regarder ça comme une mise en scène de ce texte extraordinaire. Il ne faut pas approcher ça de ce côté-là. Bien sûr, c'est un spectacle. Il s'agit d'une mise en scène. Vous allez voir un spectacle complet, achevé. Mais la raison d'être de ce travail sur ce texte, c'était plutôt de faire un laboratoire. Des travaux de laboratoire. C'est la source principale pour chaque travail professionnel. Je vais insister sur ce principe surtout vu la condition actuelle du théâtre contemporain. Par ce que maintenant on va plutôt s'intéresser au résultat, au produit fini. Pour moi, pour nous, la raison d'être c'était surtout le travail de laboratoire.

Quand vous parlez de laboratoire, est-ce que cela veut dire que vous à expérimenter des nouvelles formes théâtrales avec des comédiens ou est-ce qu'on peut entendre davantage quelque chose comme le travail d'un alchimiste qui se servirait du « matériau » comédien pour créer ce que vous appelez « un objet d'art » ?

A.V

Non, je ne suis pas vraiment un alchimiste. Bien sûr, c'est très plaisant d'être un alchimiste parce qu'il y a quelque chose de magique dans tout ça et toujours il y a ce mystère. On va constituer les relations avec les comédiens et les règles du jeu : surtout il faut trouver cet accord sur la mise en scène, sur les relations, sur les émotions, la technique verbale, et aussi essayer de s'occuper de ce texte contemporain qui est épique avant tout. C'est écrit comme une tragédie. Comment travailler avec tout ça ? Mais jamais le metteur en scène ne peut travailler seul. Il doit travailler avec des comédiens. À travers des comédiens. (...)

De quelle nature est cette collaboration, Valérie Dréville ? Comment travaillez-vous ? Training, intonation affirmative, exercices vocaux etc.

V.D

Le travail est très concret. On travaille tout séparément. C'est-à-dire, on travaille la technique vocale à part, les conversations sur le texte à part, la mise en scène à part et puis on réunit tout. (...)

Qu'est ce que le training vocal ?

A.V

On s'occupe des sons et dans ce processus, on va aboutir à ce mot, à cette parole qui va agir. C'est-à-dire c'est le mot qui devient objet. Il y a cette transformation. Et le mot, la parole devient dense, devient solide. C'est un objet. Ce mot va prendre de l'énergie et commencer à agir.

Bien sûr, il faut diriger cette parole. C'est-à-dire, le matériau de ce rôle, ce ne sont pas les émotions, les états psychologiques, c'est la parole, c'est le mot. C'est une technique différente bien sûr, parce que d'habitude on travaille sur la psyché, sur les émotions. Je ne veux pas dire qu'on exclut ça complètement. Mais il y a cet élément dominant. Et l'on va utiliser ce training surtout pour aboutir à ces règles, pour comprendre ces règles. (...)

La comédienne ou Médée elle-même va faire ce voyage du début jusqu'à la fin pendant tout le texte. Et c'est réel. Parce qu'elle commence comme une comédienne, dans sa réalité propre, elle-même, une comédienne, et elle termine comme Médée.

Comment avez-vous fait ce voyage, Valérie Dréville ?

Je pense que ça a aussi à voir avec la position de Vassiliev par rapport au jeu. On ne part pas chez lui du personnage. C'est le discours qu'on traite. Donc dans ce cas-là, il n'y a pas d'incarnation à priori. Ça se constitue. Et réellement ça se constitue dans le présent, par le langage, par les images, par la force du texte. Par une inertie qui est extérieure à moi. Que je n'ai pas quand j'arrive. Quand j'arrive, je n'ai que ma réalité à moi. D'une certaine manière je trouve que c'est une extraordinaire liberté parce que c'est difficile d'arriver sur scène et de se dire à soi-même « Je suis Médée ». On ne sait pas qui c'est.

(...)

Ça arrive à ce que quelque chose agisse. Je ne sais pas si ça s'appelle possession, mais en tout cas, il y a une action. Et l'acteur est traversé par ça.

A.V

Je crois que le comédien doit s'accrocher à cette technique bien particulière parce que les situations de la tragédie se situent en dehors de la réalité humaine.

A priori ce territoire de la tragédie est inaccessible pour nous êtres humains. C'est en dehors. S'il s'agit de ce territoire de la vie quotidienne, on peut parler d'horizontalité mais dans la tragédie c'est en dehors. Il y a donc toujours deux réalités : La réalité de la comédienne et aussi la réalité du personnage de tragédie. Mais il faut les joindre. Et il faut cet instant où ça se produit. C'est toujours surprenant pour la comédienne elle-même. C'est toujours inattendu. Et à la fin on va de nouveau se détacher du personnage. La comédienne se détache. Il y a voyage à travers le mythe. Il faut le traverser et en sortir.

V.D

Il y a le travail et il y a le texte. Ce qui se passe dans le texte, c'est un rituel. Même en m'approchant de ces forces, j'en ressors plus... Comment dire... Plus...

Long silence

Vous comprenez ?

Est-ce le texte ou le mythe qui vous intéressait ?

A.V

Je voulais travailler sur le texte contemporain parce que j'ai beaucoup travaillé sur le texte classique. Et il y a aussi le thème antique et mythique et je crois que toute ma technique pour ce travail, c'est surtout développer autour de la tragédie. On a travaillé très vite, en ajoutant 10 ans de travail précédent.

