

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CORPS HAUT-PARLEUR :
EXPLORATION DE LA GESTUELLE DE L'ACTEUR TRAVAILLANT AU MICROPHONE
À PARTIR D'EXTRAITS DE LA PIÈCE *UNE NUIT ARABE*
DE ROLAND SCHIMMELPFENNIG

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
MARIANE LAMARRE

MARS 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à mes directrices de recherche Francine Alepin et Marie-Claude Lefebvre, pour leur enthousiasme, le partage de leurs connaissances, la précision de leurs remarques et leur soutien constant.

Merci à Rachel Morse, précieuse assistante et directrice de production, pour les nombreuses discussions éclairantes, pour son dévouement inestimable, son efficacité et sa bonne humeur.

Merci aux interprètes Samuel Bleau, Mireille Camier, Maxime Desjardins, Solo Fugère et Camille Léonard, qui ont accepté de s'investir dans ce projet avec générosité, intelligence et perspicacité.

Merci à toute l'équipe de création, Charlotte Gandin, Nicolas Gagnon, Thomas Godefroid, Marie-Audrey Jacques et Émilie Lessard-Malette, qui ont mis créativité, talent et professionnalisme au service de l'essai radiophonique.

Merci à ma sœur Geneviève Lamarre, lectrice et correctrice indispensable tout au long de mon parcours à la maîtrise.

Merci à ma famille et à mes amis pour leur soutien inconditionnel et leurs encouragements maintes fois renouvelés.

Merci à David Chassé pour sa patience, son soutien et son écoute. Et merci à Romane et Willie, qui me poussent à me surpasser.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
L'INDISSOCIABILITÉ DU CORPS ET DE LA VOIX.....	6
1.1. La mécanique de la voix et du langage.....	7
1.1.1. Les paramètres de la voix.....	9
1.1.2. Les paramètres du langage.....	11
1.2. La disponibilité de la voix.....	13
1.3. L'expressivité de la voix.....	16
1.3.1. La corporéité.....	17
1.3.2. L'état affectif.....	18
1.3.3. Du texte écrit à l'oralité.....	21
1.4. De l'adresse à l'écoute, un corps à corps.....	24
1.4.1. D'un corps à un autre corps.....	24
1.4.2. D'un corps, à la technologie, à un autre corps.....	27
CHAPITRE II	
LE JEU CORPOREL AU SERVICE DU JEU VOCAL DE L'ACTEUR.....	30
2.1. Le neutre de l'acteur.....	33
2.2. Le neutre du personnage.....	36
2.2.1. L'organisation corporelle dans l'espace.....	36
2.2.2. Le centre moteur imaginaire.....	40
2.3. De l'impulsion à l'action : l'acteur à l'écoute des intentions du personnage.....	41
2.3.1. L'impulsion du geste.....	41
2.3.2. L'immobilité.....	44
2.4. L'état de corps et le corps sensible.....	45
2.4.1. L'état de corps du danseur.....	46

2.4.2. Le corps sensible de l'acteur.....	49
CHAPITRE III	
LE CORPS ET LA VOIX AU SERVICE D'UN RADIOTHÉÂTRE.....	52
3.1. Le choix de faire un radiothéâtre.....	52
3.2. Le choix de la pièce <i>Une nuit arabe</i> de Roland Schimmelpfennig.....	54
3.2.1. Le contexte dramaturgique.....	54
3.2.2. La structure.....	55
3.3. L'échauffement corporel et vocal des acteurs.....	57
3.4. La partition corporelle et vocale de l'interprétation.....	59
3.4.1. Le neutre du personnage.....	60
3.4.2. Les types de discours.....	64
3.4.3. Le réalisme et l'onirisme.....	68
3.4.4. Les actions.....	71
3.4.5. Les états affectifs.....	73
3.5. La réception du spectateur/auditeur.....	76
3.5.1. L'utilisation du casque d'écoute.....	77
3.5.2. L'apport du bruiteur.....	77
CONCLUSION.....	79
ANNEXE A	
EXTRAITS DE L'ENTREVUE AVEC LE COMÉDIEN ET PÉDAGOGUE RENÉ GAGNON.....	85
ANNEXE B	
EXTRAITS DE L'ENTREVUE AVEC LA COMÉDIENNE ET PÉDAGOGUE DANIELLE PANNETON.....	91
APPENDICE A	
SCHÉMA DES ORGANES SIMPLES ET COMPOSÉS.....	96
APPENDICE B	
CRÉDITS DE L'ESSAI RADIOPHONIQUE.....	97
BIBLIOGRAPHIE.....	98

RÉSUMÉ

Notre recherche questionne l'apport du jeu corporel dans l'interprétation de la voix du personnage lorsque l'acteur joue debout derrière un microphone et qu'il n'est pas visible du spectateur. Notre objectif est de voir comment le corps joue un rôle dans l'émission et l'expressivité de la voix sonorisée. L'objectif de cette recherche-crédation est de donner à l'acteur des pistes de travail concrètes quant à l'interprétation vocale au microphone.

La conférence-démonstration *Le corps haut-parleur : exploration de la gestuelle de l'acteur travaillant au microphone à partir d'extraits de la pièce Une nuit arabe de Roland Schimmelpfennig* qui accompagne notre recherche présente la mise en application de notre travail exploratoire dans le contexte d'un radiothéâtre. Cinq études distinctes portant sur le jeu corporel ont été dégagées de l'œuvre et expérimentées par les acteurs : la construction du neutre du personnage, l'adaptation du corps en fonction des types de discours, la création de deux gestuelles différentes liées aux univers réaliste et onirique, la réduction de l'amplitude des actions par un travail sur l'impulsion et l'exploration des manifestations physiques et vocales liées à l'expression des états affectifs.

L'essai critique qui accompagne notre conférence-démonstration démontre dans un premier temps l'indissociabilité du corps et de la voix à travers trois thèmes : la mécanique de la voix et du langage, la disponibilité de la voix dans un corps libéré de ses tensions et l'expressivité de la voix à travers la corporéité, les états affectifs et le passage du texte écrit à l'oralité. Dans un deuxième temps, il traite du jeu corporel au service du jeu vocal de l'acteur à travers les notions du neutre de l'acteur, du neutre du personnage, de l'impulsion qui mène à l'action et à l'état de corps. Finalement, il fait état du processus de création de l'essai radiophonique à partir d'extraits de la pièce *Une nuit arabe*.

Mots clés : corps, voix, gestuelle, microphone, acteur.

INTRODUCTION

Dès lors qu'apparaissent des technologies susceptibles d'enregistrer la parole et de la reproduire hors de la présence de celui qui l'émet, cette parole change radicalement de statut, elle n'est plus incarnée, toute sa chair semble désormais concentrée dans sa voix.

(Le Breton, 2011)

La sonorisation de la voix est présente dans plusieurs sphères du métier de l'acteur : à la radio, en surimpression vocale, en doublage d'œuvres cinématographiques et télévisuelles, en doublage de jeux vidéo ou de dessins animés, et, de plus en plus, au théâtre. Amplifiée par la technologie, la voix de l'acteur devient « extérieure au corps humain (...). [Le] corps perd le monopole de la vocalité : ainsi ce qui définit la vocalité n'est plus tant la puissance physiologique d'un corps (...) que la qualité vocale d'un évènement sonore. » (Herr, 2009) En effet, la sonorisation de la voix peut provoquer une dissociation d'avec le corps. Elle permet la diffusion de la voix dans ce qu'elle a de plus intime, sans que nul ait besoin de maîtriser une technique de projection vocale. Elle éloigne la voix de sa source, la transporte et la fait vivre hors du corps dont la présence n'est plus requise pour que la voix existe.

On oublie que la voix émane d'un mouvement qui mobilise le corps; elle s'exprime à travers lui, par lui. Chaque voix, tout comme chaque corps, est unique; elle possède son propre timbre, son propre registre. Support du langage, la voix est aussi porteuse d'une parole qui s'adresse à l'autre et qui cherche à se faire entendre. Le corps génère l'impulsion du geste vocal et agit comme une caisse de résonance; la

voix qui en émerge en est le prolongement. Prenant appui sur le souffle, elle s'imprègne des traces laissées par l'affect, par une action, par un contexte.

Du point de vue de l'interprétation, l'acteur dispose de la voix et du corps comme moyens d'expression. Au cours de sa formation, il prend conscience des qualités expressives de son corps et de sa voix; il cherche à les rendre disponibles afin de pouvoir donner la pleine mesure à l'expressivité. Pour ce faire, il tend vers la neutralité corporelle : il recherche une posture du corps souple et sans tensions excessives à partir de laquelle son corps, telle une page blanche, devient le point de départ de sa créativité. L'acteur se familiarise également avec ce qu'est le geste vocal : il apprend à respirer, à contrôler sa voix, à la faire résonner et à la projeter; il découvre son potentiel grâce à l'ampleur des variations dont elle est capable. Ainsi, tout au long de son apprentissage, il développe une habileté à mettre son corps et sa voix au service d'une œuvre. La situation dramatique et les particularités propres au personnage sculptent à travers le corps de l'acteur une nouvelle posture, une démarche, un rythme, une respiration; elles façonnent la couleur de sa voix, son phrasé, son débit. De ce fait, la singularité corporelle et vocale par laquelle le personnage s'exprime prend forme et prend vie devant le spectateur. Corps et voix s'unissent pour transmettre la sensibilité d'une œuvre au public.

Mais qu'en est-il lorsque la voix de l'acteur est captée par un microphone et que l'on prive le spectateur de la présence du corps de l'acteur? Dès lors, la voix devient l'unique vecteur par lequel l'acteur peut communiquer les enjeux dramatiques de l'œuvre au spectateur, devenu *auditeur*. Quelle place occupe alors le corps dans l'expressivité de la voix?

Cette piste de réflexion nous a menée à nous interroger sur l'importance de la corporéité de l'acteur lorsqu'il se trouve en situation de jeu, debout derrière un microphone, et qu'il n'est pas vu du spectateur/auditeur. Dans ce contexte particulier d'interprétation, la latitude offerte à l'acteur pour se mouvoir est circonscrite par le champ de captation du microphone. L'acteur ne projette pas sa voix dans l'espace jusqu'à l'oreille du spectateur; l'outil technologique la diffuse à sa place. Il ne peut plus se fier à son langage corporel pour faire voir ses états ou ses agissements au spectateur; tout doit être révélé par la voix.

Notre approche méthodologique s'est réalisée dans un esprit de recherche heuristique où la théorie dialogue avec les ateliers d'exploration. Très peu d'écrits sur le sujet abordent la notion de jeu vocal au microphone liée au jeu corporel. Afin de compléter notre corpus théorique, autour de la voix et du corps, nous nous sommes entretenue avec deux acteurs et pédagogues de la voix au microphone, René Gagnon et Danièle Panneton. Ces rencontres nous ont permis de confirmer notre intuition de départ quant à nos questionnements et nos pistes de recherche. Elles nous ont permis d'enrichir nos connaissances en ce qui a trait à l'appropriation de ce médium, qui se développe par le rapport d'intimité et d'adresse que l'émetteur (l'acteur) doit créer avec le récepteur (l'interlocuteur ou l'auditeur).

Par le biais de nos laboratoires de recherche, nous avons travaillé à trouver des moyens d'élargir l'expressivité vocale de l'acteur et d'accroître la qualité de sa présence dans sa voix captée. Nous avons réfléchi sur les types de gestuelle qui peuvent s'effectuer dans un espace restreint pour favoriser l'expression de l'état intérieur du personnage et l'expressivité des paramètres de la voix et du langage.

Notre exploration s'est faite à partir d'extraits de la pièce de théâtre intitulée *Une nuit arabe*, de l'auteur allemand Roland Schimmelpfennig. Nous nous sommes basée sur le contenu et la structure du texte afin d'en extirper cinq études distinctes portant sur la corporéité de l'acteur œuvrant au microphone : le neutre du personnage; les types de discours; le réalisme et l'onirisme; les actions; les états affectifs. Les résultats de notre recherche ont été présentés lors d'une conférence-démonstration.

En complément de notre conférence-démonstration, cet essai approfondit les notions que nous avons abordées lors de nos explorations. Divisé en trois parties, il prend en compte le travail et les orientations des praticiens et des théoriciens qui ont nourri et influencé notre réflexion tout au long de notre cheminement et de notre processus exploratoire.

La première partie aborde la question de l'indissociabilité du corps et de la voix. Dans un premier temps, elle traite de la mécanique de la voix et du langage et des paramètres qui les définissent. Dans un deuxième temps, elle s'intéresse à la voix produite dans un corps libre de toutes tensions inutiles. Elle se penche ensuite sur l'expressivité de la voix : à la fois porteuse des traces modelées par le vécu du corps, à la fois teintée par les états affectifs, la voix donne aux mots écrits un nouveau sens. Finalement, elle questionne la relation corps-voix par rapport à l'adresse et à l'écoute.

La partie suivante est consacrée au jeu corporel lié à l'expressivité vocale de l'acteur à travers les notions du neutre de l'acteur, du neutre du personnage, de l'impulsion qui mène à l'action et de l'état de corps. Elle cherche à établir la relation corps-voix

en inscrivant la voix du personnage dans un corps investi consciemment par l'acteur dans sa globalité.

Quant à la troisième partie, elle porte sur la mise du corps et de la voix au service d'un radiothéâtre à partir d'extraits d'*Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig. Elle décrit l'échauffement des acteurs lors de nos laboratoires, développé spécifiquement pour le jeu au microphone. Elle définit aussi les cinq études citées précédemment qui ont servi à préciser la partition corporelle et vocale de l'acteur. Elle fait finalement état de notre réflexion et de nos choix en ce qui a trait à l'écoute du spectateur/auditeur.

CHAPITRE I

L'INDISSOCIABILITÉ DU CORPS ET DE LA VOIX

Le corps entier est l'habitat du souffle et de la voix : c'est lui qui résonne, c'est lui qui parle, c'est lui qui chante.

(Lavallée, 1997)

L'acteur met sa voix – tout comme son corps – au service d'une œuvre. Cette voix est la sienne, singulière. Elle s'inscrit dans une morphologie unique qui est déterminée par l'appareil phonatoire. Son souffle est le support du son, et le son est le support de la parole. Le son s'organise en phonèmes qui forment à leur tour des mots. La voix de l'acteur devient ainsi porteuse de la parole de l'auteur. Dans le cadre de l'interprétation, cette parole peut suggérer à l'acteur une manière d'utiliser sa voix (variation du timbre, de l'intensité, de la hauteur) et de développer un phrasé propre au personnage incarné (rythme, débit, intonation). Au-delà de la parole, l'acteur transmet au spectateur une émotion, un état, une sensation.

L'un de nos objectifs dans le cadre de ce mémoire-crédation est d'établir l'importance du corps dans le geste vocal chez l'acteur afin de mettre en relation le corps et la voix dans le travail au microphone. Dans un premier temps, nous définissons sommairement la mécanique de ce geste *naturel*, à savoir comment l'émission d'un son se produit dans le corps humain et comment il devient langage. Dans un deuxième temps, nous nous intéressons à l'importance pour l'acteur d'acquérir une conscience corporelle maximale afin de rendre sa voix pleinement disponible. Puis, nous nous questionnons sur la corporéité de la voix à travers son expressivité.

Enfin, puisque la voix est émise pour être entendue, nous terminons ce chapitre en y joignant une réflexion sur le phénomène de l'écoute.

- La voix représente une fonction neuromusculaire complexe qui met en jeu le corps dans sa totalité.
- La voix est une énergie vitale qui trouve sa source dans un élan intérieur lié aux émotions fondamentales.
- La voix est un message sonore que l'on projette dans l'espace avec l'intention d'avoir un impact sur l'auditeur. (Cornut, 2009)

1.1. La mécanique de la voix et du langage

La voix se danse avec le corps, elle vibre avec lui, elle ne fait que métamorphoser le souffle en voix.

(Abitbol, 2005)

Le linguiste Luc Ostiguy, dans son ouvrage intitulé *Introduction à la phonétique comparée*, divise la mécanique de l'appareil phonatoire en trois parties : l'appareil respiratoire, les cordes vocales et la cavité buccale-pharyngale. Dans sa monographie *La Voix*, le phoniatre Guy Cornut les nomme ainsi : la soufflerie, le vibreur, les cavités de résonances. Le diaphragme et les poumons forment l'appareil respiratoire. S'appuyant sur le tonus de l'appui diaphragmatique, l'air expiré fait vibrer les cordes vocales situées dans le larynx. L'onde sonore qui en résulte résonne ensuite dans le pharynx, les cavités buccales et nasales. Le palais, la langue, les fosses nasales et les lèvres viennent ensuite moduler ce son en fonction des besoins du langage : c'est la création des phonèmes. Le phonème se complète à la toute fin, juste avant sa sortie de la bouche. « Les lèvres (...) sont la transition

entre notre monde sonore intérieur et le monde vibratoire extérieur. » (Abitbol, 2005)

De la voix naît le langage. Le Petit Robert définit le langage comme étant une « fonction d'expression de la pensée et de communication entre les hommes mise en œuvre au moyen d'un système de signes vocaux (...) qui constituent une langue. » Il le définit aussi comme une « façon de s'exprimer » qui peut être influencée par une culture, par un groupe. Pour l'anthropologue David Le Breton, le langage prend forme et existe grâce au support de la voix : « Le langage se dissout dans la voix, la parole est toujours vocale, et sans doute le langage est-il cette oscillation permanente entre la voix vive et la voix intérieure qui ne cesse de se faire entendre en soi. » (Le Breton, 2011) Par ailleurs, Anne Karpf, sociologue et auteure de l'ouvrage intitulé *La voix* (2006), divise la production de la parole en trois étapes : la conceptualisation du message préverbal; l'encodage par la grammaire et la phonétique; l'énoncé du message grâce aux muscles qui entraînent la parole.

Certes, la mécanique de la voix et du langage est la même pour tous. Mais sa singularité demeure présente chez chaque individu, voire chez chaque personnage incarné par l'acteur. Par la compréhension des paramètres de la voix et de ceux du langage, nous nous sommes dotée d'outils d'analyse et d'expérimentation pour notre recherche sur le jeu vocal de l'acteur au microphone.

1.1.1. Les paramètres de la voix

Lors de nos laboratoires, nous nous sommes penchée sur les paramètres qui caractérisent la voix, afin de nous donner des balises pour l'analyse de notre travail exploratoire ainsi que des pistes de recherche. Ces paramètres sont : la tonalité, l'intensité et le timbre. Dans son mémoire-crédation traitant de la voix du personnage (*La voix du personnage : influence de l'imagination matérielle et de l'anatomie ludique sur les caractéristiques du son et du phrasé dans l'interprétation d'Agatha de Marguerite Duras*, 1999), la pédagogue de la voix Marie-Claude Lefebvre définit ces paramètres associés à la voix.

Pour Lefebvre, il y a d'abord, la tonalité, que l'on pourrait aussi nommer la hauteur de la voix. La tonalité se réfère à la fréquence moyenne des sons émis par une personne, laquelle varie en fonction du sexe, de l'âge, de la physiologie de la personne et du contexte socioculturel dans lequel elle évolue. Aiguë ou grave, elle peut aussi se moduler selon l'intensité de l'émission d'un son, mais elle demeure sensiblement toujours la même. David Le Breton compare les variations d'une voix à celles d'un visage qui reste toujours le même à la base, mais qui se modifie en fonction de ce qui est vécu et transmis à l'autre.

L'intensité est une autre caractéristique de la voix. Elle est le degré de force avec lequel le son est émis. Pour le docteur Jean Abitbol, le larynx est un instrument à corde et à vent et « [la] puissance vocale est le souffle » (2005); les cordes vocales vibrent sous la pression de l'air expulsé. Selon Guy Cornut, elle est aussi liée à l'accentuation de la parole : elle varie en fonction de ce sur quoi le locuteur veut faire porter l'attention. Elle se modifie à l'intérieur d'une même phrase – syllabe

d'attaque ou syllabe tonique – permettant ainsi à l'interlocuteur de suivre le fil de la pensée du locuteur. Liée à l'affect, l'intensité peut aussi nourrir l'interprétation de l'acteur en ajoutant un sens au discours : intensité forte, faible, criée, chuchotée, soutenue. Du point de vue du jeu de l'acteur, la projection vocale associée aux conditions de jeu fait varier l'intensité de la voix : projeter naturellement la voix dans une salle de spectacle requerra une intensité minimale plus élevée que lorsque l'acteur œuvre derrière un microphone en studio.

En ce qui a trait au timbre de la voix, Guy Cornut l'aborde sous deux aspects : le timbre vocalique et le timbre extravocalique. Le timbre vocalique concerne la prononciation des voyelles reconnaissables par l'interlocuteur, peu importe le locuteur. Pour l'acteur, il peut être associé au niveau de langage du personnage : « Au théâtre, la prononciation des voyelles peut varier selon le niveau de langue du texte. La maîtrise de cette caractéristique vocale permet à l'interprète de rendre correctement le niveau de langue dans lequel son personnage doit s'exprimer. » (Lefebvre, 1999) Par ailleurs, le timbre extravocalique est ce qui définit l'unicité de la voix de chaque individu, la couleur de sa voix. Il dépend du spectre acoustique, dont le développement s'appuie sur la qualité du son laryngé initial¹, c'est-à-dire sur la qualité du son, dont la richesse en harmoniques varie en fonction de la manière dont l'individu utilise son appareil phonatoire (en tension, en relâchement, en tonicité). On parlera d'une voix blanche, voilée, étouffée, claire, pleine, ronde, etc.

¹ « Le son laryngé initial est formé d'une alternance de mouvements d'ouverture et de fermetures des cordes vocales. Ces mouvements forment une impulsion dont on peut distinguer trois paramètres qui influencent sa qualité : fréquence, intensité et timbre. » (Lefebvre, 1999)

1.1.2. Les paramètres du langage

Pour l'acteur qui travaille à partir des mots d'un auteur, comme c'est le cas dans notre recherche, il peut être intéressant de jongler avec la façon d'énoncer la parole de son personnage, et ainsi de se l'approprier. Pour ce faire, il peut prendre appui sur les trois paramètres qui sont associés au langage : le rythme, le débit et l'inflexion. Ces paramètres, tout comme ceux de la voix, nous fournissent des outils d'analyse et des pistes intéressantes quant à l'exploration du langage par rapport aux particularités du personnage. Pour les définir, nous nous référons de nouveau au mémoire de Marie-Claude Lefebvre fondé sur les écrits de Guy Cornut, Anne Karpf et du linguiste Ivan Fónagy, pour ne nommer qu'eux.

En premier lieu, il y a le rythme. Le rythme est le mouvement de la phrase; il découle de l'agencement des éléments qui la composent, de leur longueur, de leur ordre, de l'utilisation de divers procédés littéraires comme les rejets, les inversions. Il est perceptible. Le rythme est donné par l'auteur par l'intermédiaire de la structure du texte (niveau de langage, vocabulaire, organisation et longueur des phrases). Il résulte de la façon dont la pensée est construite et du débit. Le nombre de pauses à l'intérieur d'une phrase et leur durée font aussi partie du rythme. « Il influence directement le phrasé, en ce sens qu'un rythme suggère un ton et une respiration, des pauses, des accentuations. » (Lefebvre, 1999) Il peut être saccadé, fluide, coulant, etc.

Le débit est une autre des caractéristiques du langage. Il réfère à la vitesse à laquelle les mots sont dits, à la rapidité de l'élocution (rapide, moyen ou lent), ainsi qu'à la caractéristique de l'enchaînement des syllabes (monotone, haché, etc.). Il agit sur le

rythme. En situation de jeu, le débit est influencé, entre autres, par l'état affectif du personnage. Par ailleurs, un débit rapide fait appel à l'agilité d'articulation de l'acteur.

Le dernier paramètre du langage que nous abordons est l'inflexion ou l'intonation. Il s'agit d'une variation de la tonalité et de l'intensité de la voix sur certaines syllabes dans une phrase. C'est l'accent tonique. Ces variations servent d'abord à clarifier la pensée et permettent de distinguer ce qui est primordial et ce qui est secondaire. Elle peut aussi mettre l'accent sur certains mots afin d'attirer l'attention de l'auditeur et orienter la compréhension de la phrase. Il s'agit alors d'un accent subjectif. La variation d'intonation est étroitement liée à la langue parlée qui possède ses propres codes. La courbe mélodique de la phrase peut révéler certaines caractéristiques du discours : dans la langue française, une inflexion descendante peut signifier que le locuteur a terminé sa phrase; une inflexion montante peut être associée à l'interrogation. L'amplitude de cette courbe mélodique peut être révélatrice des émotions et de l'affect, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre en abordant le travail du linguiste Ivan Fónagy.

À travers les variations offertes par les paramètres de la voix et du langage, nous croyons que l'acteur détient des outils qui peuvent être pris en considération dans sa réflexion sur la composition vocale de son personnage. Au cours de nos explorations, nous avons tenté de démontrer que la modification d'un ou de plusieurs de ces paramètres ouvre un champ de nuances et de variations possibles dans le jeu de l'acteur et qu'elle peut contribuer à mettre en relief l'unicité de la voix du personnage. D'ailleurs, la prosodie (ou la musicalité du phrasé), qui se compose

du rythme, du débit et de l'intonation, est en quelque sorte « la version audible de notre personnalité, notre moi sonore. » (Karpf, 2006)

1.2. La disponibilité de la voix

Afin de pouvoir contrôler sa voix et de la moduler en fonction des besoins de l'œuvre à jouer, l'acteur apprend d'abord à rendre sa voix disponible. Pour y arriver, il tend à se libérer de toutes les tensions et de tous les blocages qui l'empêchent d'utiliser sa voix à son plein potentiel. À cet effet, la méthode d'enseignement de Kristin Linklater, décrite dans son livre *Freeing the natural voice* (1976), nous interpelle particulièrement.

D'abord formée comme actrice, son approche sur le travail vocal découle de ses apprentissages en tant qu'assistante auprès de la professeure Iris Warren. Cette dernière disait à ses élèves qu'elle voulait les entendre, eux et non pas leur *belle voix*; elle voulait avoir accès à leur *voix naturelle*. Linklater a poursuivi le développement de cette méthode qui s'inspire fortement de la technique Alexander² et de ses grands principes : accroître la conscience corporelle (se libérer des tensions musculaires inutiles); prendre conscience des mauvaises habitudes en ce qui a trait, entre autres, à la posture et à la respiration; réduire le comportement entre l'impulsion cérébrale et les réflexes naturels; travailler dans une économie d'énergie.

² La technique Alexander a été créée par le comédien Frederick Matthias Alexander au début du XXe siècle. Cette forme d'éducation somatique passe par une rééducation au niveau postural et psychomoteur, qui met de l'avant l'économie du geste et son efficacité motrice plutôt que le résultat à atteindre.

Dans un premier temps, Linklater aborde la voix de l'acteur par la psychophysiologie : elle parle de délier les blocages émotifs et les blocages intellectuels afin que la voix soit libre d'exprimer directement l'impulsion générée par l'émotion. Elle croit que cette expression du corps par la voix peut être entravée par des tensions corporelles non nécessaires qui sont présentes au quotidien. Elle propose de travailler à les défaire afin de libérer le passage pour que la *voix naturelle* puisse se faire entendre. Elle rejoint ici les propos de David Le Breton (2011) selon lesquels ces habitudes, ces conditionnements, qui sont en majeure partie déterminés par la vie au quotidien, empêcheraient la voix d'être libre et *naturelle*. Au moyen de sa pédagogie, elle tente de trouver un juste équilibre entre l'expression de la voix qui passe par l'expression de soi libérée et la capacité de communiquer qui requiert un minimum de technique. C'est donc dire que l'acteur, avant même d'aborder un personnage, effectue un travail sur lui-même afin de se libérer de ses propres tensions et inhibitions, et ainsi accroître la gamme des émotions qu'il peut interpréter avec nuance et subtilité.

Linklater nomme les qualités que la voix d'un acteur doit transcender : le registre des sentiments, la diversité de l'esprit, la beauté du contenu, la clarté de l'imagination, la puissance de l'émotion, l'intensité du besoin de communiquer. Mais la voix de l'acteur n'est rien si toutes ces qualités ne prennent pas appui sur une grande sensibilité. « *Without the economy there is no sensitivity, without sensitivity there is no subtlety, without subtlety there is little music.* » (Linklater, 1976)

Les états affectifs modifient les tensions musculaires et la force de la respiration. Ils viennent donc modifier la résonance de la voix, son intensité et sa tonalité. Le plus difficile, selon la pédagogue, est de demeurer libre de toutes tensions inutiles alors

que l'intensité de l'émotion augmente; le corps doit être détendu, non pas dans le but de ne rien faire, mais plutôt dans le but de se rendre disponible à ressentir. Linklater accorde de surcroît une grande importance à la respiration, qui transporte l'émotion et est au service de la pensée. Un autre aspect intéressant dans la méthode de Linklater est son rapport avec l'imagination. Plus l'acteur avance dans le processus de libération de ses tensions, plus il peut faire appel à l'imaginaire pour nourrir sa voix et son jeu. Tout repose alors sur la force de l'imagerie mentale plutôt que sur la prise de décision d'agir. L'acteur utilise son imagination pour de se mettre en situation afin que la voix résulte d'une impulsion réelle et soit juste. Pour Linklater, parler clairement va de pair avec penser de façon réfléchie, le but premier étant toujours ce besoin de communiquer une parole qui sera comprise.

Dans la dernière partie de son livre, Kristin Linklater fait le lien entre les mots et les sensations. Dans notre culture occidentale, nous avons dissocié au fil du temps le corps de la parole, comme s'il fallait automatiquement associer les mots et le langage à la tête et les sentiments et les sensations au corps, comme s'il n'y avait pas de liens entre eux. La pédagogue propose d'être plus audacieux et de laisser les vibrations qu'engendre la prononciation des mots devenir des sensations et de les laisser teinter la parole. Selon elle, la communication se crée à la base à partir du corps et de ce qu'il ressent. La bouche, les lèvres qui vibrent procurent des sensations, et nous devons d'abord restaurer cette conscience de la sensation des mots avant d'en arriver à vouloir transmettre une information. Les émotions et l'imagination doivent reprendre leur place dans l'utilisation de la voix.

Cette manière d'aborder les mots est d'autant plus intéressante lorsque l'acteur travaille à partir d'un texte. Linklater propose à l'acteur d'aborder le texte en

laissant vivre les mots et en laissant des images mentales et des sensations physiques s'y associer. De cette façon, plusieurs sens émergent. L'acteur retourne ensuite au texte afin d'y trouver d'autres informations qui lui permettront de faire un choix éclairé et réfléchi parmi les différents sens qui auront émergé précédemment. « *The premise will be that in the relationship of intelligence to emotion, intelligence shapes the emotion, rather than emotion being shaped and released by the intelligence.* » (Linklater, 1976) Tous les éléments contenus dans le texte doivent être connus et compris de l'interprète (la structure, le choix des mots, le rythme, le sens de la pensée, etc.). Mais pour Linklater, le sens des mots ne doit pas être la seule indication prise en compte dans la façon de les dire : les images que les mots génèrent et les sensations que provoque leur prononciation peuvent aussi nourrir la manière de les dire, le débit, la tonalité, l'intensité, etc. Lorsque l'acteur se syntonise sur le fil de la pensée et sur le besoin de communiquer de son personnage, la respiration se fait naturellement, la voix est libre, et l'expressivité juste. Selon Linklater, si l'acteur aborde un texte avec sensibilité, il sera en mesure de le transmettre au public tout en conservant son unicité vocale qu'il mettra au service du texte.

1.3. L'expressivité de la voix

Une fois le corps libéré de toutes ses tensions inutiles, la voix de l'acteur est disponible pour faire entendre chacune des particularités vocales et langagières du personnage et chacun des états affectifs qu'il vit. L'expressivité de la voix s'inscrit dans la corporéité; elle prend place à travers l'état affectif; elle se déploie dans le passage de l'écrit à l'oralité. « [La] voix humaine est une expression corporelle

puisqu'elle exprime la fatigue si le corps est fatigué, les émotions que le corps ressent et la personnalité que le corps représente. » (Weiss, 1996)

1.3.1. La corporéité

Chacun possède sa propre voix, reconnaissable entre toutes. La longueur et l'épaisseur des cordes vocales, l'ossature, le tonus musculaire, le sexe, l'âge, bref, toute la physiologie détermine la couleur de la voix. Mais la voix se construit aussi en fonction de l'environnement socioculturel dans lequel l'individu se développe et évolue. L'intonation, la hauteur, l'accentuation, l'intensité et la réalisation des phonèmes sont modelées à partir de la corporéité, soit « la manière de percevoir, d'exprimer, d'agir, de penser et bien évidemment de parler modelée et diffusée par une culture. »³ (Bernard, 2002) D'ailleurs, l'origine et la classe sociale d'une personne peuvent se révéler par son accent. Et d'une langue à l'autre, une même intonation peut être perçue différemment. C'est ce qui fait dire à l'anthropologue David Le Breton qu'il n'y a pas de voix *naturelle*. Selon lui, c'est la société qui définit la voix des hommes et des femmes par l'entremise de la socialisation, puisqu'instinctivement, nous modulons et façonnons notre voix pour nous mêler à la masse. « D'emblée communication, [la voix] participe de l'échange du sens entre les individus. (...) Elle porte la parole et lui donne un corps, elle mêle le son et le sens à l'affectivité. » (Le Breton, 2011)

³ Le philosophe Michel Bernard (1927-2015), avec sa monographie intitulée *Le corps* (1976) et sa thèse *L'expressivité du corps, Recherches sur les fondements de la théâtralité* (1976), est l'un des auteurs phares qui s'est intéressé au corps à travers son rapport à l'art et à la société. Il a développé le concept de la « corporéité ». D'abord professeur d'esthétique théâtrale et chorégraphique, il fonde, en 1989, le Département de Danse de l'université Paris 8 Vincennes-St-Denis, dont il sera le directeur jusqu'en 1995.

En continuité avec ce qu'avance Le Breton, la sociologue Anne Karpf soulève un autre aspect : l'adaptation et la modulation de la voix en fonction du moment présent. Les circonstances extérieures au corps, comme le lieu, la température et l'habillement, ainsi que les données internes du corps, comme la maladie, les émotions et la posture, sont tous des éléments susceptibles de créer des tensions qui ont un impact sur la voix.

À ce sujet, nous pouvons établir un lien entre certaines de ces circonstances qui affectent la voix et le jeu de l'acteur : le lieu (salle de spectacle, studio, plateau de tournage, etc.), le costume (corset, veston, talons hauts, vêtements amples, nudité, etc.), la posture physique (épaules voûtées, tête inclinée vers l'arrière, torse bombé, etc.), l'époque dans laquelle le personnage se situe, son âge, la situation dramatique, etc. L'analyse de ces données peut contribuer à stimuler l'imaginaire de l'acteur qui pourra choisir parmi elles celles qui détermineront et moduleront sa voix en fonction de la condition du corps.

1.3.2. L'état affectif

« La voix est un sismographe du sentiment de soi, un révélateur parfois des fractures d'existence. » (Le Breton, 2011) Véritable reflet du corps qui la génère; elle est porteuse du sensible.

L'état affectif se fait entendre à travers l'expressivité de la voix qui se manifeste différemment en fonction de la personnalité du sujet et de l'environnement

socioculturel où il est vécu. Tout comme le développement de la voix, la façon d'exprimer l'état affectif est en relation, elle aussi, avec la corporéité. Selon le psychologue et professeur Gilles Kirouac, l'état affectif comprend tout ce qui est de l'ordre de l'émotion, du sentiment, de l'humeur ainsi que tout ce qui implique des sensations agréables ou non, de plaisir ou de déplaisir. Nous définissons ici chacun de ces éléments afin de mieux cerner leurs spécificités en nous basant sur deux ouvrages : *Les émotions* de Gilles Kirouac (1989) et *Psychologie des émotions et des sentiments* de Jacques Cosnier (1994), psychologue spécialisé en éthologie humaine.

L'émotion est un « état affectif (...) qui a un commencement précis, lié à un objet précis, et qui possède une durée relativement brève » (Kirouac, 1989). Elle transforme l'état physiologique de la personne qui la ressent : il y a l'état avant, l'émotion (soit la transformation), puis l'état après. Elle vient modifier l'objet de concentration de la personne qui la vit. Les émotions primaires sont la peur, la surprise, la colère, la joie, la tristesse et le dégoût. En découlent plusieurs autres émotions que l'on qualifie de secondaires, comme le mépris, la sérénité, l'ennui, l'appréhension, etc.

Le sentiment se différencie de l'émotion par sa durée plus longue et son intensité moindre. Il naît de sensations et de perceptions générées par un stimulus interne ou externe – il est lié aux cinq sens, soit la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et le goûter — et est ressenti même lorsque ce stimulus est absent.

« Les humeurs sont des dispositions ou états affectifs qui constituent un arrière-plan plus ou moins durable imprégnant et orientant positivement ou négativement le

déroulement de la vie quotidienne. » (Cosnier, 1994) Leur durée est plus longue que les autres états affectifs et le plus souvent de moindre intensité.

Le linguiste Ivan Fónagy s'est intéressé à l'écart entre la neutralité de la phonation et l'effet des états affectifs sur le geste vocal, tant sur le plan de la modification des tensions de l'appareil phonatoire que sur celui des qualités de la voix et de la parole. Selon lui, les émotions viennent modifier les tensions corporelles et ont un impact direct sur la voix qui émerge du corps. L'expression des états affectifs et leurs manifestations physiologiques affectent le son laryngé initial. Elles peuvent se traduire, par exemple, par une accélération de la respiration qui peut avoir une incidence sur l'intensité de la voix ou le débit de la parole, par des mouvements faciaux crispés qui viennent modifier l'articulation des phonèmes ou par des soubresauts du diaphragme qui font trembler la voix.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les états affectifs sont vécus et exprimés différemment par chacun. Fónagy établit d'entrée de jeu que ses recherches sur le sujet catégorisent l'expression des émotions en travaillant sur les stéréotypes que l'on retrouve au cinéma ou au théâtre; ses recherches ne sont pas faites sur des personnes non informées, vivant de vraies émotions. Il travaille plutôt avec des comédiens qui recréent les émotions sur commande. Il serait par ailleurs impossible de procéder autrement, puisque lorsqu'une émotion est vécue en temps réel, on peut difficilement demander à la personne de s'arrêter afin de l'enregistrer ou de mesurer ses cordes vocales. Selon l'anthropologue David Le Breton, qui interroge les travaux de Fónagy, il faut reconnaître les limites de cette méthode. Selon lui, elle ne tient pas compte du caractère sociologique et personnel de l'expression d'une émotion et elle écarte toute possibilité de nuance quant à

l'expression d'une émotion d'une personne à l'autre et à la contagion d'une émotion sur une autre. Mais selon le phoniatre Guy Cornut, cette approche psychosomatique permet tout de même d'analyser la voix « dans le sens de sa signification profonde » (Cornut, 2009). La voix devient révélatrice de l'état intérieur du locuteur.

Ce qui nous intéresse plus particulièrement dans les travaux de Fónagy est l'inventaire des caractéristiques vocales et langagières liées à l'expression de chacun des états. Selon lui, lorsqu'il y a expression d'un état affectif, « les mots sont relégués au second plan et servent avant tout comme supports à l'intonation et au schéma rythmique. » (Fónagy, 1991) Anne Karpf consacre un chapitre à ce sujet dans son livre intitulé *La Voix : « Le son des sentiments »*. Elle y associe l'ennui à une hauteur de voix basse, l'angoisse à une hauteur plus élevée, la confiance à une voix haute perchée, rapide et forte, et ainsi de suite. « Suivant leur nature et leur degré d'intensité, les états affectifs peuvent avoir sur la voix soit des effets stimulants (gaieté, surprise, colère), soit des effets dépressifs (peine, douleur, anxiété). » (Cornut, 2009) Chaque acteur, par sa vision du personnage, aura sa manière personnelle d'exprimer un état. « Le comédien construit une émotion à la manière dont un musicien se met au diapason de l'orchestre. Il accorde sa voix comme un instrumentiste pour entrer dans la musicalité de son personnage. » (Le Breton, 2011)

1.3.3. Du texte écrit à l'oralité

L'un des grands défis pour l'acteur est de mettre en voix les mots d'un auteur. Selon Kristin Linklater, le mot écrit est inerte, tandis que le mot dit et entendu est vivant,

malléable; il est perçu et reçu physiquement. Il revient à l'acteur de faire consciemment cette traduction : transposer le texte écrit en texte sonore par le biais de l'expressivité de la voix. Ivan Fónagy aborde cette transposition du texte écrit au texte dit dans son ouvrage intitulé *La vive voix* (1991). Il traite de l'étude de l'expressivité de la voix par le biais de la psychophonétique. Au-delà du langage, au-delà des mots et de leur sens premier, Fónagy fait la distinction entre la linguistique et le paralinguistique. Selon lui, le sens premier des mots a des limites très précises, tandis que le langage paralinguistique implique la modulation dans la manière de dire et devient donc beaucoup plus vaste, puisqu'il dépend de la personne qui parle, de son état affectif et de sa mise en contexte.

La spécificité des études réalisées par Fónagy réside dans le fait qu'il s'intéresse aussi à ce que reçoit et perçoit l'interlocuteur. La voix et les mots peuvent se compléter ou aller dans deux directions opposées, ce qui amène l'auditeur à comprendre le sous-texte de la personne par d'autres signes. La voix peut trahir les mots qui sont dits parce qu'elle porte le langage de l'émotif, le paralinguistique. Le phoniatre Guy Cornut abonde en ce sens :

Dans la parole, l'expression vocale est toujours colorée par les sentiments sous-jacents. Deux phrases identiques peuvent même avoir des significations totalement différentes suivant la tonalité, l'intonation, l'intensité de la voix du locuteur; ce dernier traduit ainsi – souvent involontairement et inconsciemment – les sentiments qui l'agitent. (Cornut, 2009)

Selon Fónagy, les mouvements phonatoires sont les mouvements du corps entier utilisés pour s'exprimer qui ont été réduits et concentrés dans les mouvements pharyngo-buccaux. Cette gestuelle miniaturisée est non visible par l'interlocuteur, mais est perceptible sur le plan sonore à travers la voix. C'est ce qu'il nomme la

mimique audible. Ce paralangage se distingue par le *style verbal*, que nous définissons comme étant les paramètres du langage – rythme, débit, inflexion –, et par le *style vocal*, que nous associons aux paramètres de la voix – tonalité, intensité, timbre. Dans une œuvre théâtrale, le style vocal est porteur du passé du personnage, de son vécu, de sa manière d'être. Fónagy nomme « style vocal caractériel » les particularités de la voix du personnage qui permettent aux spectateurs de mieux saisir l'ensemble de la personnalité de ce dernier. Ce style est perceptible par le discours qui est tenu.

En outre, lorsqu'il parle du passage du texte écrit à l'oralité, Fónagy dit : « [L'] information de la vive voix est plus grande que celle du mot imprimé, car la réalisation de chaque phonème suppose un choix multiple et tout choix est significatif. » (Fónagy, 1991) Pour lui, les silences contribuent au rythme du texte. Pour l'acteur, ils peuvent vouloir signifier une introspection ou un arrêt lors d'un échange avec quelqu'un d'autre. Ils sont remplis, habités, calculés, puisqu'ils envoient un message au spectateur qui prend tout ce qu'on lui donne comme un signe, comme un message qui lui est adressé.

Selon nous, l'analyse de l'expression du sous-texte du personnage et de l'expression des émotions contenues dans le texte peut se faire à partir de l'étude de la voix par la psychophonétique. Ces deux expressions se révèlent par des manifestations corporelles qui façonnent l'élément vocal et nourrissent l'interprétation de la parole de l'auteur.

1.4. De l'adresse à l'écoute, un corps à corps

L'aïsthésis de la voix se transmet (...) dans la sensualité de l'écoute, dans la sensibilité du corps, elle est dans le toucher de l'oreille.
(Badir, 2001)

1.4.1. D'un corps à un autre

La voix est un moyen d'entrer en contact avec le monde extérieur et l'oreille en est le réceptacle. « La voix est une passerelle entre le dedans et le dehors, le moi et l'autre, l'individu et le monde (...). » (Karpf, 2006) Elle existe dans le but d'être entendue et comprise par quelqu'un. Dans son *Guide des objets sonores* (1983), le théoricien, musicien et cinéaste Michel Chion fait la distinction entre quatre types d'écoute – écouter, ouïr, entendre et comprendre – qu'il classe ensuite dans deux catégories – subjective ou objective et abstraite ou concrète. Ces définitions sont élaborées spécifiquement pour la présentation d'œuvres sonores, mais nous en retenons tout de même certains éléments :

Écouter, c'est prêter l'oreille à quelqu'un (...), viser la source (...), c'est traiter le son comme indice de cette source (...) (Concret-Objectif). (...)