C. Extrait d'*Agamemnon*

Eschyle, *Agamemnon*, traduit par André Bonnard, Editions de l'Aire, « Le Chant du Monde », Lausanne, Première Edition 1952.

Cassandre de douleur,
Voici donc ton destin de mort. Dis
Ton sort. Crie ta souffrance. Emplis
De sang ta coupe pleine à pleins bords.
C'est ici qu'aboutissait ta route... Ici
Que le dieu m'a conduite, pour y mourir
Avec cet homme.

Rien à rien n'a servi.
La ville de Priam est morte.

Et moi, avec ce cœur où flambe un dieu,
Je vais m'abattre sur le sol.

D. Résultats expérimentations no1

Anne Schwaller
Présentation du 30 avril 2007

EXPERIMENTATION N°1

Le son a-t-il une existence légitime dans le langage, s'il n'est pas directement producteur de sens ?

Basée sur une citation d'Henri Meschonnic :

« Les sons de la langue ne sont pas des outils de la communication verbale, les sons sont le langage lui-même. »

In : Henri Meschonnic, *La rime et la vie*,
« folioessais », Paris, Gallimard, 2006

But de l'expérimentation :

Distordre, déformer, modifier, décomposer la voix pour la redécouvrir. Dans un premier temps, en extraire totalement le paramètre « sens » pour le réentendre avec des oreilles neuves.

Une fois les plus petites unités composant les mots isolées, recomposer un ordre dans le mot pour en décomposer sa logique propre.

GROUPE NOMINAL : « LA QUESTION » (choix aléatoire)

FORMAT : audio

LOGICIEL UTILISE: Final CutPro

Pourquoi le recours au numérique ?

Parce que le numérique va me permettre d'aller au-delà des capacités purement humaines. Il permet le recul nécessaire à l'expérimentation que je me propose de tenter ici.

Stade 1 : La voix est décomposée. Chaque élément composant le mot (chaque unité signifiante du mot) et isolé. À mi-chemin entre le cri et les notes d'une mélodie inconnue

OBSERVATIONS

- **Aucun son ne se module seul.** Le langage ne se décompose pas en voyelles ou consonnes. Partager « LA QUESTION » en son arbitraire et logique (Q-e-s-t-i-on) est une vue de l'esprit, très éloignée de la réalité sonore du mot « QUESTION ».

Ex : Il m'a été très difficile d'isoler le son « i ». J'ai pu isoler un son très court, parce que le « i » est immédiatement « aspiré » par le son « on ». Le « i » se change presque instantanément en « y » comme dans « ionique ».

- **C'est très différent d'isoler un son dans un mot que de prononcer ce mot isolément**

Ex : La lettre A dite en tant que telle est prononcée différemment de dans « LA QUESTION ». Dans ce groupe nominal, le A est plus fermé qu'un simple « a » isolé, en vue de prononcer le « q ».

- **Le silence est contenu à l'intérieur même du mot.** En effet, il y a un infime silence (absence totale de son) entre le « s » et le « t ». La langue change de position pour pouvoir articuler le « t ».

Le mot n'est pas une absence de silence, il en est intrinsèquement composé.

- **La réalité sonore n'est pas du tout la même que la réalité linguistique.**

En tenant compte de la respiration et un silence entre le « s » et le « t », je dénombre 11 éléments sonores distincts.

Respiration/ l / a / q / e / s / silence/ ti / i / io / on

11 sons réels et 8 sons linguistiques

- **Le « s » à la durée sonore d'une voyelle.**

Les voyelles sont en terme de sonorisation nettement plus longue que les consonnes. Sauf en ce qui concerne le « s » qui a la même durée qu'une voyelle.

Stade 2 : Recréer un ordre différent, recomposer de « nouveaux mots »

OBSERVATIONS :

- Tout devient nouveau donc incompréhensible au niveau signifiante.
- Chaque nouveau « mot » est une variation sur le même thème. En entrant dans ce genre de travail, j'entre en musique. La perception n'est plus cognitive, elle devient sensorielle.
- Déplacer les sons de leur ordre logique et sensé équivaut également à déplacer leur articulation logique.
Donc en essayant de les redire avec ma voix une fois écoutés, je me lance dans une gymnastique buccale totalement nouvelle. Comme le premier cours de yoga de votre vie...
Je me rends compte comme nous sommes axés efficacité jusque dans l'utilisation de nos muscles phonatoires

Stade 3 : Création d'une bande sonore

OBSERVATIONS

- Tout est possible
- En déstructurant le langage, je lui ai ôté toute logique connue. Donc, je peux réinventer à choix une autre logique
Ex : La série des trois consonnes « q-s-t »
Prononcer trois consonnes les unes après les autres en français est un procédé inutilisé et qualifié d'inutilisable. Pourtant la bouche n'a aucune impossibilité à les prononcer. Mais la logique française se le refuse, contrairement à d'autre langue comme le polonais ou le tchèque.

CONCLUSIONS

Avec cette première expérience, je remarque que le son est un élément qui existe en lui-même. Il n'a aucun besoin d'un retour au sens pour trouver sa légitimité.

De plus, il n'y a aucun besoin de recours au sens pour développer une réception à ce qui est entendu.

Et si l'on pense au son avant de penser au mot, si le langage ne s'articule plus qu'autour du son, si le son devient véhicule, alors s'ouvre une nouvelle perception de la langue. Une autre façon de l'utiliser.

C'est ce dernier point qui me semble fondamental pour continuer ma recherche.

E. CD experimentation no1