Ouïr, c'est percevoir par l'oreille (...), c'est le niveau le plus brut (...); on « oit » ainsi, passivement, beaucoup de choses qu'on ne cherche ni à écouter ni à comprendre. (Concret-subjectif). (...)

Entendre, c'est (...) manifester une intention d'écoute, c'est sélectionner dans ce qu'on oit ce qui nous intéresse plus particulièrement, pour opérer une « qualification » de ce qu'on entend. (Abstrait-Subjectif).

Comprendre, c'est saisir un sens, des valeurs, en traitant le son comme un signe renvoyant à ce sens, en fonction d'un langage, d'un code. (Abstrait-Objectif) (Chion, 1983)

Le corps à corps de l'adresse à l'écoute se fait à partir du corps de l'émetteur – celui qui parle et qui s'adresse à l'autre – jusqu'au corps du récepteur – l'autre, à qui le message est adressé et qui reçoit et ressent cette voix, qui l'écoute, l'oit, l'entend ou la comprend. La voix prend naissance dans le souffle qui anime le corps de l'émetteur. Ce souffle fait vibrer les cordes vocales et porte ces vibrations dans l'appareil phonatoire jusqu'à leur expulsion. L'émetteur ressent les vibrations de la voix et ses résonnances. Ces ondes, modelées par l'espace dans lequel elles voyagent, se rendent jusqu'à l'oreille du récepteur : la voix se transporte d'un corps à un autre.

Comme nous l'avons décrit plus avant, le point de départ de l'émission de la voix est le besoin de communiquer avec l'autre et de lui exprimer ce que l'on ressent. Pour la pédagogue Kristin Linklater, l'art de la communication chez l'acteur réside dans l'équilibre entre l'intellect, l'émotion, le corps et la voix. La voix est générée par une impulsion teintée des sentiments et des émotions qui accompagnent cette communication et par la relation avec la personne à qui l'on s'adresse. Selon Anne Karpf, l'acteur qui sait à qui son personnage s'adresse donne déjà une couleur à sa voix de façon naturelle et instinctive. La voix, qui s'accorde à cet état global du corps et à cette charge émotive, vient faire vibrer tout le corps, tant celui de l'émetteur que celui du récepteur.

Quant à l'écoute, d'un point de vue médical, l'oreille est le décodeur exclusif des caractéristiques acoustiques. L'oto-rhino-laryngologiste Alfred Tomatis parle de

« l'oreille qui chante » (1963) et dit de la voix qu'elle ne peut produire que les sons que l'oreille peut entendre. Pour Jean Abitbol, la vibration de la voix « relie l'homme à lui-même et aux autres. À lui-même, car la voix intérieure est l'une des sources de sa créativité. À l'autre avec lequel il communique, avec lequel il fait vivre sa voix. » (Abitbol, 2005) D'ailleurs, l'émetteur perçoit sa voix de deux manières différentes simultanément : de l'intérieur et de l'extérieur. Il sent la vibration du son qui prend forme dans le larynx et il entend la voix expulsée de son corps, sa clarté, façonnée par l'espace. Le corps à corps se fait donc aussi à même le corps de l'émetteur.

Abordée d'un point de vue sensible, l'écoute, comme la voix, est empreinte de la corporéité : les sons et la parole entendus sont perçus et analysés, et cette écoute est modelée – au même titre que la voix – par une culture et une société. Abitbol abonde dans le même sens en écrivant ceci :

L'important n'est pas ce que vous dites, mais ce que l'autre comprend. C'est l'essence même de la communication verbale. [...] L'action de parler, le fait d'écouter imposent un apprentissage culturel, personnel, émotionnel qui passe par la vibration du corps. (Abitbol, p.2005)

Il en est de même dans la relation entre l'acteur et le spectateur/auditeur. À ce propos, Fónagy soulève l'aspect de la perception de la voix de l'autre, du grain de la voix⁴ : parfois, une voix nous repousse, une autre nous envoûte; une autre nous touche, nous émeut, quand une autre nous laisse totalement indifférents. Il affirme

⁴ Pour Roland Barthes, le grain de la voix, au-delà du timbre, « c'est le corps dans la voix qui chante » (1982), c'est la voix pleine de la corporéité de l'émetteur qui laisse entendre « la certitude du corps, de la jouissance » (ibid) et qui touche celui qui l'écoute dans son intimité profonde.

aussi que le spectateur/auditeur prête des caractéristiques au personnage qu'il entend en fonction de la couleur de la voix et du style vocal.

1.4.2. D'un corps, à la technologie, à un autre corps

« La voix s'accroche au micro, fait corps avec lui. (...) [Elle a] ce ton modéré, ce ton discret et tout intime où s'insèrent les moindres inflexions de voix, les moindres nuances d'une sensibilité et jusqu'aux moindres tics d'une personne, si bien que l'auditeur croira, au bout de peu de temps, connaître le personnage qui lui parle mieux que s'il avait vu son visage. »

(Carpentier, 2008)

Les particularités de notre projet de recherche nous ont amenée à réfléchir sur ce *corps à corps de l'adresse à l'écoute de la voix* dans un contexte où celui-ci se produit par l'entremise de l'utilisation d'outils technologiques. Il devient alors intéressant et nécessaire, en tant qu'émetteur, de se questionner sur le type d'écoute recherché chez le récepteur (auditeur). Nous développons cet aspect de notre recherche au troisième chapitre portant sur notre essai scénique.

L'anthropologue David Le Breton parle de « la voix comme révélation » (2011). Selon lui, lorsque la voix est détachée du corps, c'est-à-dire, lorsque nous ne voyons pas le locuteur, ce qui prime n'est plus le sens des mots, mais le grain de la voix, contrairement à lorsque la personne se trouve devant nous, où l'on écoute le sens des mots qu'on associe à la vision du corps. Lorsque nous sommes privés du visuel, nous percevons davantage les nuances de la voix : l'action, même si elle n'est pas

vue, s'entend. Pour René Gagnon, comédien et pédagogue de la voix au microphone avec qui nous avons eu l'occasion de nous entretenir, « Le premier langage, c'est le langage du corps. Dans toute forme de communication, même si l'on ne voit pas le corps, la vérité, la justesse est perçue de corps à corps (...). » (Annexe A) D'ailleurs, le microphone n'amplifie pas seulement la voix; il capte la respiration, les bruits du corps, le son ambiant de l'espace. Il amplifie de surcroît le silence. La doctorante Sophie Herr en fait état dans son livre intitulé *Geste de la voix et théâtre du corps* qui traite du rapport du corps à la voix dans l'avènement des technologies de l'amplification et de la transformation de la voix. Elle écrit :

Le microphone devient le prolongement technologique d'une oreille portée au plus près du corps, et permet une micro écoute des produits de l'« usine bouche » (Vincent Barras), au plus près d'une trajectoire de l'air venant de l'œsophage et qui frappe les joues, glisse entre les dents. (Herr, 2009)

Le microphone peut aussi amplifier les tensions corporelles audibles dans la voix, ce qui demande à l'acteur d'être à la fois détendu afin de laisser libre cours à l'expressivité de la voix, et à la fois en contrôle (axe du corps par rapport au microphone, respiration, parole, volume). À ce moment, la voix captée par le microphone peut devenir un moyen d'expression qui donne accès aux subtilités de l'interprétation et à l'intimité du personnage, et ainsi créer ce corps à corps entre l'acteur et l'auditeur.

Corps et voix sont indissociables. La voix existe par le corps qui s'organise pour que le geste vocal se déploie. Elle est pleine des traces des états affectifs qui se font entendre à travers elle. Elle fait vibrer le corps de celui qui s'exprime et le corps de

celui qui la reçoit. Véhicule de la pensée, la voix porte le langage, celui des mots et celui d'une corporéité qui la façonne. Elle est le prolongement du corps.

CHAPITRE II

LE JEU CORPOREL AU SERVICE DU JEU VOCAL DE L'ACTEUR

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, le travail de l'acteur sur sa voix est inséparable du travail sur le corps. Dans le cadre de cette recherche, où l'acteur est contraint spatialement et corporellement par le microphone, nous avons exploré la manière dont le corps pouvait participer à l'expressivité de la voix. Notre principale source d'inspiration est le mime corporel d'Étienne Decroux¹ sur lequel est fondée notre formation, à l'École de mime de Montréal. Cette technique corporelle demeure l'une de nos références principales, non seulement pour analyser et explorer le jeu et la présence scénique de l'acteur, mais aussi pour stimuler l'univers imaginaire et sensible qui est à la source de son interprétation.

La technique de mime corporel « installe une logique dans la vérité du geste. Cette logique dépend de la linéarité du mouvement et de son découpage. » (Tison, 1993) Selon Aline Gélinas², l'approche de Decroux est « analytique et géométrique » (Gélinas, 1993). « Analytique », parce qu'elle s'opère par la segmentation du corps et par la précision de la relation dynamique et rythmique entre ces segments. « Géométrique », parce que Decroux définit le corps et son rapport à l'espace par

¹ Étienne Decroux (1898-1991) est un homme de théâtre formé auprès de Jacques Copeau à l'école du Vieux Colombier. Il est le fondateur du mime corporel qui place l'acteur au centre de l'œuvre théâtrale. Il a consacré plus de cinquante années à étudier le corps de l'acteur et à développer et à parfaire sa technique qu'il enseignera dans le sous-sol si réputé de sa maison de Boulogne-Billancourt, dans des écoles prestigieuses comme celles de l'Actor's studio à New York et le Piccolo teatro de Milan.

² Par son travail de journaliste, de critique et directrice artistique de l'Agora de la danse, Aline Gélinas (1956-2001) a contribué à mettre en lumière le parcours de danseurs contemporains québécois. Elle a écrit entre autres de nombreux articles sur l'art du mime, un mémoire en danse, et elle a créé plusieurs mimographies qui ont été présentées au Québec, en France et au Mexique.

les lignes dites « idéales » (verticale, horizontale, diagonale), les « plans » (rotation, latéral, profondeur) et les « sites privilégiés » (orientations et attitudes générales du corps à l'espace). Nous définirons ces éléments plus avant dans ce chapitre.

Par ailleurs, l'approche de Decroux est aussi poétique. Le geste peut « représenter l'invisible de l'affect et des pensées » (Tison, 1993). La connaissance de la grammaire du mime decrousien, par la richesse de son vocabulaire, permet à l'acteur qui l'intègre à son jeu « d'acquérir une réelle maîtrise des langages du corps » (Gélinas, 1993). Selon nous, l'analyse et la compréhension du mouvement multiplie les possibilités gestuelles de l'acteur et accroissent sa conscience corporelle.

Cependant, le mime corporel est d'abord un art fait pour être vu : « la dramaturgie se fonde avant tout sur ce que le corps en mouvement dans l'espace peut évoquer ou représenter dans la perception du public. » (Gélinas, 1993) Dans le cadre de notre recherche, notre objectif n'a pas été de créer une partition mimique signifiante pour le spectateur. Nous avons plutôt cherché à comprendre comment cette technique de jeu physique peut influencer la voix et la respiration du personnage et nourrir ses intentions. En effet, « tout ce qui rend dramatique la diction, ses hésitations, ses explosions, ses vagues, [Decroux] [l'a] transposé dans le mouvement. » (Benhaïm dans Pezin, 2003). Le mime decrousien nous sert de base pour éveiller le corps et pour favoriser « l'élargissement du registre expressif de l'acteur. » (Alepin, 1999)

Outre le mime corporel, certains principes en éducation somatique ont permis d'explorer des éléments complémentaires et essentiels au jeu vocal de l'acteur³. En effet, l'approche somatique est l'une des bases essentielles de l'apprentissage de la voix. Kristin Linklater pose d'ailleurs les fondements de son enseignement vocal à partir de la technique Alexander, comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent. En contrepoint du mime corporel, qui s'effectue dans la maîtrise du geste et la précision de son analyse, l'approche somatique travaille à libérer les tensions du corps par une écoute sensible des sensations internes du geste physique ou vocal.

Certaines notions ont émergé de ces croisements théoriques et pratiques, lesquelles sont devenues la base référentielle de notre exploration. Dans un premier temps, nous abordons le corps à travers le concept du neutre de l'acteur. Dans un deuxième temps, nous distinguons ce neutre de celui du personnage. Nous définissons ensuite la notion d'impulsion associée à la justesse du jeu et telle que définie par différents acteurs et pédagogues. En dernier lieu, nous nous penchons sur la notion d'état de corps étudiée par les théoriciens de la danse (Guisgand, Febvre, etc.) que nous transposons à la notion du corps sensible de l'acteur.

³ Nous avons participé à des stages dont la pédagogie se fondait sur ces principes, entre autres avec le chorégraphe Benoît Lachambre, la chorégraphe Lin Snelling et la danseuse et artiste de la voix Josée Gagnon. Ces stages ont contribué à nourrir notre désir d'aborder le jeu vocal de l'acteur au microphone par le corps.

2.1. Le neutre de l'acteur

De la même manière que nous avons traité de la disponibilité de la voix par la détente du corps afin d'en multiplier les possibilités créatrices, nous recherchons chez l'acteur la disponibilité corporelle. Au début de sa formation, on demande à l'acteur de se défaire de sa corporéité quotidienne, de sa personnalité physique et de trouver son neutre scénique. Pour la chercheuse Marylène Nadia Foisil, dans sa thèse intitulée *Le corps : instrument du comédien* (2012), le travail corporel de l'acteur commence par une déconstruction.

Cette construction passe dans un premier temps par une déconstruction, dont l'objectif est de prendre conscience des formations subies par le corps quotidien tout au long de la vie et de travailler à s'en défaire afin de libérer l'espace où les différentes strates du corps scénique se déposeront. (Foisil, 2012)

Dans sa quête vers la neutralité, l'acteur fait un travail de conscience interne, c'est-à-dire qu'il prend conscience du degré de tension ou de relâchement musculaire et de la dynamique respiratoire. Les différentes techniques d'éducation somatique en général optent pour une approche dans la détente et l'économie du mouvement qui favorise le relâchement des tensions.

Par ailleurs, l'acteur fait aussi un travail de contrôle externe sur son corps par l'analyse de sa posture. Dans son mémoire, la metteuse en scène, comédienne et pédagogue du mime Francine Alepin, décrit le défi que pose ce travail postural dans le cadre de son enseignement auprès de futurs acteurs :

L'acquis de l'attitude « zéro » se réalise par quelques exercices spécifiquement axés sur la posture. Les habitudes posturales, ancrées depuis des années, ne sont pas faciles à modifier. Il se peut que l'étudiant se sente mal à l'aise dans une nouvelle posture. Nous l'aménonons progressivement à en prendre conscience par une observation devant le miroir et par la manipulation, en remplaçant une épaule ou la tête par exemple. Nous utilisons aussi la respiration et la détente dans tout exercice axé sur la posture parce que nous voulons éviter que la posture « zéro » soit trop tendue. Et surtout, nous faisons des commentaires spécifiques selon les particularités individuelles. (Alepin, 1999)

Tranquillement, l'acteur parvient à déconstruire son « corps quotidien » et à le reconstruire de manière à le rendre disponible et propice à la création. Son corps devient un « corps scénique ».

La neutralité du corps n'existe naturellement pas, cependant l'objectif ici est de replacer le corps dans une posture à partir de laquelle le maximum de potentialités du mouvement puisse être exploité. Par la quête du dénuement, l'apprenant s'évertue à ériger le corps le plus neutre possible, dans l'immobilité et dans le mouvement, aussi loin que faire se peut de toute influence socioculturelle. (Foisil, 2012)

Il y a une récurrence chez les praticiens du corps concernant le neutre de l'acteur souhaité, qui consiste en une posture érigée, tonique, mais sans tensions inutiles, dans laquelle la respiration circule librement. Dans la technique de mime corporel d'Étienne Decroux, « l'interprète est vertical avec une première position des pieds, la tête et le regard à l'horizontale, la poitrine ouverte, le dos droit, les bras le long du corps. » (Alepin, 1999) Notre expérience à titre d'assistante de Francine Alepin ces

dernières années⁴ nous a permis de constater que sa pédagogie pour atteindre le neutre de l'acteur s'est enrichie depuis.

Je me suis rendu compte comment il était nécessaire que l'acteur ne se fie pas uniquement à son image extérieure, mais qu'il sente réellement (par l'approche somatique) l'organisation intracorporelle. La fluidité des articulations, la mobilité de la colonne, ainsi qu'un détendu tonique (tonicité scénique différente du quotidien — le terme est de Claire Heggen) jouent un rôle essentiel. Par ailleurs, j'amène les acteurs à vivre cette neutralité non seulement en station immobile et figée, mais en mouvement dans l'espace. Mon approche est beaucoup plus intérieure qu'avant, plus centrée sur la détente et la confiance plutôt que la correction volontaire et forcée. L'acteur l'acquiert de façon progressive et en douceur. (F. Alepin, communication écrite, 16 juin 2017)

Pour la comédienne et pédagogue Danièle Panneton, le neutre de l'acteur qui œuvre au microphone se caractérise par le même « détendu tonique » qu'elle nomme « le neutre vivant ». Il se dessine par rapport à l'axe du corps au microphone et à l'ancrage des pieds au sol. Les genoux doivent être légèrement fléchis et les pieds décalés l'un par rapport à l'autre, de telle sorte que le poids du corps puisse se déplacer avec aisance d'une jambe à l'autre. Selon elle, l'acteur ne peut pas se relâcher complètement entre chaque réplique, sinon il perd son état de jeu et de réceptivité. Cet éveil du corps et de l'esprit lui profère une capacité à réagir instinctivement à nouveau et permet de nuancer son jeu.

⁴ Nous avons été l'assistante de la professeure Francine Alepin dans les cours *Approches des langages corporels* (2015), *Atelier de jeu marionnettique : corps réel et corps fictif* (2016) et *Mime* (2017). Nous l'avons donc accompagnée dans plusieurs situations d'apprentissages avec les acteurs et les interprètes-marionnettistes dans le cadre de leur formation à l'Université du Québec à Montréal.

Ainsi, le neutre de l'acteur donne à l'interprète un ancrage, une base à laquelle il peut revenir à tout moment pour recentrer son jeu. Ce retour au neutre permet à l'acteur de passer plus facilement d'un état à un autre, d'une manière de dire à une autre, d'un personnage à un autre. Le neutre de l'acteur rend le corps telle une page blanche à partir de laquelle peut se développer le personnage.

2.2 Le neutre du personnage

Dans le cadre de notre recherche, nous nous sommes intéressée à la création du neutre du personnage selon deux notions : l'organisation intracorporelle dans l'espace et le « centre moteur imaginaire » (Chekhov, 1980). Ce neutre diffère de celui de l'acteur. Le neutre du personnage, que l'on pourrait aussi nommer le « degré zéro » du personnage, est la composition corporelle de base à partir de laquelle le personnage se développe et évolue. Cette composition modifie les tensions et l'organisation intracorporelle qui influencent la hauteur, l'intensité et le timbre de la voix ainsi que le débit, le rythme et les inflexions de la parole.

2.2.1. L'organisation intracorporelle dans l'espace

Le neutre du personnage se crée à partir de l'organisation des différentes parties du corps. À cet effet, la technique decrousienne donne les clés des variations possibles. Pour Decroux, le corps se divise en six parties, qu'il nomme « organes d'expression » : la tête, le cou, la poitrine, la ceinture, le bassin et les jambes. Ces « organes d'expression » (ou « simples ») peuvent s'agencer et former des « organes composés » : tête et cou forment le « marteau »; tête, cou, poitrine, ceinture et

bassin forment le torse; toutes les parties forment la « Tour Eiffel », etc.⁵ (Voir Appendice A) L'acteur prend conscience que chaque partie du corps peut être bougée et donc mise au service du jeu.⁶

Le rapport intracorporel entre deux ou plusieurs de ces organes simples ou composés peut être en harmonie (par exemple, la tête et la poitrine sont inclinées vers la même direction, à droite) ou se contredire (par exemple, tout le corps est orienté vers la droite tandis que la tête est en rotation à gauche). Ces harmonies et contredites créent naturellement des variations de tonicité dans le corps. À titre d'exemple, le degré de tonicité peut varier selon l'organisation intracorporelle (le buste s'inclinant à droite, le degré de tonicité musculaire à la ceinture augmente puisque celle-ci s'efforce de rester dans l'axe du reste du corps); la répartition du poids peut être égale ou non sur chacun des pieds (tout le corps incline vers la droite : la jambe droite supporte le gros du poids du corps, pendant que la jambe gauche est moins sollicitée); certains organes peuvent être érigés et d'autres non (la ceinture est affaissée alors que la poitrine est érigée).

L'ensemble de la composition intracorporelle se détermine également à son rapport spatial. Cet espace peut être *intracorporel*, c'est-à-dire à l'intérieur du corps qui

⁵« Decroux utilise une nomenclature poétique, et le mode de classification qu'il prône, à la manière des techniques orientales, depuis le Natya-Shastra indien jusqu'aux propositions récentes du maître japonais Tatsumi Hijikita, oscille entre la pure exigence anatomique et l'arbitraire déterminé par des présupposés esthétiques ou des habitus culturels. » (Gélinas, 1997)

⁶Chez Decroux, le tronc est l'« organe composé » privilégié dans l'expressivité du corps : « Dans notre mime corporel, la hiérarchie des organes d'expression est la suivante : le corps d'abord, bras et main ensuite, enfin, visage. » (Decroux, 1994). Il est intéressant de noter que le rapport des bras et des mains au corps, ainsi que celui du visage, est qu'« ils sont fidèles à la pensée. » (Decroux, 1994) Les positions des bras et des mains ont une nomenclature précise dont nous ne ferons pas état ici, puisqu'elle ne s'avère pas pertinente pour cette recherche.

prend le corps en référence, ou *intercadre* qui se définit par rapport à l'espace scénique. Dans le cadre de notre recherche qui se déroule dans un espace restreint, notre intérêt porte davantage sur la notion d'espace intracorporel.

[Decroux] articule et désarticule le corps, il segmente et impose des frontières en les organisant dans un ensemble de *gammes* corporelles pour l'acteur. Celles-ci lui permettent d'identifier et de maîtriser les *lignes idéales* de l'espace, les *plans* et les *sites privilégiés*. (Alepin, 1999)

Selon la nomenclature de Decroux, les « lignes idéales » de l'espace sont la verticale, l'horizontale et la diagonale. Elles sont déterminées en fonction de l'espace *intra* ou *extracorporel*. Il y a trois « plans » : la latéralité (inclinaison d'un ou des *organes d'expression* à droite ou à gauche), la profondeur (inclinaison avant et arrière) et la rotation (rotation à droite et à gauche). Les « sites privilégiés » sont au nombre de six. Nous citons la définition qu'en fait Francine Alepin :

Les sites privilégiés résultent d'un découpage spatial et ils évoquent autant d'états différents selon l'orientation à laquelle l'acteur-mime se soumet. (...) Decroux en détermine six principaux : la *sphère* (inclinaison profondeur arrière), la *table* (inclinaison profondeur avant), le *social* (rotation), l'*interlocuteur* (inclinaison latérale), le *circonstancier* (translation latérale), l'*errance* (mouvement perpétuel en rotation). (Alepin, 1999)

En complément de l'organisation du corps dans l'espace intracorporel, un autre aspect de la technique decrousienne interfère dans la construction du neutre du personnage. Il s'agit de la « qualité dynamique du mouvement ». L'acteur peut « modifier son rythme naturel pour composer des personnages qui n'ont pas la même dynamique que lui. » (Alepin, 1999) Cette dynamique se définit par les qualités et les variations d'énergie et de vitesse qui caractérisent l'exécution du

geste. C'est une sorte de musicalité du mouvement qui pourrait s'apparenter au phrasé de la parole, à la prosodie. Ces *dynamos-rythmes* traduisent le discours intérieur, l'affect, les changements d'état. Chez Decroux, la qualité dynamique du mouvement est primordiale et est en quelque sorte « l'âme du geste ». Dans son mémoire, Francine Alepin en donne quelques exemples.

Les possibilités de combinaisons et les nuances sont infinies : qualités dynamiques (*vite-et-doux, lent-et-en-force, lent-et-doux, vite-et-en-force, vibrance, toc léger, fondu, mousseline, accélération, décélération, etc.*) initiations ou ponctuations du mouvement (*toc moteur, toc butoir, arrêt subit, soubresaut, apnée, ponctuation, etc.*). Decroux a aussi raffiné les enchaînements des actions de cause à effet qu'il a appelés *causalités* et pour lesquelles il a fourni une nomenclature : *choc-choc, choc-résonnance, barque, hydraulique, nuage, contagion, électrique, etc.* (Alepin, 1999)

Les images associées à la nature, comme les matières et les quatre éléments (terre, eau, air, feu), permettent aussi d'évoquer différentes qualités dynamos-rythmiques. Leurs ruptures et variations de dynamismes contribuent à stimuler l'imaginaire de l'acteur et amènent ce dernier à diversifier son jeu.

La composition du corps à partir des *organes d'expression* simples ou composés, leur interrelation, leur rapport à l'espace ainsi que la manière de dynamiser et de rythmer la gestuelle du personnage multiplient les possibilités de l'acteur quant à la création d'un corps autre que le sien. Cette approche accroît la précision du vocabulaire gestuel et le bonifie. Enfin, elle contribue à stimuler l'imagination de l'acteur et à nourrir son interprétation.

2.2.2. Le centre moteur imaginaire

En plus de la construction de la posture du personnage, Michael Chekhov⁷ propose de déterminer son « centre moteur imaginaire ». Ce point d’ancrage du jeu de l’acteur est « la source d’une intense activité à l’intérieur [du] corps, comme un moteur puissant. (...) [Tous les] mouvements [doivent être] directement commandés par cette force qui émane du centre imaginaire. » (Chekhov, 1980) Pour Chekhov, le centre moteur de l’acteur se situe naturellement au niveau de la poitrine.⁸ Afin de créer le neutre du personnage, il propose de déplacer le centre moteur de la poitrine ailleurs dans le corps, voire à l’extérieur du corps. Ce déplacement met l’acteur en déséquilibre et le place en position de vulnérabilité; il sort l’acteur de sa zone de confort et le rend actif, prêt à être à l’écoute de son personnage, à l’incarner. À ce propos, Larry Tremblay, dans *Le crâne des théâtres*, propose une approche qui s’apparente à celle de Chekhov. Pour lui, l’acteur prête son corps au personnage.

S’il veut jouer l’autre, il ne le peut qu’à partir d’un lieu de son corps et non de la totalité de celui-ci. Jouer serait ainsi l’acte d’un corps qui choisit de s’habiter d’une façon locale (focale?). Le jeu redistribue les données du corps. Le jeu installe la partie sur le tout. [Le] jeu est anatomie. (Tremblay, 1993)

⁷ Né en Russie, Michael Chekhov (1891-1955) est acteur au Théâtre d’Art de Moscou, sous la direction de Constantin Stanislavski. Directeur de théâtre et professeur d’art dramatique, il crée sa propre école, d’abord en Angleterre puis aux États-Unis. Sa méthode du jeu de l’acteur est en continuité avec la méthode de Stanislavski : elle allie l’approche psychologique à une approche corporelle intégrant exercices physiques, gymnastique, souplesse et travail intérieur.

⁸ En ceci, Chekhov croise l’approche de Decroux, pour qui le site privilégié des émotions est le tronc, tel que nous le disions précédemment, en lien avec la hiérarchie des organes d’expression.

Le centre moteur est un point d'ancrage d'où émergent les impulsions du jeu. Il est lié aux caractéristiques psychiques du personnage. Il oriente et alimente l'imaginaire de l'acteur. Pour Chekhov, il s'agit d'entrer dans le corps du personnage comme on enfilerait un costume.

La précision de la construction du neutre du personnage par l'organisation intracorporelle dans l'espace et par la création du centre moteur du personnage entraîne l'acteur dans un état d'esprit et de jeu qui l'éloigne de sa corporéité *quotidienne*. En résultent alors une démarche, un rythme, une manière d'être, qui sont propres au personnage. Le neutre du personnage, parce qu'il diffère du neutre de l'acteur, va influencer les paramètres de la voix et de la parole. Ainsi, la composition physique du personnage permet l'émergence de sa voix et de sa parole.

2.3. De l'impulsion à l'action : l'acteur à l'écoute des intentions du personnage

2.3.1. L'impulsion du geste

Point de départ de tout mouvement et de toute parole, l'impulsion est une autre de nos pistes de recherche pour l'exploration du jeu corporel de l'acteur qui œuvre au microphone. Dans le dictionnaire Larousse on peut lire la définition de l'impulsion ainsi : « Force, penchant qui pousse à agir. » Selon le Petit Robert, l'impulsion est « [un] signal de grande amplitude et de courte durée [qui] anime le corps. [C'est une] tendance spontanée à l'action ». Elle est instinctive, irréfléchie. Pour l'acteur, c'est un élan physique interne, « une action précise retenue, une énergie modelée

prête à agir » (Varley, 2009) qui précède l'action et qui s'extériorise par un geste physique ou vocal. L'impulsion amorce le geste; elle le dirige.

Lorsque l'acteur aborde un texte, il cherche à définir les intentions du personnage et à comprendre la situation dans laquelle ce dernier évolue. Chaque intention induit une impulsion qui provoque une action. À son tour, cette action module le tonus musculaire et le corps du personnage. Au même titre que l'impulsion est au service d'une action physique, elle est aussi à la base de l'action vocale. Qu'il s'agisse de dire une réplique du texte ou de pousser un cri, l'intention provoque l'impulsion de ce geste vocal. L'importance pour l'acteur est de rendre disponible le corps afin de favoriser les impulsions réelles et justes qui sont au service des intentions du personnage. Quelle que soit la technique de jeu qu'il emploie, il tend à reproduire cette justesse d'une représentation à l'autre.

Cette notion associée tant au geste physique qu'au geste vocal nous permet d'aborder la source plutôt que le résultat : elle permet d'amorcer une action intérieurement avant de l'extérioriser. Travailler à partir de l'impulsion, c'est laisser naître le besoin d'agir; « *Let things happen to the body* » (Linklater). L'interprète qui prend conscience de l'essence du geste n'est pas à la recherche de l'effet qu'il veut projeter. Il ouvre la voie vers un jeu authentique plutôt que volontaire.

L'impulsion – qui est de l'ordre de l'instinct – est, pour l'acteur, circonscrite à l'intérieur de paramètres définis au préalable dans l'œuvre à interpréter. En effet, compte tenu de la situation dans laquelle il se trouve, le personnage a un objectif et l'acteur agit afin de l'atteindre. Chaque action a un commencement et une finalité, et l'ensemble de ces actions façonne le parcours du personnage à travers la

situation qu'il traverse. Si l'acteur est véritablement en situation, l'impulsion sera juste et réelle, même s'il rejoue les mêmes actions d'une représentation à l'autre.

Par ailleurs, nous ne pouvons parler du travail sur l'impulsion sans parler de la qualité de l'écoute, que nous pourrions aussi nommer réceptivité, condition nécessaire au surgissement de l'impulsion. L'acteur qui reste disponible et prêt à réagir se laisse plus facilement surprendre par l'imprévu et l'immédiateté. À ce propos, le comédien et pédagogue René Gagnon (annexe A) dit que l'acteur est plutôt un « ré-acteur », en ce sens où il réagit toujours à quelque chose – à un silence, à une parole, à un geste, à une atmosphère. Être toujours prêt et en alerte tout en étant détendu permet à l'acteur d'accroître sa capacité à recevoir et à ressentir ce qui provient de sa propre intériorité, de ses partenaires de jeu ou de l'œuvre à jouer.

Le travail sur l'impulsion demande à l'acteur d'être au moment présent, en contrôle de ce qu'il fait, tout en laissant libre cours à son imaginaire, sans autocensure et sans inhibition. Chaque nouvelle impulsion modifie l'action qui, à son tour, a des répercussions sur le corps, la respiration et la phonation. Cela se répercute dans le geste vocal : cette nouvelle réalité physique module le grain de la voix et vient teinter les mots, le rythme, la musicalité du texte. S'installe alors un état de jeu qui laisse transparaître ce qui se passe réellement dans le corps en continu.

2.3.2. L'immobilité

L'impulsion étant le point de départ de tout mouvement et de toute parole, elle est paradoxalement à l'origine de l'immobilité. En effet, ce signal ou cette force qui pousse à agir peut également, s'il est réprimé, nous empêcher de bouger. « L'immobilité est un acte et en l'occurrence, passionné. » (Decroux, 1994) L'immobilité est au corps ce que le silence est à la voix : c'est un moment de suspension vivant et vibrant qui n'est pas un arrêt figé et qui est chargé d'intensité. L'acteur demeure présent, à l'écoute de l'élan qui le fera agir à nouveau. Il est dans une sorte d'immobilité « mobile ».

L'immobilité peut se définir sous plusieurs angles. Guy Benhaïm en fait d'ailleurs état dans son texte intitulé *Le style dans le mime corporel* (publié dans Pezin, 2003). L'immobilité dans un mouvement est présente dans les parties du corps qui ne bougent pas. « Ce qui n'est point mobilisé doit (...) être immobilisé. Tout le monde le sait, mais il faut le dire. » (Decroux, 1994) C'est donc une immobilité choisie, suggérée par les impulsions générées par le texte.

L'immobilité circonscrit les actions dans le temps et les distingue les unes des autres; elle précède l'action et la termine. Elle donne ainsi à l'acteur un temps de pause qui lui permet de relancer l'impulsion qui le mènera vers une nouvelle action et peut-être une nouvelle dynamique.

« Toute attitude corporelle peut être chargée d'une "intention" exactement de la même façon qu'un geste. » (Chekhov, 1980) En écrivant ceci, Michael Chekhov

abonde dans le même sens que Decroux : même si l'attitude est fixe, il n'en demeure pas moins qu'elle est issue d'une impulsion générant des tensions corporelles à travers lesquelles l'énergie circule.

Le contexte particulier du jeu de l'acteur dans notre recherche nous amène à chercher des moyens de garder le corps de l'acteur actif malgré l'espace de jeu qui se limite au champ de captation du microphone. C'est pourquoi l'impulsion associée à l'immobilité nous intéresse. Elle contribue à garder le corps de l'acteur en éveil de la même manière que lorsqu'il est en mouvement. La voix s'en trouve marquée : on sait que les variations d'intensité des impulsions tout comme les variations de degré de tonicité modifient les paramètres de la voix et de la parole, tel que nous l'avons explicité au cours du premier chapitre en traitant de l'expressivité de la voix.

L'interprétation basée sur l'écoute de l'impulsion, qu'elle mène à l'action ou à l'immobilité, amène l'acteur à plus d'authenticité et de justesse dans son jeu physique et vocal.

2.4. L'état de corps et le corps sensible

La notion d'état de corps nous intéresse comme autre piste d'expérimentation du jeu physique de l'acteur. Plusieurs chercheurs, chorégraphes et danseurs réfléchissent à la signification de cette notion qui demeure, encore à ce jour, plus ou moins définie.

Dans un premier temps, nous dressons un portrait des différentes définitions de l'état de corps chez le danseur. Nous définissons ensuite ce que représente pour nous cet état par rapport au corps sensible de l'acteur afin de le rattacher à notre recherche sur le travail vocal de l'acteur au microphone.

2.4.1. L'état de corps du danseur

Le théoricien Philippe Guisgand définit l'état de corps ainsi : « l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à la forme. » (Guisgand, 2012b) Dans un deuxième article qu'il signe ultérieurement, Guisgand approfondit sa définition en y distinguant deux types d'états de corps : l'« état dansant » et l'« état perçu ». Pour lui, l'état dansant relève du danseur et découle d'une démarche poïétique – l'œuvre ressentie de l'intérieur, tandis que l'état perçu concerne le spectateur et s'inscrit plutôt dans l'esthétique – l'œuvre ressentie de l'extérieur.

Tout d'abord, l'état de corps dansant amène le danseur à puiser à même son bagage de sensations et sa mémoire corporelle pour arriver à créer une gestuelle inédite, inscrite dans le moment présent. C'est pourquoi il est qualifié, à la fois par Guisgand et aussi par plusieurs autres théoriciens, de démarche poïétique – voire auto-poïétique. Cette approche permet au danseur d'« exposer ce bruit qu'il y a l'intérieur » (Stuart, 2010), de travailler à partir de la matière qui est en lui, de se révéler à travers sa corporéité. C'est le *soi* comme matière d'exploration des sensations et des états affectifs.

Ce qui est propre à cette définition de l'état de corps en danse, c'est que l'état dansant est démontré visuellement au spectateur et devient l'état perçu, parce qu'il est répété ou amplifié. Dans le cadre de notre recherche, cette « corporéité perceptive » (Guisgand, 2012a) du corps de l'acteur en mouvement devant le spectateur n'a pas à être vue par ce dernier, mais à être entendue à travers la voix de l'acteur. Plus spécifiquement, l'état de corps se fera entendre dans l'altération de la voix et de la respiration à travers la captation du microphone.

Lorsqu'on travaille à partir de l'état de corps, on n'aborde pas le mouvement par la forme, mais on tente plutôt d'en découvrir la source. Ce qui nous ramène au travail sur l'impulsion. Pour la chorégraphe et danseuse Meg Stuart, l'état de corps nécessite qu'on laisse la technique de côté. La composition du mouvement passe plutôt par les sensations et par l'affect que par l'intellectualisation d'un message ou d'une pensée. Nous interprétons la notion d'état de corps dans la pratique de la danse par une gestuelle qui prend forme à l'intérieur des limites et des capacités réelles de l'interprète, dans une esthétique du mouvement qui lui est personnelle plutôt que dans une esthétique prédéterminée. Elle est de l'ordre de l'instinct. Selon nous, cette manière de bouger demande une intensité soutenue et un investissement total du corps. Cette manière d'aborder le mouvement s'éloigne des pratiques du type de celle d'Étienne Decroux avec ses gammes et ses figures précises, certes. L'intérêt pour l'acteur de travailler à partir de ces deux types de gestuelles réside dans sa capacité accrue de passer du ressenti à la conscience et à la précision technique, qu'elle soit vocale ou corporelle.

Un autre aspect spécifique à l'état de corps est son rapport à l'instant présent. En effet, cette « dramaturgie des sens qui se développe à même le corps et la pensée

en mouvement du performeur » (Guilmaine, 2012) demande au danseur une pleine conscience de l'instant présent et exige une grande concentration. D'une représentation à l'autre, voire à l'intérieur même d'un spectacle, l'exécution du mouvement est mise à jour en temps réel puisqu'elle se fait ici et maintenant. Le danseur doit se mettre en état de disponibilité et de réceptivité le temps de la représentation, le temps de la création et même au-delà. L'état de corps est un état en continu, sans finalité propre. On pensera au chorégraphe et danseur Benoît Lachambre qui, tant dans la vie quotidienne qu'au moment de la représentation devant public, a une aptitude à réagir à ce qui l'entoure. La qualité de son interprétation est empreinte de cette grande sensibilité. « Son travail de recherche approfondie de l'hyperéveil des sens, basé sur les pratiques somatiques, passe par la mise en valeur de l'affect dans un contexte et dans un espace, un espace vivant. » (<http://www.parbleux.qc.ca/direction-artistique/>) Il en découle une authenticité du geste, à travers un état qu'on dirait presque de transe.⁹

L'état de corps *perçu* est destiné au public. On recherche l'empathie kinesthésique chez le spectateur; on souhaite qu'il « accèd[e] au sens via les sensations » (Febvre, 1995). Pour se faire, on utilise la répétition, la persistance du mouvement. On décline un geste dont le point de départ est une sensation, une émotion ou une humeur. On persévère et on fait évoluer ce geste. C'est par la durée et par l'intensité que l'on arrive à émouvoir le spectateur, par « ce flux incessant d'énergie

⁹ Nous avons expérimenté cette approche lors d'un stage intitulé *Transformer les notions de présence* donné par Benoît Lachambre au Studio 303, en 2015. Ce stage était donné sous forme d'atelier d'une durée de trois heures chacun durant lequel nous bougions sans interruption. Le chorégraphe donnait quelques indications sur l'initiation du mouvement, qui devait ensuite s'étendre à tout le corps. Chacun était libre de se mouvoir à son gré, sans aucun rythme donné, sans gestuelle imposée. Seule l'écoute importait : l'écoute interne du corps, l'écoute de l'espace, l'écoute des autres participants. Cette écoute nous plongeait dans un état de concentration et d'hypersensibilité.

déployée, de gestes formés, déformés, transformés, reformés, participant d'une intensité et d'une mouvance mille fois actualisées. » (Martin, 2012)

2.4.2. Le corps sensible de l'acteur

Nous développons cette notion du corps sensible parce que la notion d'état de corps, bien qu'intéressante, n'arrive pas à tout définir du jeu de l'acteur. C'est pourquoi nous souhaitons aborder la question du sensible, cet aspect du jeu de l'acteur qui demeure si difficile à définir. Comment nommer ce qui se passe de façon intime et intérieure, si personnelle à l'acteur? Pour nous, le corps sensible de l'acteur est son corps en état de jeu qui se syntonise sur la *rumeur interne*, cette vibration interne qui anime le corps de l'acteur et qui résonne à l'extérieur.

Ce qui nous interpelle dans la notion d'état de corps liée au corps sensible de l'acteur est le travail à partir de sensations, le renouvellement constant de l'action au moment présent, le grand degré de concentration qu'il exige et une écoute de ce qui se passe à l'intérieur du corps. Contrairement au danseur qui puise dans son propre bagage de sensations, la partition des agissements de l'acteur est façonnée par les intentions du personnage et les enjeux de l'œuvre. Le corps de l'acteur est un corps qui agit et réagit à l'intérieur d'une situation donnée. Pour nous, l'association de l'état jeu de l'acteur à l'état de corps se fait à travers le lien avec les circonstances données et imaginées, les intentions, le sous-texte du personnage et se traduit à travers la sensibilité du corps, à travers le ressenti. C'est en quelque sorte une révélation de l'intimité. L'état de corps chez l'acteur rend visible l'invisible, exprime l'intérieur, comme un souffle, comme une respiration en continu.

À cet effet, dans un article portant sur la notion d'état de corps, la praticienne Anne-Marie Guilmaine y trace le lien avec le théâtre contemporain.

Les créateurs contemporains plongent à pleines mains dans les interstices du rapport à l'autre, malaxant ce qui se trame entre les êtres et que la parole ne peut exprimer : les malaises et malentendus, mais aussi les désirs comprimés jusqu'à l'explosion soudaine et maladroite. (...) Ils donnent vie aux points de suspension entre les êtres, qui les relie, mais les éloignent. (Guilmaine, 2012)

Dans notre recherche, la notion d'état de corps liée au corps sensible de l'acteur nous propose de nouvelles avenues pour l'interprétation du personnage. Elle nous donne des moyens d'explorer les états affectifs extrêmes de celui-ci, là où l'acteur ne serait peut-être pas allé autrement. Elle permet de faire durer ces états sur une plus longue période, tout en les faisant évoluer constamment. Elle donne à l'acteur la possibilité de les exprimer physiquement et d'y superposer les répliques du personnage. Elle favorise le développement d'une gestuelle singulière et personnelle à chacun des interprètes, liée au lieu dans lequel ils évoluent, qui est ici l'espace derrière le microphone. Elle est une autre manière d'accroître la conscience corporelle de l'acteur, son degré de concentration et son écoute, face à son propre corps, mais aussi à ses partenaires de jeu et à l'atmosphère qui se dégage de la situation de l'œuvre.

Le corps est le lieu d'émergence de la voix, et l'investir contribue à la justesse de l'interprétation. La recherche du neutre de l'acteur dispose le corps à se reconstruire autrement, artistiquement. L'œuvre à jouer trace les lignes d'un personnage : son neutre se développe autour de la réorganisation du corps de l'acteur dans l'espace ou d'un centre moteur imaginaire. Le neutre du personnage devient à son tour le

lieu de naissance des impulsions, provoquant des actions au service des intentions. Il est aussi le point de départ de l'expression des états affectifs du personnage à travers l'état de corps et ces particularités gestuelles. Toutes ces notions corporelles sont, pour nous, des pistes d'exploration riches pour l'acteur qui travaille derrière un microphone; elles lui offrent différents moyens de mettre le corps au service de la voix captée.

CHAPITRE III

LE CORPS ET LA VOIX AU SERVICE D'UN RADIOTHÉÂTRE

3.1. Le choix de faire un radiothéâtre

Le jeu de l'acteur au microphone dépend du contexte de représentation et du type d'appareil utilisé. Il nous a donc fallu trouver le cadre de travail le plus favorable à notre recherche, puisque nous souhaitons aborder la corporéité de l'acteur lorsqu'il n'est pas vu par le spectateur et qu'il se trouve à l'intérieur d'un espace restreint par le champ de captation du microphone. D'emblée, nous avons écarté l'utilisation du micro-casque qui n'impose pas de limites sur le plan de la mobilité du corps dans l'espace. Nous avons aussi mis de côté le doublage (postsynchronisation), car nous souhaitons prendre le temps d'approfondir la construction physique des personnages et d'explorer librement la voix sans que les acteurs soient contraints à suivre le rythme imposé par le défilement de la bande rythmo et par l'image.

C'est au fil de nos explorations en laboratoire que la forme du radiothéâtre s'est imposée à nous. D'abord, le radiothéâtre définit l'espace de travail : chaque acteur se trouve debout derrière un microphone. Il établit le rapport entre l'acteur et le spectateur/auditeur : l'acteur peut faire fi de ce que son corps projette visuellement et mettre ce corps au service de l'épanouissement de la voix. Ensuite, le radiothéâtre donne la possibilité d'aborder une œuvre dramatique en profondeur, d'en analyser la structure et les personnages et de tester différentes propositions vocales liées au travail corporel. La forme du radiothéâtre permet d'explorer

essentiellement la dramaturgie auditive et, par conséquent, de concentrer le travail de l'acteur autour de l'analyse du phrasé, de la facture des paramètres vocaux et du type de projection de la voix.

L'interprétation d'un rôle dans le cadre d'un radiothéâtre demande à l'acteur de jouer la situation dramatique à l'intérieur d'un espace qui, comme nous l'avons dit précédemment, est défini par le champ de captation du microphone. À cet effet, les acteurs ont appris à apprivoiser cet espace à travers deux aspects du jeu : le contrôle de la projection vocale et de l'amplitude du mouvement. Le microphone de type unidirectionnel que nous avons utilisé a demandé un travail très précis en raison du champ de captation restreint.

Plus nous avons progressé dans nos explorations, plus nous avons senti le besoin que les acteurs entendent leur voix captée afin qu'ils comprennent les contraintes et les avantages du médium utilisé. Nous avons alors eu recours à des casques d'écoute qui sont devenus essentiels à ce travail vocal. L'utilisation des casques leur a permis de bien se positionner dans l'axe du microphone, de comprendre comment varier l'intensité de leur voix et d'être à l'écoute de ces variations. Les casques d'écoute ont aussi été bénéfiques pour contrôler l'amplitude du mouvement; si les acteurs bougeaient trop, ils quittaient le champ de captation du microphone et n'entendaient plus ce qu'ils disaient.

Enfin, le choix d'ancrer notre recherche dans les paramètres d'un radiothéâtre, tout en nous permettant l'application directe des résultats de nos explorations en laboratoire, nous a donné l'occasion d'investir pleinement une œuvre dramatique.

3.2. Le choix de la pièce *Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig

3.2.1. Le contexte dramaturgique

Nous devons choisir un texte qui nous permettrait de développer notre recherche sur les notions corporelles que nous avons abordées au chapitre précédent, soient le neutre de l'acteur, le neutre du personnage, l'impulsion au service de l'action et l'état de corps. De plus, nous souhaitons explorer les manifestations vocales et physiques des états affectifs et l'impact d'actions physiques sur la voix et la respiration. Nous avons donc cherché une œuvre riche en actions physiques de grande intensité dans laquelle les personnages vivaient des états affectifs complexes et variés. Après plusieurs lectures, notre choix s'est arrêté sur la pièce *Une nuit arabe* de l'auteur allemand Roland Schimmelpfennig.

La fable de la pièce se déroule dans un quartier de Berlin. C'est la journée la plus chaude de l'année. Dans un immeuble de dix étages, il y a un problème de plomberie : l'eau ne va pas plus haut que les tuyaux du septième étage. Lemonnier, le concierge de l'immeuble, cherche la source du problème d'eau. Pendant ce temps, Vanina, dans son appartement, tente de se rappeler sa journée. Elle prend une douche et s'endort sur le canapé, ne sachant plus qui elle est. Fatima est la colocataire de Vanina. Chaque soir, elle attend que celle-ci s'endorme afin que son amoureux, Khalil, puisse la retrouver. Le voisin de l'immeuble d'en face, Karpati, aperçoit Vanina prendre sa douche et est pris d'un désir fou de l'embrasser. De cette prémisse somme toute réaliste, l'auteur fait basculer cinq personnages dans un univers onirique, voire métaphorique. L'un après l'autre, les trois personnages

masculins embrassent Vanina. Ces baisers marquent la déconstruction de l'univers réaliste; les personnages se croisent, se désirent, se détruisent et se retrouvent à un moment ou à un autre de la pièce dans une sorte de délire hallucinatoire inspiré du conte des *Mille et une nuits*.

Cette pièce de théâtre offre différents niveaux d'interprétation vocale : elle contient de multiples actions physiques faites ou subies par les personnages (marcher, descendre ou monter les escaliers, soulever des objets, tomber, être enfermé, se faire poignarder); elle décrit de nombreuses sensations (être au grand vent, avoir chaud, être assoiffé); elle fait vivre aux personnages un éventail d'affects (la peur, le désir, l'inquiétude, l'impuissance).

3.2.2. La structure

Roland Schimmelpfennig est reconnu pour la diversité de la structure dialogique de chacune de ses pièces et pour l'influence de celle-ci sur le contenu dramatique de l'œuvre. « *Every Schimmelpfennig play is a study in dramatic structure. He uses form as a primary storytelling device, allowing it to manipulate and shape events.* » (Dreyer, 2005)

Une nuit arabe est écrite de telle sorte qu'on suit le parcours des cinq personnages de façon simultanée; les répliques s'imbriquent les unes aux autres, se répondent ou se répètent, alors que les personnages évoluent dans des lieux ou des situations

différentes. De cette choralité¹, émergent parfois des dialogues, des croisements, même si les personnages sont isolés les uns des autres.

La particularité de l'écriture d'*Une nuit arabe* réside dans le fait qu'on retrouve trois types de discours distincts qui se chevauchent : la narration, le monologue intérieur, le dialogue. Il arrive même que ceux-ci se chevauchent dans une même réplique. Dans la narration, les personnages racontent des événements du passé, ils rapportent les paroles des autres, ou ils décrivent l'action qui a lieu dans l'instant présent, de manière objective, comme s'ils disaient à voix haute des didascalies. Dans le monologue intérieur, les personnages s'observent agir ou font état de ce qu'ils ressentent. Puis, dans le dialogue, les personnages agissent.

[Ils] s'ouvrent simultanément à plusieurs types d'énoncés, brouillant les strictes séparations entre la parole et l'action, entre la parole proférée et la pensée intime. (...) Les personnages, doués d'ubiquité et d'une sorte de transparence, atteignent une souplesse rêvée, qui les fait sortir du cadre réaliste et de la perception ordinaire. (Ryngaert, 2011)

Cette forme d'écriture dilate le temps, le redéfinit loin du réalisme et permet la multiplication des points de vue sur une même situation.

¹ « On entend par choralité cette disposition particulière des voix qui ne relève ni du dialogue ni du monologue; qui, requérant une pluralité (un minimum de deux voix), contourne les principes du dialogisme, notamment réciprocité et fluidité des enchaînements au profit d'une rhétorique de la dispersion (atomisation, parataxe, éclatement) ou du tressage entre différentes paroles qui se répondent musicalement (étoilement, superposition, échos, tous effets de polyphonie). Le terme permet donc utilement de pointer une manière, qui varie selon chaque auteur, de combler les failles du dialogue : évoquer la choralité du dispositif, c'est d'abord l'envisager sous l'angle de la diffraction des paroles et des voix dans un ensemble réfractaire à toute totalisation stylistique, esthétique ou symbolique. En ce sens, la choralité est l'inverse du chœur. Elle postule la discordance, quand le chœur - porte toujours, plus ou moins explicitement dans son horizon, la trace d'un idéalisme de l'unisson. » (Mégevand, 2005)

3.3. L'échauffement corporel et vocal des acteurs

Par notre recherche, nous souhaitons offrir à l'acteur qui travaille au microphone des moyens de délier son corps des tensions corporelles issues de son quotidien. Notre but était de rendre le corps de l'acteur apte à déployer toute la richesse de son instrument vocal et de le mettre au service de l'interprétation de la pièce. Inspirée par ce que nous avons retenu de l'approche de Kristin Linklater, nous avons construit un échauffement à la fois corporel et vocal inspiré du *gaga* et du *chant en cercle*.

Le *gaga* est un entraînement pour danseurs professionnels qui a été créé par le chorégraphe Ohad Naharin de la Batsheva Dance Company de Tel-Aviv. Nous avons été initiée au *gaga* par la chorégraphe Manon Oligny lors d'un séminaire de création dans le cadre de la maîtrise. Dans un entretien accordé au Jewish Theatre en 2012, Ohad Naharin décrit cette danse qui consiste à bouger en continuité pendant une heure au rythme d'une musique. Le professeur dirige la danse en indiquant aux danseurs la partie du corps qui initie le mouvement. Le déploiement de ce mouvement appartient ensuite aux danseurs, qui improvisent à partir des consignes. Le *gaga* permet de connecter le corps et l'imaginaire, d'accroître la conscience corporelle, d'augmenter la flexibilité et l'endurance, et d'expérimenter le plaisir dans le mouvement. Il permet au danseur de prendre conscience de ses habitudes et de ses tics quant à sa manière de bouger, et ainsi de s'en départir et d'explorer d'autres formes de gestuelles.

Quant au *chant en cercle*, ou *circle singing*, cette forme de chant improvisé a été popularisée notamment par le chanteur Bobby McFerrin. Nous avons eu la chance

de l'expérimenter lors d'un stage en 2008 avec le compositeur, chef d'orchestre et improvisateur Frédéric Ligier². Le *chant en cercle* consiste en un exercice d'improvisation vocale qui tend à faire découvrir l'étendue des possibilités de la voix et à développer une écoute entre les participants. Chacun y occupe un rôle déterminé. D'abord, une personne fait le bourdon, qui consiste à soutenir la même note de musique afin d'habiller l'espace sonore. S'ajoute au bourdon une personne qui propose des rythmes percussifs, soit en utilisant sa bouche ou son corps pour faire les sons. Vient ensuite une autre personne qui improvise à partir d'un poème. Son rôle est de jouer avec les mots pour explorer la sonorité des phonèmes, leurs sensations vibratoires, de jouer avec le rythme, de confirmer le sens du texte ou de le déconstruire, de répéter des mots ou des phrases. Finalement, une dernière personne est libre de ponctuer des éléments du texte ou de l'ensemble de ce qu'elle entend.

L'échauffement que nous avons conçu spécifiquement pour les besoins de notre recherche est un amalgame du *gaga* et du *chant en cercle*. Il permet ainsi de délier le corps et la voix et de créer une unité au sein du groupe d'acteurs. Dans un premier temps, inspirés du *gaga*, les acteurs bougent au son d'une musique³. Tout en se laissant influencer par le rythme, ils suivent les indications que nous leur donnons quant à l'initiation du mouvement afin d'éveiller leur corps dans son ensemble. Ils sont libres de se mouvoir dans l'espace, sans contraintes. Dans un

² Frédéric Ligier s'intéresse à la voix à travers l'expérience physique du son. Comme pédagogue, c'est par le biais de l'improvisation qu'il travaille à extérioriser la potentialité de la voix de chaque individu, puis l'unicité du groupe. La pratique, l'écoute et la sensation forment les bases de son approche.

³ Après quelques essais, nous avons opté pour une musique instrumentale et rythmée. Si la musique était trop lente, les acteurs avaient tendance à demeurer au sol et à s'étirer; si la musique contenait des paroles, l'écoute et la compréhension du sens des mots détournaient leur attention du corps. À titre de référence, l'album que nous avons le plus écouté lors de nos échauffements a été celui du groupe *The Sorcerers*, paru chez Ata Records en 2015.

deuxième temps, lorsque la musique s'arrête, ils ajoutent la voix au mouvement du corps. Ils laissent alors les sons sortir librement, sans autocensure, sans jugement, sans contrôle ni tension dans le corps. La voix devient en quelque sorte la musique du corps en mouvement, le reflet sonore du corps. Nous avons constaté que le mouvement agit sur la voix et que la voix, à son tour, influence le mouvement.

Nous avons ensuite transporté cet exercice derrière le microphone, où, à ce moment, le but pour l'acteur est de conserver ce sentiment de grande liberté corporelle, malgré l'ajout de la contrainte de l'espace : la voix est projetée à l'intérieur du champ de captation du microphone. Les acteurs entament alors le *chant en cercle*, avec une grande écoute et une disponibilité physique et vocale accrue, chacun occupant une fonction précise, mais en restant libres. L'acteur qui improvisait à partir des mots jouait avec les répliques d'*Une nuit arabe*.

Nos versions adaptées du *gaga* et du *chant en cercle* ont fait partie de nos exercices d'échauffement à chacun de nos laboratoires. Elles sont devenues des incontournables pour libérer le corps et la voix de leurs tensions inutiles. Elles ont permis aux acteurs de comprendre que, malgré l'espace de jeu réduit par l'utilisation du microphone, la voix peut s'ancrer dans la globalité du corps en mouvement et atteindre son plein potentiel d'expressivité.

3.4. La partition corporelle et vocale de l'interprétation

Afin de nourrir la présence vocale de l'acteur à travers un corps actif et en prenant appui sur le contenu et la structure du texte de Schimmelpfennig, nous avons

dégagé cinq études distinctes : le neutre du personnage; les types de discours; le réalisme et l'onirisme (deux univers, deux gestuelles, deux voix); les actions; les états affectifs. Plutôt que de travailler sur l'entièreté de la pièce, nous avons sélectionné quelques extraits significatifs pour chacune de ces études.

Dans un deuxième temps, nous avons choisi d'explorer les vingt-cinq (25) dernières minutes de la pièce afin de travailler sur la cohérence de l'interprétation du texte tel qu'il a été écrit par l'auteur. Les acteurs ont fait des choix relatifs aux explorations; ils ont privilégié les outils qui leur semblaient les plus pertinents pour nourrir leur interprétation et les aider à rester en état de jeu lorsqu'ils ne parlaient pas.

3.4.1. Le neutre du personnage

Dans un premier temps, nous avons précisé le neutre de chacun des personnages, tel que nous l'avons défini au deuxième chapitre. Chaque acteur a créé un corps fictif à l'aide d'une approche combinée des techniques de Decroux et de Chekhov. Ils ont pu développer ce neutre en s'appuyant sur la construction intracorporelle et la dynamique du personnage, des notions propres à la technique du mime corporel. Ils ont aussi pu définir leur neutre de personnage en déterminant le « centre moteur imaginaire », tel que proposé par la méthode de Chekhov. C'est autour de cette nouvelle corporéité que s'est développée la partition corporelle et vocale de l'interprétation : « Dès que le jeu s'appuie sur un corps ludique, au sens où une anatomie se crée, on retrouve cette chaîne qui va du locatif au comportemental. » (Tremblay, 1993) Ce neutre a permis d'éveiller la personnalité du personnage en lui suggérant une manière d'être et en donnant à son corps un rythme, un degré de

tonicité, une façon de respirer. Il lui a donné un souffle qui a influencé le timbre de la voix de l'acteur pour en faire celui du personnage.

La voix se construit dans notre cathédrale intérieure. [Elle est constituée] de notre souffle lui-même qui se heurte aux éléments de notre espace interne entre les cordes vocales et les lèvres. C'est le chaos organisé de la toile de fond de notre timbre vocal. (Abitbol, 2005)

Concrètement, nous avons demandé à chacun des acteurs de définir le neutre de leur personnage à partir d'une analyse de l'œuvre et d'une analyse du personnage. Ils ont créé ce nouveau corps dramatique qui modèle de nouveaux paramètres vocaux. Voici ce qu'ils ont proposé à la suite de plusieurs essais lors de nos laboratoires (voir DVD, 9 : 50) :

Jacques Lemonnier, par Maxime Desjardins

Pour le personnage de Jacques Lemonnier, le comédien Maxime Desjardins s'est basé sur une analyse dramaturgique du personnage. Il a pris en considération son âge, son passé affectif et son emploi actuel qui sont tous des indices présents dans le texte.

- Épaules légèrement affaissées.
- Bassin incliné vers l'avant.
- Genoux fléchis.

J'ai choisi d'affaisser légèrement les épaules, symbole de la charge de travail de concierge qui lui pèse lourd. Deuxièmement, je bascule le bassin vers l'avant, car c'est une zone condamnée par les amours malheureuses de Lemonnier. Finalement, le fait de fléchir les genoux m'aide à concrétiser en moi ce travail qui l'écrase, l'âge qui commence à l'affecter, ainsi que la

canicule qui ralentit ses déplacements. (Maxime Desjardins, laboratoire de recherche, décembre 2015.)

Vanina Derval, par Camille Léonard

Camille Léonard s'est basée sur l'atmosphère générale de la pièce et sur l'évolution dramatique de son personnage. Elle a abordé la construction du neutre de Vanina selon une manière d'être, un état, tout en spécifiant quelques éléments posturaux.

- Constant déséquilibre (transfert de poids d'une jambe à l'autre).
- Tête légèrement inclinée vers l'avant.
- Sternum légèrement écrasé.
- Mains en suspens.

Les rêves de Vanina sont envoûtants au point de faire osciller les personnages entre un univers réaliste et onirique, et comme elle-même ne semble pas toujours être en mesure de dissocier ces deux univers, mes pieds sont constamment en léger déséquilibre, avec des transferts de poids imperceptibles. La chaleur accablante et la grande fatigue de Vanina se traduisent par la poitrine écrasée. Pour sentir sa fragilité, je garde presque toujours les mains en suspens. (Camille Léonard, laboratoire de recherche, décembre 2015.)

Fatima Mansour, par Mireille Camier

Mireille Camier s'est basée sur ses impressions du personnage de Fatima à partir d'une analyse dramaturgique de l'œuvre. Elle a mis l'accent sur le regard et le mouvement des mains.

- Buste incliné vers l'avant.
- Mouvements engagés par le front.
- Yeux agités, regard haut et actif.
- Mains se croisant plus haut que la taille.

Fatima est pour moi d'apparence soumise socialement, mais elle est très futée et rusée. Donc le buste et la tête sont inclinés vers l'avant, mais le regard est haut et actif. Elle canalise souvent sa nervosité en plaçant ses mains ensemble, au-dessus de sa taille. (Mireille Camier, laboratoire de recherche, décembre 2015.)

Khalil, par Solo Fugère

Solo Fugère a développé le neutre de son personnage par sa posture et sa dynamique. Il a procédé de manière instinctive, par une suite d'essais et d'erreurs, jusqu'à ce qu'il trouve un neutre qui seyait bien à Khalil. Il a privilégié une approche sensible du corps qui le plongeait dans un état de vulnérabilité.

- Buste incliné vers l'avant.
- Tête légèrement inclinée vers l'arrière.
- Avant-bras et mains en supination.
- Jambes légèrement écartées.
- Poids sur l'avant des pieds

Le buste est légèrement incliné vers l'avant, alors que la tête compense légèrement vers l'arrière. J'ai un léger écart entre les jambes. Mes avant-bras font un mouvement de supination avec la paume de la main vers l'avant. Comme mon personnage m'apparaissait comme quelqu'un de jeune, un peu naïf et vulnérable, la position du dos légèrement voûté pour moi est associée à quelqu'un de jeune, sans grande volonté. Ensuite, la supination des mains, qui est un mouvement qui n'est pas très réaliste, me place dans une position de légère vulnérabilité. J'ai ainsi la subtile impression que tout m'atteint plus directement. (Solo Fugère, laboratoire de recherche, décembre 2015.)

Pierre Karpati, par Samuel Bleau

C'est par une tout autre approche que Samuel Bleau a développé le neutre de Karpati. À la suite de l'analyse dramaturgique du texte, il a associé son personnage à

un animal, en l'occurrence le vautour. Il a relevé les caractéristiques physiques et comportementales de cet animal et les a transposées dans son interprétation.

- Base large (pieds écartés l'un de l'autre).
- Bassin incliné vers l'avant.
- Cage thoracique en ouverture.

Je me base sur le vautour. Animal atypique, le vautour semble épier et menacer les autres de son regard. Il est solitaire. Comme Karpati, le vautour a quelque chose d'étrange et d'asocial. Il est un grand observateur. Il est ténébreux. Tel un oiseau mis en cage, la mise en bouteille de Karpati le mènera à sa perte. (Samuel Bleau, laboratoire de recherche, décembre 2015.)

Le neutre des personnages étant établi, nous avons poursuivi nos explorations associées aux quatre autres études que nous avons dégagées de la pièce *Une nuit arabe*. Chacune des explorations s'est développée à partir de cette nouvelle corporité, de ce degré zéro du personnage.

3.4.2. Les types de discours

La deuxième étude repose sur les types de discours que l'on retrouve dans la pièce : la narration, le monologue intérieur et le dialogue. Le travail que nous avons effectué en laboratoire consistait d'abord à analyser chacune des phrases des extraits choisis et de déterminer dans quels types de discours elle s'inscrivait. Instinctivement, les acteurs ont adopté des attitudes corporelles propres à chacun des types de discours que nous avons analysés. Cette étude a été approchée de deux manières : d'abord à partir de la qualité et de l'orientation du regard, ensuite à

partir de l'ouverture, de l'orientation et de la distance du corps par rapport au microphone. Nous avons constaté que le positionnement du regard et du corps était déterminé, en majeure partie, en fonction de l'interlocuteur et du degré d'intimité de l'adresse qui varie selon le type de discours et l'interlocuteur.

La narration est qualifiée d'interne, c'est-à-dire que c'est le personnage qui expose son propre point de vue en tant qu'actant de l'histoire à l'auditeur qui devient son interlocuteur. Nous avons déterminé que le personnage, à partir de son neutre fictif, se positionne de manière frontale par rapport au microphone. Le personnage est érigé et porte le regard devant lui. Il s'adresse au spectateur/auditeur, donc à quelqu'un d'extérieur à la situation, mais qui en est témoin.⁴

Lors de la conférence-démonstration, nous avons présenté une scène qui se déroule entre Fatima et Lemonnier au début de la pièce. Le concierge cherche l'origine de la panne d'eau. De son côté, Fatima tente de rentrer chez elle, mais comme elle a les mains pleines de sacs, elle n'arrive pas à déverrouiller la porte. S'ensuit un dialogue entre les deux. Lemonnier aidera Fatima à entrer chez elle.

Dans un court extrait de cette scène, nous avons mis les répliques faisant partie de la narration entre crochets :

LEMONNIER : [Elle fait tomber la clé] – c'est toujours mieux que les sacs.

⁴ Le fait de savoir que cette étude serait vue par le public lors de notre conférence-démonstration n'a pas modifié notre approche. C'est dans l'absolu, c'est-à-dire qu'en situation de studio, l'acteur *fait* comme s'il parlait à quelqu'un, il porte le regard devant lui bien que l'auditeur ne soit pas présent physiquement.

FATIMA : [Ma clé tombe, mais du coude, j'arrive à atteindre la sonnette.]
 Pourvu que Vanina soit là. Bien sûr qu'elle est là. Pourvu qu'elle entende la sonnerie. [Lemonnier, le concierge, arrive le long du couloir dans sa salopette gris-bleu. Il fait chaud.]

LEMONNIER : [Elle sonne à nouveau. Elle s'y prend en appuyant son coude gauche sur la sonnette, de tout son corps avec tous ses sachets.]
 Je peux vous aider?

FATIMA : Oh, merci, ça ira. Quelle chaleur aujourd'hui, hein?

Le monologue est un moment d'introspection du personnage : c'est le personnage qui s'adresse à lui-même. Ayant toujours comme point de départ le neutre du personnage, il adopte une posture globale en courbe vers l'avant, comme recroquevillé sur lui-même, en fermeture par rapport aux autres. Il a le regard tourné vers lui, rétrospectif, plutôt vers le bas. Il se trouve près du microphone. Cela permet de faire entendre qu'il se parle à lui-même. Nous reprenons le même extrait en mettant en exergue les répliques du type monologue :

LEMONNIER : Elle fait tomber la clé – [c'est toujours mieux que les sacs.]

FATIMA : Ma clé tombe, mais du coude, j'arrive à atteindre la sonnette.
 [Pourvu que Vanina soit là. Bien sûr qu'elle est là. Pourvu qu'elle entende la sonnerie.] Lemonnier, le concierge, arrive le long du couloir dans sa salopette gris-bleu. Il fait chaud.

LEMONNIER : Elle sonne à nouveau. Elle s'y prend en appuyant son coude gauche sur la sonnette, de tout son corps avec tous ses sachets.
 Je peux vous aider?

FATIMA : Oh, merci, ça ira. Quelle chaleur aujourd'hui, hein?

Dans le dialogue, les personnages s'adressent les uns aux autres. Leur corporéité évolue en fonction de la situation. Le personnage porte le regard vers son interlocuteur; il oriente son corps vers lui. Sa position au microphone varie; il n'est pas statique. Il s'adresse directement et simplement à l'autre qui est partie prenante de la situation. Toujours dans le même extrait, seules les deux dernières phrases forment le dialogue :

LEMONNIER : Elle fait tomber la clé – c'est toujours mieux que les sacs.

FATIMA : Ma clé tombe, mais du coude, j'arrive à atteindre la sonnette. Pourvu que Vanina soit là. Bien sûr qu'elle est là. Pourvu qu'elle entende la sonnerie. Lemonnier, le concierge, arrive le long du couloir dans sa salopette gris-bleu. Il fait chaud.

LEMONNIER : Elle sonne à nouveau. Elle s'y prend en appuyant son coude gauche sur la sonnette, de tout son corps avec tous ses sachets.
[Je peux vous aider?]

FATIMA : [Oh, merci, ça ira. Quelle chaleur aujourd'hui, hein?]

Nous avons procédé de la manière suivante : les acteurs ont pris systématiquement chacune des attitudes corporelles définies plus avant liées au type de discours auquel la phrase appartient. La qualité de profération s'est modifiée en fonction de l'imaginaire, de l'attitude corporelle et de l'axe du corps par rapport au microphone. Il en a résulté un changement au niveau de l'intensité de la voix, du degré d'articulation, du rythme et du débit. (Voir DVD, 16:40) L'adresse à l'autre, qu'elle soit narrative ou dialogique, requiert une articulation plus prononcée et une intensité plus élevée afin de se faire comprendre. Cependant, le monologue intérieur peut se dire à une intensité plus faible puisqu'il ne s'adresse qu'à nous-mêmes et nécessite un degré moindre de projection. Aussi, il a été intéressant de

constater que des rythmes différents se sont naturellement instaurés à partir des attitudes particulières à chaque type de discours. À titre d'exemple, le rythme de Fatima dans la narration se caractérisait par un débit haché (chaque syllabe était bien prononcée, voire surarticulée), un ton direct, posé. En contrepoint, dans le monologue intérieur, son rythme devenait plus fluide. Il se caractérisait par un débit rapide, une respiration audible qui laissait entendre une forme d'exaspération face à la situation et qui lui donnait un ton plus explosif. Ces variations de rythmes sont venues nourrir la dynamique propre à chacun des personnages ainsi que la dynamique entre eux. Le fait de prendre physiquement l'une ou l'autre des positions induisait leur manière de se comporter et de s'exprimer. Cela participait à une meilleure compréhension vocale des enjeux dramatiques.

3.4.3. Le réalisme et l'onirisme

Pour la troisième étude, nous nous sommes penchée sur la distinction entre l'univers réaliste et l'univers onirique. Chaque personnage, à un moment de la pièce, bascule dans un univers autre que la réalité, et ce, dans différentes circonstances. Nous nous sommes demandé s'il était possible de nourrir l'imaginaire de l'acteur en abordant ces deux univers à travers deux types de gestuelles distinctes et de les faire entendre par la voix. Pour que les acteurs aient une meilleure compréhension de l'évolution de leur personnage et de leur parcours par rapport à la situation, nous avons travaillé les extraits choisis en y retirant les répliques des autres personnages.

Pour l'univers réaliste, les acteurs devaient proposer une gestuelle concrète, collée aux actions réelles de leur personnage contenues dans le texte. Nous avons travaillé à partir de ce que propose la comédienne et pédagogue Danièle Panneton à ses

étudiants : les acteurs ont dessiné et commenté avec leurs mains chacune des actions qu'effectue le personnage. Selon elle, cette gestuelle faite de « vraies actions concrètes dans l'espace [...] clarifie [...] comme une sorte de géographie des émotions, des états. » (Voir annexe B) Cette approche a servi aux acteurs à structurer et à clarifier le fil de la pensée. De plus, notre exploration nous a permis de constater qu'il ne suffit pas de commenter le texte avec les mains pour que la voix s'en trouve imprégnée. Le dynamo-rythme de cette gestuelle découlant de la situation a joué un rôle déterminant. En effet, le degré de tension du corps et la vitesse d'exécution du mouvement ont contribué à nourrir l'imagination de l'acteur et ont influencé directement la manière de dire le texte et de l'interpréter. Quelqu'un dont les bras et les mains font des mouvements rectilignes, saccadés et en tension adoptera peut-être un ton plus sévère et un débit plus hachuré qu'une autre personne pour qui les mouvements lents, fluides et en courbe induiront, par exemple, une accentuation moins prononcée et un ton plus sensuel.

En ce qui a trait à l'univers onirique, les acteurs ont proposé une gestuelle qui prend appui sur les sensations, la pensée et l'état intérieur du corps, donc plus près d'un état de corps général. Nous avons cherché à exprimer cet état à travers une gestuelle composée d'une séquence de mouvements qui se répétaient, gagnaient en intensité, puis évoluaient tout au long de la scène. Nous avons pu constater que la permanence de l'état et la charge émotionnelle du mouvement affectaient la respiration; une fatigue s'installait petit à petit dans le corps dont la voix était empreinte. De plus, nos explorations nous ont menés à travailler cet état à travers les mots en nous imprégnant des sensations provoquées par la sonorité et l'articulation des phonèmes, tout en conservant le sens du texte. Cette approche conférait une étrangeté au propos des personnages qui seyait bien à l'univers du rêve et de l'hallucination véhiculé par le texte.

L'extrait présenté lors de la conférence-démonstration met en scène le personnage de Karpati. De sa fenêtre de l'immeuble d'en face, Karpati aperçoit Vanina qui prend sa douche. Il est pris d'une envie d'aller l'embrasser. Il sort donc de son immeuble et se rend chez elle. La porte de l'appartement est ouverte; il entre. Vanina dort sur le canapé. Il l'embrasse, et à la suite de ce baiser, se retrouve coincé dans une bouteille de cognac presque vide. (Voir DVD, 23:40)

Dans un premier temps, l'acteur a établi les balises des deux gestuelles pour les deux univers. Il prenait ces attitudes de manière consciente et volontaire. Au fil des laboratoires, ces gestuelles se sont intégrées au jeu instinctif de l'acteur et ont eu un effet sur le corps et la voix. Pour l'univers réaliste de l'appartement, le comédien a proposé des mouvements symétriques des bras et des mains qui lui ont permis de positionner clairement dans l'espace les éléments décrits dans le texte. À ce moment, il avait une base large des pieds qui étaient bien ancrés au sol. Il était stable, confiant. Il souriait. En revanche, pour évoquer l'univers onirique dans la bouteille, il a réduit l'écart entre ses jambes, allant parfois jusqu'à se mettre sur la pointe des pieds. Il oscillait constamment. Il avait perdu son sourire. Son corps était en tension, ses bras se collaient contre sa cage thoracique de telle sorte qu'il avait l'impression de suffoquer.

Le travail sur la corporéité a servi de point de départ à l'interprétation de la situation. La précision et la variation du style de la gestuelle ont été bénéfiques au comédien quant au découpage du texte et à la clarification des idées. Elles ont provoqué une modification de la respiration et de l'organisation de la tonicité du corps de l'acteur, altérant de la sorte la voix et ce qu'elle laissait entendre.

3.4.4. Les actions

Notre quatrième étude a porté sur les actions. Dans un premier temps, nous avons relevé les extraits dans lesquels les actions demandaient une grande implication corporelle. Nous avons ensuite exploré ces actions dans l'espace, sans contraintes, sans microphone, afin de les expérimenter dans leur amplitude réelle. Nous avons porté notre attention sur l'élément déclencheur de ces actions en fonction de la situation vécue par les personnages. Nous avons travaillé à partir de la notion d'impulsion, tel que nous l'avons abordée au deuxième chapitre.

Nous nous sommes aussi attardés à l'impact de ces actions sur la respiration et sur la modification des tensions qu'elles créaient dans le corps. D'ailleurs, la comédienne Julia Varley⁵, dans le livre *Pierres d'eau*, écrit ceci : « La précision d'une action (...) est donnée par son début, sa fin et le cheminement entre ces deux points; un cheminement qui n'est pas linéaire, mais contient un changement de tension. » (Varley, 2009) Outre les actions et leurs caractéristiques physiques, nous nous sommes aussi attardée à la projection de la voix qui allait parfois jusqu'au cri, selon l'intensité de la situation. Finalement, nous avons transposé ce travail au microphone.

L'extrait qui a été choisi pour la démonstration devant public se déroule entre Vanina et Khalil. Dans le but de nous concentrer sur leurs actions, nous y avons

⁵ Comédienne et chercheuse, Julia Varley travaille au côté d'Eugénie Barba depuis 1974. Elle a contribué à développer le travail vocal de l'Odin Teatret.

supprimé les répliques des autres personnages. Pour nous concentrer davantage sur les actions, nous avons aussi supprimé les répliques de type narratif ou introspectif. Vanina est endormie sur le canapé. Elle rêve qu'elle a six ans et qu'elle est en vacances à Istanbul avec ses parents. Elle se fait kidnapper. Elle devient l'une des femmes du harem du cheikh Al Abou Ibn Youssouf. Le soir de ses 20 ans, il doit la dépuceler. Elle se fait alors maudire par la première épouse du cheikh qui lui dit qu'elle oubliera qui elle est et qu'elle fera le malheur de tous ceux qui l'embrasseront. De son côté, Khalil, lui, vient rendre visite à Fatima. Par un concours de circonstances, Fatima se retrouve coincée à l'extérieur de l'immeuble. Khalil trouve la porte de l'appartement ouverte. Il entre. Vanina est endormie. Elle se réveille et voit Khalil pour la première fois. Elle lui demande son aide et s'accroche à lui. Il tente de la repousser. Elle finit par l'embrasser.

Les acteurs ont d'abord joué l'extrait une première fois dans l'espace, sans microphone. Ils ont alors expérimenté les actions dans leur pleine amplitude avec les contacts physiques réels qu'elles imposaient. Ils ont pu entendre leur voix et leur respiration affectées par l'effort. (Voir DVD, 30 : 10) Dans un deuxième temps, les acteurs ont rejoué l'extrait derrière le microphone en y ajoutant la narration et le monologue intérieur. (Voir DVD, 31 : 32)

Notre défi consistait alors à conserver l'essence et l'impulsion du mouvement dans un périmètre plus restreint; il nous fallait prendre conscience de ce dernier pour pouvoir reproduire les actions avec une amplitude réduite en conservant la même qualité d'interprétation et la même qualité de présence⁶ qu'à l'amplitude réelle.

⁶ « La présence se fonde sur quelques principes : l'équilibre est décalé par rapport au centre; le poids

Nous avons constaté que chacune des variations de tension dans le corps était captée par le microphone et laissait entendre les actions à travers la voix, ce que nous recherchions de prime abord. Ceci a confirmé pour nous l'importance de l'implication globale du corps dans un travail vocal au microphone.

3.4.5. Les états affectifs

Pour notre cinquième étude, nous avons travaillé sur les états affectifs vécus par les personnages. En nous basant sur les travaux du linguiste Ivan Fónagy, nous avons précisé les aspects de la voix et du langage propres à chacun des états. Pour la voix, nous avons observé des variations du timbre, de la tonalité, de l'intensité, de la respiration, des tensions musculaires et des mouvements faciaux. Pour le langage, nous nous sommes attardés à la prosodie, soit au débit, au rythme, à l'inflexion, à l'accentuation et à l'articulation.

En laboratoire, nous avons sélectionné des extraits en fonction des états, des émotions ou des sentiments intenses qu'ils contenaient. Chaque acteur a dressé une liste sommaire des manifestations physiques propres à l'expression des états affectifs vécus par son personnage. Par exemple, un serrement de gorge, la fermeture de la poitrine et une respiration saccadée et courte sont des manifestations que nous pouvions observer lorsque le personnage ressentait de la tristesse. Après avoir nommé ces éléments, les acteurs ont joué la scène en

se transforme en énergie; les actions ont un début et une fin et le cheminement entre ces deux points n'est pas linéaire; les actions contiennent des oppositions et ont une cohérence d'intentions. Ce corps qui respire a plusieurs caractéristiques évidentes : le corps est entier, précis, décidé, et les tensions du torse changent continuellement. » (Varley, 2009)

reproduisant techniquement ces manifestations dans le but de faire naître l'état. « Si les manières sont engendrées par les sentiments, ne faut-il point penser que les sentiments à leur tour sont engendrés par les manières? » (Decroux, 1994)

Nous avons aussi approfondi notre exploration en étendant à l'entièreté du corps certaines de ces manifestations; par exemple, une ondulation globale de tout le corps a induit une courbe mélodique ondoiyante de la voix qui laissait entendre une sensualité et une sorte d'envoûtement. Ainsi, le corps est devenu le moteur de l'expression d'une émotion. Puis, cette émotion vécue est venue à son tour nourrir la gestuelle, et ainsi de suite.

Pour la présentation devant public, nous avons choisi un extrait qui se situe à la toute fin de la pièce. Lemonnier revient de l'univers onirique vers l'univers réaliste et se retrouve sur le balcon de l'appartement de Vanina. Vanina est réveillée. Elle recouvre la mémoire; elle se souvient maintenant de qui elle est. Elle aperçoit Lemonnier sur le balcon. Elle va le rejoindre et les deux discutent. Le désir et l'idée d'un rapprochement amoureux naissent entre eux.

Camille Léonard (Vanina) a travaillé sur les déclinaisons du malaise et du désir. Pour le malaise, les caractéristiques physiques qu'elle a notées étaient le piétinement, les tics rapides et saccadés des mains (qui ne savent pas où se mettre), le fait d'arborer un sourire et d'avoir le souffle court. Pour le désir, elle avait la tête inclinée sur le côté afin d'exposer son cou et elle posait une main sur son ventre.

Maxime Desjardins (Lemonnier) a travaillé sur trois états, soit la fascination, la confusion et le manque d'amour. Pour la fascination, il s'était donné comme

indications d'avoir la bouche molle et la tête légèrement inclinée. Pour la confusion, il avait les genoux tremblants, et pour le manque, les jambes fléchies et le menton relevé. Mais ces choix le plaçaient dans une posture qui le desservait par rapport au jeu derrière le microphone, ce qui nuisait à la bonne compréhension du texte. L'imposition d'une condition physique préétablie était devenue trop contraignante et empêchait l'acteur de se concentrer sur les enjeux de la situation dramatique.

Ce constat nous a contraints à aborder le travail sur les états affectifs autrement. Nous avons donc proposé à l'acteur de faire le chemin inverse : c'est-à-dire de jouer la scène sans provoquer le corps, mais en s'investissant dans la situation. Notre rôle consistait alors à porter une attention particulière à sa gestuelle pendant qu'il jouait. Instinctivement, l'acteur adoptait des attitudes corporelles différentes selon les états du personnage. Dans la confusion, il avait un léger tremblement de tête qui se répercutait dans la voix, les mains sur les cuisses et le reste du corps fixe. Dans le manque, il se déhanchait et l'on sentait une nervosité dans tout le corps, comme s'il était incapable de rester fixe. Sa langue se positionnait sur ses lèvres lors des moments de silence. Une fois cette gestuelle nommée, l'acteur a refait l'extrait en ayant conscience de ces nouveaux éléments corporels issus du jeu instinctif plutôt que prédéterminés. (Voir DVD, 38 : 21)

L'étude de la gestuelle liée aux états affectifs contenus dans la situation a certes nourri le jeu des acteurs. Elle a généré une richesse de variations sur le plan vocal : le passage d'un débit lent à un débit plus rapide; la tonalité de plus en plus haute chez Vanina et de plus en plus basse chez Lemonnier; les chuchotements en contrepoint d'une intensité plus soutenue; le rythme hésitant qui devient coulant; le timbre de voix effacé qui fait place à un timbre rond.

3.5. La réception du spectateur/auditeur

Notre conférence-démonstration s'est déroulée en deux parties : la première partie a été consacrée à l'explication et à la démonstration de nos explorations en ce qui a trait à la partition corporelle et vocale de l'interprétation de l'œuvre; en deuxième partie, nous avons présenté les vingt-cinq (25) dernières minutes de la pièce *Une nuit arabe* sous forme de radiothéâtre.

Dans le contexte réel d'un travail radiophonique, le spectateur/auditeur n'aurait pas vu les acteurs jouer. Il les aurait tout simplement entendus. Le corps ayant une grande importance dans notre recherche, il nous a fallu faire un compromis. Nous avons choisi de dévoiler le corps des acteurs dans le but de présenter nos explorations gestuelles de la manière la plus tangible afin que le public soit en mesure de comprendre l'implication du corps dans le travail vocal au microphone. Nous avons donc averti le public : le corps, visible, n'était pas signifiant. C'était un corps au service de la voix et de l'interprétation de l'acteur qui ne se souciait pas des signes visuels qu'il pouvait évoquer chez le spectateur.

Nous étions tout de même préoccupée par l'impact de la vue des acteurs pour les spectateurs, puisque le centre d'attention devait être dirigé sur l'écoute de la voix plutôt que sur la vision du corps. Cette condition étant, nous avons cherché le moyen d'établir la primauté de l'ouïe sur la vue. Après plusieurs essais de spatialisation du son en salle, nous avons conclu que ce type d'écoute était diffus et qu'il ne permettait pas au spectateur/auditeur de concentrer davantage son attention sur la voix.

3.5.1. L'utilisation du casque d'écoute

Nous souhaitions offrir au spectateur/auditeur la meilleure écoute possible, sans aucun son parasite, et nous souhaitions que chacun bénéficie de la même qualité sonore, indépendamment de l'endroit où il était assis dans la salle. Nous avons donc choisi d'équiper chacun des membres du public d'un casque d'écoute. Ce choix nous a permis de maximiser les particularités propres à l'utilisation du microphone : il nous a permis de diffuser la voix des acteurs directement dans l'oreille du spectateur/auditeur et de lui donner accès à toutes les variations et subtilités du travail vocal et de la respiration.

Lors de la présentation du long extrait, le port d'un casque d'écoute a aussi permis au spectateur/auditeur qui le désirait de fermer les yeux, d'être absorbé pleinement par les voix des cinq personnages et d'entendre, sans se laisser distraire par la vue, toutes les variations vocales issues de nos différentes études.

3.5.2. L'apport du bruiteur

Nous souhaitions que les acteurs expérimentent le fruit de nos recherches dans un contexte proche de la réalité artistique de la présentation d'un radiothéâtre. Nous voulions qu'ils puissent investir leur personnage de manière soutenue. C'est pourquoi nous avons choisi de présenter un extrait de la pièce d'une durée d'environ vingt-cinq minutes et que nous avons eu recours au travail d'un bruiteur.

Le bruiteur Nicolas Gagnon s'est joint à notre équipe afin de créer un habillage sonore en appui au jeu des acteurs. Rapidement, nous en sommes venus à la conclusion que seules certaines actions précises faites par les acteurs ou présentes dans l'écriture devaient être rehaussées par des sons, et que l'accent devait être mis sur l'ambiance envoûtante qui se dégageait du texte. Cet accompagnement a donné aux acteurs le luxe du temps : ils pouvaient maintenant vivre la situation de leur personnage sans avoir l'impression qu'un instant de silence ou qu'une longue respiration briserait le rythme général de la présentation. Un travail d'écoute s'est développé entre le bruiteur et les acteurs : le bruiteur a pris appui sur le jeu corporel et vocal des acteurs pour livrer sa trame sonore, et les acteurs se sont laissés guider par le rythme imposé par la trame.

De surcroît, nous avons le désir d'offrir au spectateur/auditeur une proposition artistique complète. Selon nous, l'habillage sonore a permis une meilleure compréhension de l'œuvre par le spectateur/auditeur et l'a plongé dans une sorte d'écoute méditative qui a favorisé sa concentration et son immersion dans l'univers de Schimmelpfennig.

CONCLUSION

En règle générale, l'acteur interprète un personnage à partir de son corps et de sa voix. Mais qu'arrive-t-il dans un contexte de jeu vocal où le corps de l'acteur est très contraint dans l'ampleur de son expressivité et où le spectateur est privé de la vision du corps signifiant de l'acteur? Cette prémisse constituait le cadre particulier de notre recherche qui interroge la place du corps dans le jeu vocal de l'acteur au microphone, lorsque le corps n'est pas vu du spectateur. Nous avons donc tenté de répondre à cette question en nous inspirant, entre autres, du travail et des réflexions de Kristin Linklater, Ivan Fónagy et David Le Breton sur le plan vocal, d'Étienne Decroux, Michael Chekhov, Michel Bernard et Philippe Guisgand sur le plan corporel et de René Gagnon, Danièle Panneton et Sophie Herr sur le plan de la sonorisation de la voix. Trois axes de réflexion et d'exploration ont été considérés : l'indissociabilité du corps et de la voix, le jeu corporel au service du jeu vocal de l'acteur, et le corps et la voix au service d'un radiothéâtre.

Tout au long de notre étude théorique et de nos explorations pratiques, nous souhaitons parvenir à briser ce cliché qui veut que dans le cadre du travail au microphone, l'acteur ne s'exprime qu'avec le haut du corps : son visage pour s'exprimer, sa tête pour lire et parler, sa poitrine pour respirer.

Nous nous sommes demandée comment une gestuelle exécutée dans un espace restreint pouvait favoriser l'expression de l'état intérieur du personnage, et ainsi nourrir l'expressivité des paramètres de la voix (timbre, tonalité, intensité) et ceux de la parole (débit, rythme, inflexion). Notre principal objectif était de fournir à l'acteur une nouvelle approche du jeu vocal au microphone basée sur une

implication du corps dans sa globalité dans le but d'élargir son expressivité vocale et de rehausser la qualité de sa présence dans sa voix sonorisée.

Notre réflexion a porté sur diverses notions liées à différents types de gestuelles qui peuvent contribuer à garder le corps de l'acteur actif et qui peuvent s'effectuer dans ce contexte particulier de travail. L'analyse de notre travail exploratoire s'est basée sur l'effet de ces gestuelles sur les paramètres de la voix et du langage chez l'acteur, et sur la transmission de l'affect et de la compréhension des enjeux dramatiques par la voix chez l'auditeur.

Nous avons d'abord tenté de démontrer l'indissociabilité du corps et de la voix. Par la mécanique de la voix et du langage, nous avons établi que la voix émerge du corps et se structure autour du geste vocal. Ce *geste*, lorsqu'il prend place dans le corps disponible et détendu de l'acteur, permet à la *vraie* voix de se déployer. Cette voix se laisse modeler par la corporéité et façonner par l'expression des états affectifs. Elle donne vie au texte écrit, qu'elle colore de sa sensibilité. L'onde qu'elle émet vibre à l'intérieur du corps de l'acteur et cette vibration atteint le corps du spectateur/auditeur à qui elle s'adresse.

Nous nous sommes ensuite attardée aux notions liées aux différentes approches corporelles qui peuvent s'effectuer dans le contexte du travail au microphone. La recherche de la neutralité chez l'acteur, la construction du neutre du personnage, le travail de l'impulsion associée aux intentions du personnage ainsi que l'exploration du jeu par l'état de corps lié au corps sensible de l'acteur, sont des moyens qui, selon nous, éloignent l'acteur de son corps *quotidien* et permettent l'émancipation

de son potentiel créatif corporel et vocal. La voix du personnage prend forme dans le corps de l'acteur qu'il investit consciemment et entièrement.

C'est dans la dernière partie de notre essai que nous avons mis en pratique ces notions théoriques par le biais de laboratoires d'exploration avec cinq acteurs et de la présentation d'un radiothéâtre à partir d'extraits d'*Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig. Cinq études distinctes ont guidé notre travail : la construction du neutre du personnage; les attitudes corporelles liées aux types de discours (narration, monologue intérieur et dialogue); l'opposition de deux gestuelles et dynamiques, l'une influencée par le réalisme et l'autre par l'onirisme; la gestuelle à amplitude réduite basée sur les actions et qui prend sa source dans l'impulsion du mouvement; et la gestuelle déterminée par les particularités physiques de l'expression des états émotifs.

L'une des conclusions que nous avons tirées de nos explorations est qu'il est souhaitable que l'acteur aborde l'interprétation vocale d'un personnage au microphone avec le même investissement corporel que lorsque son corps est vu par le spectateur. L'interprétation se fait à travers les mêmes mécanismes. À partir d'une analyse de la situation et des intentions du personnage, l'acteur incarne le personnage à travers son corps; il lui donne sa respiration, il répond à ses impulsions qui le poussent à agir. La voix du personnage s'emplit de ce corps animé. On touche d'abord à la vérité du personnage pour ensuite adapter le niveau de jeu à son contexte, en l'occurrence, derrière le microphone. Il s'agit alors d'apprivoiser le médium.

La création de l'essai radiophonique qui présentait les vingt-cinq dernières minutes de la pièce *Une nuit arabe* nous a permis d'établir qu'un échauffement vocal et corporel adéquat est bénéfique pour l'acteur derrière le microphone. Cet échauffement éveillait le corps et l'appareil vocal de l'acteur, mettait l'acteur en état de disponibilité et de réceptivité, tout en lui rappelant la mobilité dont il peut user malgré l'espace restreint.

Elle a aussi permis aux acteurs de définir la partition corporelle et vocale du personnage se rattachant à nos cinq études. Les acteurs ont dû faire des choix cohérents quant aux types d'approches corporelles à utiliser qui devaient à la fois servir la parole de l'auteur, stimuler leur imaginaire et les garder en état de jeu lors des moments de silence. Ces choix, très personnels à chacun d'eux, ont découlé de l'analyse dramaturgique de l'œuvre, du personnage et de leur instinct de jeu. Ce parcours a donné à l'acteur un ancrage et a permis une stabilité dans l'interprétation du personnage d'une représentation à l'autre. Il a aussi participé à la clarification des idées et du phrasé. La partition, si claire soit-elle, demeure souple et perméable aux variations des états affectifs ressentis par l'acteur qui la vit au moment présent.

Nous avons constaté que par la mise en application de ces études, l'acteur dispose de différents moyens pour mettre son corps au service de sa voix sonorisée. Ces moyens nourrissent la respiration du personnage, ce qui tend à lui conférer une humanité à travers une voix manipulée par la technologie. Chaque approche choisie contribue à la multiplication des variations des paramètres de la voix et du langage, et lui permet de nourrir et de nuancer son jeu vocal. Chaque mouvement entraîne une modification de la tonicité dans le corps. Cet investissement corporel intensifie

la présence de l'acteur, même si le corps est dans l'ombre et s'entend dans la voix captée par l'entremise du microphone.

Le jeu demande un travail corporel global dans lequel l'intellect et l'affect ne sont pas dissociés, où la voix communique une impulsion qui naît de ce besoin de s'exprimer. Le microphone est le vecteur de cette communication. Permettant de capter les subtilités de la voix et de la respiration, l'acteur qui maîtrise ce médium peut l'utiliser à bon escient : il variera l'axe de son corps par rapport à celui-ci et en fonction de son interlocuteur; il modifiera la distance entre son corps et le microphone pour créer un effet d'éloignement ou de rapprochement dans l'oreille du spectateur; il s'exprimera à travers lui une intimité, un souffle, une respiration. Il en fera l'un de ses moyens d'expression. En étant conscient de sa sensibilité, de ses impulsions, l'acteur pourra développer une gestuelle réduite et établir de nouvelles bases pour la composition de voix singulières, propres à chacun des personnages qu'il incarne.

Il serait intéressant d'explorer davantage la relation de la voix avec le mouvement du corps et le microphone et de développer, notamment sur le plan pédagogique, une approche du jeu vocal de l'acteur au microphone liée directement au jeu corporel de l'acteur et qui relève de la pose de voix. Celle-ci pourrait débiter par l'appivoisement du médium et viendrait compléter une pédagogie qui se fonde sur la phonétique, la diction et l'analyse de texte, qui est plus intellectuelle que corporelle ou émotionnelle.

Par ailleurs, il serait approprié d'étendre cette recherche à d'autres contextes de travail que celui du radiothéâtre. On pense notamment à la formation en doublage

qui pourrait offrir une piste d'exploration de la relation entre le corps et la voix à travers l'imitation de l'image du corps du personnage à doubler. Le doublage de jeux vidéo se prêterait également bien au jeu, puisqu'il met souvent en scène des actions de grandes intensités qui demandent une très grande implication physique. Les formes performatives pourraient aussi devenir un terrain de jeu intéressant quant à l'exploration de la relation entre la voix et le corps en utilisant différents types de microphones et en établissant différents rapports entre l'émetteur et le récepteur. Il en va de même pour l'exploration de la voix non seulement à travers les paroles d'un auteur, mais aussi de la voix en tant que langage, avec toutes ses sonorités et ses subtilités que la captation du microphone donnerait à entendre.

Le microphone capte la voix de l'acteur, pleine de son corps animé, et donne au spectateur l'accès à « toute une stéréophonie de la chair profonde » (Barthes, 1973).

ANNEXE A
EXTRAITS DE L'ENTREVUE AVEC LE COMÉDIEN ET PÉDAGOGUE RENÉ GAGNON
17 NOVEMBRE 2015

Mariane Lamarre : Je vous ai contacté parce qu'il existe peu d'écrits sur le jeu de l'acteur au microphone, et plus spécifiquement, sur le jeu physique. À mon avis, dans les formations de doublage, de surimpression vocale et de voix au micro, on parle très peu de l'implication du corps dans son entier et de comment cette approche corporelle peut venir nourrir la voix. Qu'en pensez-vous?

René Gagnon : J'ai beaucoup enseigné l'interprétation. J'ai même eu mon école à un certain moment. Pour moi, tout est basé sur le corps, tout le temps. (...) Si le corps exprime la bonne chose, la voix va exprimer la bonne chose. Et pour moi, c'est devenu : être en situation, mettre le corps dans la situation. Et c'est tellement plus simple, parce que (...) presque tous les problèmes de voix viennent du fait qu'on aborde ça comme on aborde la musique, l'opéra, et absolument pas comme une expression globale.

ML : On sépare tête et corps.

RG : C'est pour ça que toutes les traditions, comme faire beaucoup de travail de table, ne jamais engager le corps, entraînent chez tous les acteurs un problème avec le corps. Et le problème n'est jamais adressé. Ce qui fait que des fois, tu regardes un acteur jouer et tu te dis qu'il est obligé de compenser avec la voix.

ML : Il fait un effet de voix?

RG : Il fait un effet de voix plutôt que d'être à la bonne place. Ce problème ne se règle pas quand tu étudies la façon de dire le texte, ça se règle toujours par le corps. C'est-à-dire que si tu es à la bonne place dans ton corps, dans l'énergie dans ton corps, dans la situation dans ton corps, tu peux aller très loin dans les détails. (...)

ML : Avez-vous l'impression que le corps de l'acteur qui joue derrière le microphone doit être abordé de façon réaliste?

RG : Oui, c'est exactement le même travail, parce qu'on s'aperçoit qu'au micro, c'est encore plus concentré. En doublage, la première règle est d'absorber le corps de la personne. Le premier langage, c'est le langage du corps. Dans toute forme de

communication, même si l'on ne voit pas le corps, la vérité, la justesse est perçue de corps à corps, et non pas dans la tête. (...) Au micro, si le corps est à la bonne place, on ne peut pas mentir. Quand on dit même juste « Bonjour » à quelqu'un, notre position sur l'axe va donner tout de suite le renseignement à la personne si on est chaleureux, distant, ou juste ferme. C'est la position du corps qui donne ça. Et l'auditeur, qu'il le sente, qu'il le voie ou qu'il ne le voie pas, ressent ça.

ML : Le corps s'entend à travers la voix.

RG : Probablement parce que le micro est le médium le plus intime.

ML : Parce que c'est sensible.

RG : C'est hyper sensible, plus sensible que la caméra, parce que c'est le seul endroit où on peut parler dans la tête de quelqu'un. Comme à la caméra, il y a toutes les dimensions de distance, de largeur de plan. Au micro on va encore plus loin que le gros plan, on va à l'intérieur de la personne. Quand on est au micro, on s'aperçoit que la moindre insécurité dans la respiration s'entend. Alors, il faut développer une espèce de réflexe d'être terriblement détendu et que la seule tension ou énergie soit l'énergie du texte, sinon on est toujours à côté. (...) On entend la vérité au micro parce que c'est si intime. Donc, il faut absolument que le corps ne mente pas. C'est absolument essentiel.

ML : Souvent, on dit que le texte dit quelque chose, mais que dans l'interprétation, le sous-texte est complètement autre. Êtes-vous d'avis que dans le travail au micro, le sous-texte se fait entendre à travers les mouvements du corps?

RG : Tout à fait.

ML : Dans le cadre de mes expérimentations, certains acteurs ont tendance à ne plus utiliser le corps, à l'oublier complètement. D'autres bougent trop et oublient qu'ils doivent parler dans le micro. Et lorsqu'ils se concentrent sur le micro, ils deviennent très tendus. Selon vous, quel est le meilleur moyen d'éveiller le corps? À travers le souffle, la respiration, à travers des gestes concrets?

RG : Le focus du micro, c'est par cet endroit-là que ça se passe. Si tu l'imagines comme un trou dans un mur, et que l'intimité fait que le regard de l'autre est collé sur le trou, tu peux être totalement libre pourvu que tu restes visible dans le trou du micro. Ça permet de libérer le corps devant le micro sans oublier le micro, parce que quelqu'un te regarde et que tu le fais pour lui. La communication, c'est d'abord le

focus, c'est ça l'essentiel. Je m'aperçois que c'est beaucoup plus important au micro que partout ailleurs. Tu définis à qui tu parles; tu établis d'abord la relation. La première étape dans la formation que je donne, c'est toujours de se demander à qui tu parles. Et là, les autres éléments vont rentrer. Pourquoi tu dis ça? Tu es dans quel état pour dire ça? Est-ce que tu absorbes le message pour le faire passer? Est-ce que tu crées un univers pour le faire passer? Si tu crées l'univers pour toi, les gens regardent, mais n'absorbent pas, ils ne sont pas touchés par ce que tu fais. (...) On s'aperçoit que quand on reste à l'extérieur, le public reste à l'extérieur. Alors c'est pour ça que tout le corps doit être dans la situation. Et ce point du focus, c'est la chose la plus difficile à réussir. (...) Au micro, le réflexe intellectuel d'analyse de texte est complètement déconnecté du corps. Si tu es en communication, chaque chose que ton œil voit quand tu lis le texte, tu dois réussir à la donner, à la communiquer.

ML : Pour l'instant, nous ne travaillons jamais avec des casques d'écoute. Je me questionnais à savoir si selon vous, c'est une bonne ou une mauvaise chose de s'entendre lorsqu'on fait de la voix au micro?

RG : Quelqu'un qui a de la misère à communiquer va avoir encore plus de misère à communiquer. Quand on s'entend, si on a une voix qui résonne bien au micro, on a tendance à s'écouter. L'acteur va avoir tendance à travailler au son. (...)

ML : Il s'agit d'avoir une voix vraie plutôt que de « sonner comme ». Ça me fait penser à l'approche de Kristin Linklater. Son livre s'intitule *Freeing the natural voice*. Sa façon d'aborder la voix se fait à travers la libération des tensions du corps pour que la voix circule librement. Elle parle justement de sa volonté à amener l'acteur à utiliser sa vraie voix plutôt que l'effet de voix. (...)

R.G. : C'est aussi ce que je recherche. Selon moi, le corps doit être au neutre et on doit mettre dans le corps que ce dont le texte a besoin. Nous sommes un corps, libre, détendu, et tout d'un coup, nous absorbons le texte, le contenu, et nous allons là dans le corps et nous rajoutons, couche par couche. Et là, il y a les intentions, et ça se complexifie, ça se raffine. Les gens pensent qu'il faut se former différemment pour faire le micro. (...) L'économie d'énergie qu'on doit apprendre pour faire la scène est absolument la même économie d'énergie qu'on a besoin au micro. (...) Mon impression, c'est que tout ce qui sert à une partie du métier peut servir à l'autre. La clé du passage de l'un à l'autre, c'est la compréhension du type de communication. Si le travail au micro est un travail intime, ça oblige à aller dans la partie de soi qui exprime de façon intime. En interprétation, ça peut vouloir dire que le corps s'exprime moins dans l'intimité. (...)

ML : Parfois, ce que l'on doit jouer n'est pas une scène intime, mais quelque chose de plus expressif... Alors que fait-on si ce n'est pas l'intimité que nous cherchons à exprimer au micro?

RG : Quand je donne un cours de diction par exemple, on parle d'être d'abord hyper expressif pour reconnaître ce qu'il faut exprimer. Après, on le fait un peu moins. Et après, on s'en souvient, on fait le souvenir de ce que c'était. (...) Ce qui fait qu'il y a beaucoup moins de modulation, mais la compréhension du texte est là. Ces étapes font comprendre à quel point il faut être à la bonne place. La tension que j'ai créée d'abord pour m'adresser (parce qu'aussitôt qu'on communique, on s'anime), le degré d'animation est resté le même, malgré que les gestes aient été tranquillement réduits, puis supprimés. Puis si c'est bon, on peut toucher aux grandes nuances, comme mettre de la chaleur humaine ou au contraire mettre de la solidité, ou au contraire mettre de la pure analyse. Dans un premier temps, j'essaie de faire ressentir. Si on est vraiment devant l'axe, instantanément, toute la chaleur humaine va passer, si on sourit en plus, il va y avoir encore plus de chaleur humaine. Si je veux être juste solide, et que je me mets sur l'axe, je vais sonner tout de suite beaucoup plus, mais ça crée déjà un début de distance parce que la solidité est plus importante que tout. Si on veut, dans un texte, passer de la chaleur à la solidité, on va tout simplement passer d'une position plus près du micro à plus éloigné. Et ça peut être hyper subtil. Le changement de distance avec le micro, si petit soit-il, va être efficace.

ML : Admettons que l'acteur doit jouer des actions au micro, comme monter un escalier ou courir, comment devrait-il aborder le jeu? En le faisant réellement puis en réduisant l'amplitude?

RG : Oui! Parce que pour trouver la justesse de l'essoufflement par exemple, tu animes jusqu'à tes jambes. (...) Si tu animes le corps et que tu t'imagines que tu cours, le corps court et la voix va faire la bonne affaire. Tu vas parler plus ou moins sur le souffle, tout va se faire automatiquement. (...) Ton travail est de créer l'espace et de t'adresser à la bonne place. Le point central de ça, c'est le focus. (...)

ML : Ce qui fonctionne, c'est le retour au corps, à la simplicité, à l'essence, à l'impulsion.

RG : (...) Dire clairement quelque chose à quelqu'un : communiquer, c'est ça.

ML : Et le corps l'exprime forcément. Le corps va chercher l'appui dont il a besoin et ce n'est pas toujours en tension. Et quand il y a une tension, elle n'est pas toujours au même endroit non plus.

RG : Oui, ça se promène... Et il y a le désir de revenir à la détente.

ML : Une détente tonique. Il s'agit d'être présent, d'être conscient du corps.

RG : La détente n'est jamais totalement détendue, elle reste en situation. L'effort d'apprendre à se détendre donne quelque chose qui est capital au niveau de la communication. C'est là que les gens s'identifient. L'identification de l'auditeur ou du spectateur est essentielle à la communication. (...) Par ailleurs, l'acteur doit faire confiance à la réaction. Dans la réaction, on est toujours juste. Il faut arrêter d'être acteur et être des ré-acteurs. Même quand on interprète un monologue... Lorsqu'on dit quelque chose, le silence qui suit et qui n'a pas de retour d'appel, amène une réaction. Si l'on construit en pensant toujours qu'on réagit au silence ou à l'incompréhension, on va toujours être parfaitement juste.

ML : Est-ce qu'alors on pourrait dire que le jeu au micro doit être abordé comme tout autre type de jeu et qu'il s'agit d'une question d'amplitude?

RG : C'est une question d'intimité.

ML : D'intimité et d'adresse à travers le micro.

RG : Oui. Puis après vient toute la technique de distance au micro, pour donner les différents plans. (...) Si je m'éloigne du micro, ça me permet de m'éloigner dans la pièce, de projeter juste un peu plus. Le micro est une oreille. La distance est comprise par l'auditeur à travers le son. (...) La technique va me faire comprendre quoi faire, mais je ne peux pas le faire techniquement. C'est ça le danger. (...) Dans le travail au micro, il y a toujours l'intimité, le désir que ce ne soit pas tout le monde qui entende, mais que la personne à qui je m'adresse entende. C'est ce qui définit le travail au micro. (...) En fait, les étapes sont toujours intéressantes pour comprendre. C'est-à-dire que tu peux faire un travail juste technique et tu rajoutes par-dessus l'intimité et tu rajoutes par-dessus à qui ça s'adresse. Et là, tout d'un coup, on sait à quoi la technique a servi. Et tu peux le faire en travaillant précisément juste sur le rythme ou sur la projection. On se fout de l'interprétation, on travaille sur le rythme, pour apprendre au corps le rythme.

ML : Ça sert à donner au corps une mémoire, à travers laquelle il peut retrouver son chemin.

RG : C'est ça. (...) Tu fais ce travail jusqu'à ce que la notion soit parfaitement appliquée, après ça tu l'inscris dans la réalité de la communication et ça fonctionne. C'est toujours ajusté par l'instinct et l'instinct est juste. (...) Pour réussir toute la profondeur de la pensée, il faut travailler [le texte] comme si tu le savais par cœur. Il faut que tu fasses le travail en profondeur. Et ça fait une grosse différence si les gens ont travaillé ou non.

ANNEXE B
EXTRAITS DE L'ENTREVUE AVEC LA COMÉDIENNE ET PÉDAGOGUE
DANIÈLE PANNETON
24 NOVEMBRE 2015

Mariane Lamarre : Peu d'ouvrages font état de ce qu'est le jeu de l'acteur au micro. Pouvez-vous m'expliquer comment l'acteur, qui œuvre dans ce contexte de travail, peut aborder la voix à travers la gestuelle?

Danièle Panneton : La gestuelle... Il y a une chose que je propose [à mes étudiants] de faire au début, juste pour casser cette pensée de : « Si je suis au micro, je ne peux pas bouger. Je suis une tête qui parle. » Je leur dis : « Êtes-vous capable de dessiner dans l'espace avec vos mains, vos épaules, vos bras, ce qui se passe? » Si par exemple je dis : « Évelyne est allée chez sa mère, puis a rencontré Édouard. » Bon, il s'est passé trois choses : il y a le personnage principal qui s'appelle Évelyne, sa mère, puis Édouard. « Êtes-vous capable de mettre ça dans l'espace? Ce qui fait que d'abord, vous allez clarifier votre propos. » (...) On pourrait parler de Kant, le philosophe, qui parle par exemple de la notion de douleur, le mal versus le bien. Déjà je suis en train de dire que le mal est à ma gauche et le bien est à ma droite. Est-ce que je les relis ensemble ou est-ce que je les sépare définitivement, ou est-ce que je prends un autre élément pour le relier au mal. (...) Ça clarifie énormément, comme une sorte de géographie des émotions et des états, par de vraies actions concrètes dans l'espace. (...) C'est un exercice à faire. (*Elle fait des gestes très explicatifs dans l'espace pour marquer chacune des idées.*) Parler du soleil, de la lune, vous avez froid, autant que ça parce que j'ai dit tout ça. Si je dis « j'ai froid, j'ai tellement froid », la voix n'est plus la même que « j'ai froid, j'ai tellement froid » sans faire le mouvement. Il y a une vibration, il y a quelque chose qui va se passer, parce que le corps se met en position de quelqu'un qui reçoit du froid. (...)

Une autre chose pour que le corps vive toujours est la position. Si tu es assis, ou si tu es debout au micro, c'est différent. Très souvent, on vous fait travailler assis, sauf en doublage où l'on est debout derrière une barre. (...) Selon moi, il ne faut jamais que vous soyez dans le fond de votre chaise, écrasé. J'appelle ça : « être assise debout. » Alors, sur le bout de la chaise, les pieds bien campés au sol, les cuisses un peu dégagées du siège, le dos droit, les bras toujours prêts à faire quelque chose si besoin est, mais vous n'avez pas besoin de gigoter pour rien. Autrement dit, il faut être comme un chat. Les chats ont l'air détendus et tout d'un coup, ils sautent. Ils sont toujours prêts, puis ils reviennent. Il faut que votre corps ait cette disponibilité-

là. Mais pour ça, vous ne pouvez pas vous enfoncer ou avoir les mains sous la table, sinon vous êtes foutu. Ayez un neutre, un « neutre vivant ». Voilà ce qu'il en est pour la position assise.

Debout. Souvent, quand on est en position debout, on est porté à avoir les pieds au même niveau, le pied du micro étant centré par rapport aux deux jambes. Mais on est beaucoup plus actif si les pieds sont légèrement décalés, l'un par rapport à l'autre, parce qu'on peut déplacer le poids. On peut déjà parler de plan sonore. Tu es beaucoup moins rigide. (...) Il faut que les genoux ne soient pas trop raides non plus, justement avec une espèce de rebond; on est prêt à bondir comme un chat s'il le faut. Puis, ça peut être des micros gestes, pas besoin d'être de grands sparages. (...) Donc la position physique, de dessiner dans l'espace, tranquillement, selon les tempéraments. (...) Et tu peux, des fois, être complètement immobile. Il y a des textes qui demandent une belle immobilité. Mais l'immobilité ne veut pas dire d'avoir une sorte de paralysie interne. Tu peux être très vivant à l'intérieur et c'est à peine exprimé physiquement.

Donc, ce que je fais faire [à mes étudiants], c'est concret. Si l'on fait une narration où l'on décrit une action, comment arriver à imaginer le rythme que demande cette action? Par exemple : « Elle avança lentement la main vers le verre et le saisit. » J'avais un rythme verbal assez lent pour avancer, puis un léger temps d'attente – un quart de seconde de silence – et hop, un rythme plus rapide pour « elle le saisit ». Tout ça est fait par la voix, le débit, le rythme, la rupture rythmique, mais ça suit le rythme d'une action réelle. Il faut la vivre, il faut la voir, il faut la sentir. Ce ne sont pas que des mots. Les mots ne sont rien, les mots sont à la pointe de l'iceberg de ce qui se passe. (...)

Ensuite, on arrive dans l'analyse de texte. Pour moi l'analyse de texte est toujours reliée à une prise très sensible sur le concret et le réel. Ce n'est pas que cérébral. Ça doit l'être aussi, c'est-à-dire que c'est intelligent, mais c'est un autre type d'intelligence. On n'est pas seulement dans le côté intellectuel de la chose. Surtout comme acteur. On incarne, *incarne*, dans la peau.

Pour moi, ce sont toutes des façons d'appréhender le travail, par des moyens très concrets. De ne pas plaquer sur un texte quelque chose. De toujours partir de ce qui ressort du texte. (...) Quand tu arrives au micro, dans quel état de base est la personne qui va se mettre à parler? Elle est calme, fébrile, agressive, sensuelle, apeurée? Quel est l'état de base? Est-ce que cet état-là change? Est-ce qu'il reste le même? Et à quel moment? Ce sont toutes ces questions qu'il faut se poser. Par

exemple, si on me dit : « Tu arrives au micro et tu es totalement terrifiée. », ma respiration ne sera vraiment pas la même que si je suis d'un beau calme olympien.

D'où là, j'en arrive à la respiration. Le travail du corps est totalement relié, pour moi, à la respiration. Je ne sais pas si tu as remarqué, mais les gens ont l'impression qu'ils n'ont pas le droit de respirer au micro.

M.L. Oui! Parfois, ils ne respirent pas et à d'autres moments, ils respirent trop. Surtout lorsqu'il y a des actions physiques, comme monter les escaliers, courir...

D.P. Effectivement. Alors, comment doser? (...) Je dis d'abord : « Vous avez un devoir absolu de respirer. » Mais beaucoup coupent leur respiration à la poitrine, parce qu'ils se disent : « Je suis une tête qui parle. » (...) En général, on ne veut pas entendre chaque respiration au micro parce c'est énervant et on se dit que la personne a un problème. Mais souvent, si j'entends ta respiration, c'est parce que tu as une tension au micro. Dans la vie, quand on respire, en général, on ne s'entend pas respirer. Mais en état de jeu, on peut le faire parce qu'on est très conscient de tout ce qu'on fait. Donc plus la poitrine et la gorge sont ouvertes, moins on s'entend, moins ça s'entend. Par contre, il y a des respirations qui sont très expressives, des expirations qui peuvent être très expressives, si le texte le demande évidemment. (...) Mais, comme tu le disais, si quelqu'un court dans un escalier puis saute, oui c'est intéressant. Encore une fois, jusqu'à quel point. Parce qu'on le sait, le micro grossit tout : les qualités, les défauts, tout ce qu'on fait. C'est une loupe. C'est une grosse oreille avec une loupe en plus. Il faut être très conscient de ce qu'on émet, autant au niveau de la respiration, de la parole et de la voix, que du volume. D'où le contrôle... Très conscient, comme si on avait une espèce de caméra de surveillance en même temps qu'on est complètement abandonné. (...) Et souvent, quand les gens se rendent compte qu'il respire peu ou mal, ou juste du haut de la poitrine, et qu'ils se permettent tranquillement d'approfondir, ça leur donne une aisance, une liberté incroyable. Très souvent au micro, on a l'impression que les temps ne sont presque pas permis parce qu'on va être plate, puis qu'on va perdre les gens. Si tu es habité, si ton corps est habité... Un silence habité est expressif. Une inspiration ou une expiration habitée peut l'être, mais elle ne doit jamais être fabriquée. Elle doit venir de l'état dans lequel tu es au niveau du jeu et alors, elle voudra dire quelque chose. (...) Le travail, ce n'est jamais de se dire : « Ah là, ce n'est pas bon ce que je fais. » Être un bon juge de soi c'est juste se dire : « Qu'est-ce que je veux exprimer, quels sont les moyens que j'emploie? » Dans les moyens : « Est-ce que j'emploie les bons ou pas, et si j'emploie les bons, est-ce que je les maîtrise, ou pas? » (...)

M.L. Avez-vous l'impression qu'il est utile de travailler avec des écouteurs ou non?

D.P. Oui, beaucoup. (...) Ce qu'on entend, c'est ça que l'auditeur entend, c'est ni plus ni moins. (...)

M.L. Et est-ce que le fait d'avoir un casque peut aussi par contre amener une coupure avec le corps en essayant de corriger par effet de voix?

D.P. Il ne faut surtout pas. Je dis toujours à mes étudiants] : « Vous allez apprendre à vous entendre parler et non pas à vous écouter parler. » Grande nuance. (...) Je leur demande aussi de trouver l'ancrage principal qu'on peut trouver dans notre corps pour incarner leur personnage. Si, par exemple, tu fais quelqu'un d'âgé, qui a mal au dos et qui a le dos courbé, justement, tu as un ancrage physique que tu trouves. C'est vrai que ça teinte ta voix, ça teinte ta respiration, ta position au micro. (...) Si votre ancrage physique est clair, vous l'avez expérimenté, vous allez retrouver la voix du personnage. Le corps va vous donner la bonne version vocale.

M.L. Sans réfléchir à recomposer la même voix.

D.P. C'est formidable. Même des fois je leur dis : « Comment est habillé votre personnage? » (...) Jouer avec un nœud papillon ou jouer avec une chemise ouverte ou un t-shirt déchiré, il y a une grande différence. (...) Tu ne respirez pas pareil, tu ne te tiens pas pareil, physiquement, le corps te suit. Ça inspire beaucoup les étudiants au micro quand je leur dis : « Tu es où par rapport à la personne à qui tu parles? Es-tu en retrait? (...) Quel est l'axe de ton corps vers le micro? Quel est ton lien avec la personne à qui tu parles?

M.L. C'est vrai que l'ancrage physique est un bon moyen de retrouver la voix du personnage.

D.P. D'abord de trouver ce qui est juste et de pouvoir le retrouver ensuite. Pas le reproduire, le retrouver, c'est bien différent. (...) Le corps, c'est aussi tous les organes phonateurs. C'est notre instrument de travail, les joues, les lèvres, la langue, le nez, le masque, la mâchoire, les dents (...) Si tu t'imagines un personnage qui a des grandes dents, ta diction n'est pas tout à fait la même. À chaque fois que tu vas prononcer, tu vas parler avec des dents. Ça crée un rythme différent, une prononciation légèrement différente, une projection vocale différente. (...) C'est physique ça aussi. Ce n'est que physique.

M.L. Croyez-vous que quand on travaille sur le faciès, le corps aussi doit être impliqué?

D.P. Il l'est. Si je parle mou, je ne peux pas être bien droit. Tout mon corps devient mou. Mon débit, tout s'en va. Si par contre, je suis quelqu'un de très serré, avec une bouche serrée, une diction serrée, mon corps ne peut pas être mou. Il n'y a pas de dichotomie. Aussi bien que je fais un personnage qui a les pieds à l'extérieur du micro ou les pieds par en dedans. Il est introverti celui qui a les pieds par en dedans. Il y a alors quelque chose qui se referme. Les pieds en canard et tout ça va ouvrir. Il n'y a pas juste les pieds qui ouvrent. Il y a quelque chose d'autre qui ouvre.

M.L. C'est de mettre le corps en mode disponible.

D.P. Disponible oui. Et encore une fois, comme on le disait au début, tout ça doit sourdre du texte. (...) [Dans le cadre d'un radiothéâtre,] vous n'avez pas à apprendre le texte par cœur. Mais ce que vous devez savoir par cœur, c'est le chemin du texte.

M.L. La partition.

D.P. Oui. Toutes les étapes. (...) Donc des balises, comme des tableaux de signalisation sur la route. (..) Et puis là, à ce moment-là, tu es en position non plus de lecteur, parce que tu sais tout ce que tu as à faire, comme un acteur qui a appris son texte par cœur. (...) Autrement dit, c'est d'être en état d'improvisation, mais dans une ligne que je connais. Donc la liberté dans la contrainte. (...) L'écoute est très importante. L'écoute avec un casque c'est formidable aussi, parce que ce n'est que de l'écoute. Et je ne reçois que ce que l'autre me donne vocalement. Ça c'est formidable, parce que tu es responsable de ce que tu vas émettre. Et tu es responsable de ce que tu vas entendre.

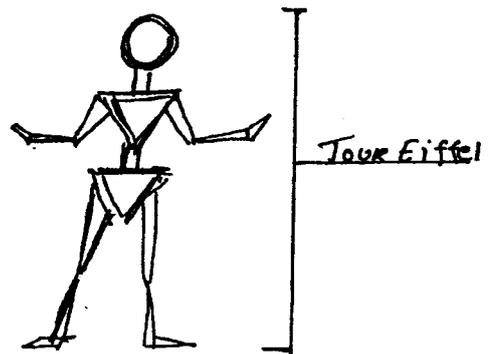
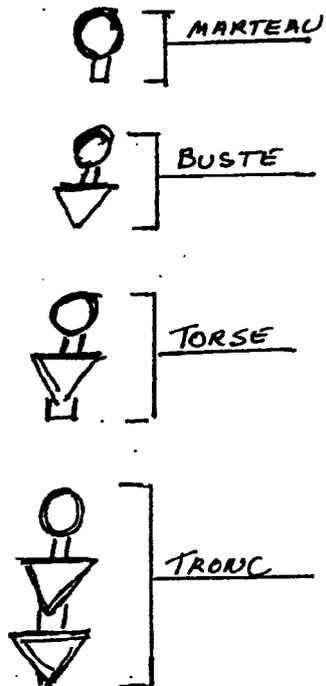
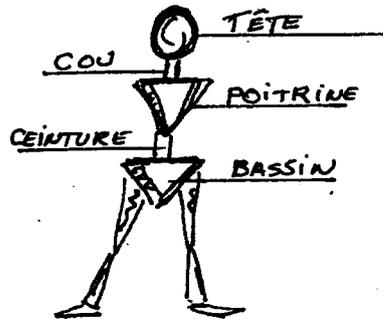
M.L. (...) C'est intéressant d'aborder le travail techniquement. Après, c'est le retour à quelque chose de plus senti, de plus axé sur la respiration...

D.P. De plus organique, exactement.

M.L. C'est le passage de l'un à l'autre qui est nécessaire que vous expliquiez bien par les exercices. Toutes les façons de se positionner par rapport au micro, d'être disponible, de respirer, ce sont de bons outils. (...)

D.P. La voix c'est le moyen concret pour qu'on entende ce qui se passe. C'est juste ça. Oui.

APPENDICE A
SCHÉMA DES ORGANES SIMPLES ET COMPOSÉS
(Crédits : Francine Alepin)



**APPENDICE B
CRÉDITS DE LA CONFÉRENCE-DÉMONSTRATION**

Assistance à la mise en scène et direction de production : Rachel Morse

**Interprétation : Samuel Bleau, Mireille Camier, Maxime Desjardins, Solo Fugère
et Camille Léonard**

Bruitage : Nicolas Gagnon

Son : Charlotte Gandin

Lumière : Thomas Godefroid

Dramaturgie : Émilie Lessard-Malette

Collaboratrices à la production : Laurence Boutin-Laperrière, Marie-Audrey Jacques

Collaborateurs à la recherche : Danièle Panneton et René Gagnon

Photo de l'affiche : Christian Perreault

Infographie : David Chassé

BIBLIOGRAPHIE

1. La voix

Abitbol, J. (2005). *L'odyssée de la voix*. Paris : Robert Laffont.

Amy de la Bretèque, B. (2004). *L'équilibre et le rayonnement de la voix*. Marseille : Solal.

Badir, S. et H. Parret (dir.). (2001). *Puissances de la voix : corps sentant, corde sensible*. Limoges : PUL.

Barthelemy, Y. (1984). *La voix libérée : une nouvelle technique pour l'art lyrique et la rééducation vocale*. Paris : R. Laffont.

Barthes, R. (1982). Le grain de la voix, paru dans *Musique enjeu*. [1972]. Dans *L'obvie et l'obtus Essais critiques III* (p. 236-245). Paris : Seuil.

Bausson, G. et Lavallée, M. (1997). *Guide d'interprétation théâtrale*. Boucherville : Leméac.

Bourassa, L. (1997). *Henri Meschonnic : pour une poétique du rythme*. Paris : Bertrand-Lacoste.

Chekhov, M. (1980). *Être acteur, technique du comédien*. (Trad. de l'américain par É. Janvier). Paris : Pygmalion/Gérard Watelet.

_____ (1995). *Imagination créatrice de l'acteur*. (Trad. de l'américain par I. Famchon). Paris : Pygmalion/Gérard Watelet.

Cornut, G. (2009). *La voix* (8^e éd.). Coll. « Que sais-je? ». Paris : Presses Universitaires de France.

Dessons, G. et H. Meschonnic. (2005). *Traité du rythme, des vers et des proses*. Paris : Armand Colin.

Fónagy, I. (1991). *La vive voix : Essais de psycho-phonétique*. Paris : Payot

Karpf, A. (2006). *La voix : un univers invisible*. (Trad. de l'anglais par G. Brzustowski). Paris : Autrement.

Le Breton, D. (2011). *Éclats de voix : une anthropologie des voix*. Paris : Éditions Métailié.

Lefebvre, M.-C. (1999). *La voix du personnage : influence de l'imagination matérielle et de l'anatomie ludique sur les caractéristiques du son et du phrasé dans l'interprétation d'Agatha de Marguerite Duras*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Linklater, K. (1976). *Freeing the natural voice*. New York : Drama Book.

Ostiguy, L., Sarrasin, R. et Glenwood Henri, Irons. (1996). *Introduction à la phonétique comparée*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.

Pavis, P. (1985). *Voix et images de la scène : vers une sémiologie de la réception*. Lille : Presses universitaires de Lille.

Paya, F. (dir.). (1998). Les chemins de la voix. *Théâtre/Public*, 142-143.

Pontbriand, C. (éd.). (1980). *Performance textes & documents : actes du colloque Performance et multidisciplinarité : postmodernisme, Montréal, 9, 10, 11 octobre 1980*. Montréal : Parachute.

Rondeleux, L.-J. (1977). *Trouver sa voix*. Paris : Éditions du Seuil.

Roy, D. (2011). *Une petite longueur d'onde : la voix sans les mots, un langage corporel à la scène*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Tomatis, A. (1963). *L'oreille et le langage*. Paris : Éditions du Seuil.

_____ (1987). *L'oreille et la voix*. Paris : R. Laffont.

Vitez, A. (1982). À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement : entretien avec Meschonnic. *Langue française*, 56, 24-34.

Weiss, W. (1996). *La voix mobile : méthode des mouvements minimaux et de la spatialisation*. Paris : Masson.

2. Le corps et le mouvement

Alepin, F. (1999). *Réflexion sur l'intégration du mime corporel à la formation de l'acteur*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Aslan, O. (dir.). (1993). *Le corps en jeu*. Paris : Éditions du CNRS.

Barba, E. et Savarese, N. (1985). *Anatomie de l'acteur : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Cazilhac : Bouffonneries-Contrastes.

Bernard, M. (2002). De la corporéité fictionnaire. *Revue internationale de philosophie*, 4(222), 523 à 534.

_____ (1976). *Le corps*. Paris : J.P. Delarge.

Decroux, E. (1994). *Paroles sur le mime*. 2^e éd. rev. et augm. Paris : Librairie théâtrale.

Delbono, P. et Pons, H. (2004). *Le corps de l'acteur, ou La nécessité de trouver un autre langage*. Besançon : Les solitaires intempestifs.

Febvre, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Coll. « Art nomade ». Paris : Chiron.

Foisil, M.N. (2012). *Le corps : instrument du comédien. Gestuelle et mimésis, empreintes et vecteurs socioculturels et historiques*. (Thèse de doctorat). Université de Starsbourg.

Gélinas, A. (1993). Étienne Decroux et la grammaire du mime. *Marsyas*, 28, 66-68.

Guilmaine, A.-M. (2012). État de porosité. *Spirale*, 242, 36-37.

Guisgand, P. (2012a). Étudier les états de corps. *Spirale*, 242, 33-34.

_____ (2012b). À propos de la notion d'état de corps. Dans J. Féral (ed.), *Pratiques performatives. Body Remix* (p. 223-239). Presses de l'Université du Québec à Montréal/Presses universitaires de Rennes.

Jewish Theatre (2012, 1^{er} novembre) *The Jewish Theatre presents Ohad Naharin's GAGA*. [Vidéo]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=yPcxl4mXUIs>

Keleman, S. (1985). *Emotional anatomy: the structure of experience*. Berkeley : Center Press.

Laban, R. (1994). *La maîtrise du mouvement*. Paris : Actes Sud.

Leabarth, T. (1989). *Mime and post-modern mime*. New York : St-Martin's press.

Lecoq, J., Carasso, J.-G. et Lallias, J.-C. (1997). *Le Corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*. Paris : Actes Sud- Papier.

Lecoq, J. (éd.). (1987). *Le théâtre du geste : mimes et acteurs*. Paris : Borduas.

Martin, A. (2012). Itinéraire d'un corps dansant. *Spirale*, 242, 54-56.

Par B.L.eux. [s. d.]. *Par B.L.eux. Démarche artistique*. Récupéré le 12 juin 2017 de www.parbleux.qc.ca/direction-artistique/

Perrin, J. (2008, septembre). Les corporités dispersives du champ chorégraphique : Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche. Dans H. Marchal et A. Simon (dir.). *Projections : des organes hors du corps*. Actes du colloque international les 13 et 14 octobre 2006 (p. 101-107). Université de Franche-Comté. Récupéré le 23 mai 2016 de <http://epistemocritique.org/wp-content/uploads/2008/09/ProjectionsPerrin.pdf>

Pezin, P. (2003). *Étienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps éditions.

Stuart, M. (2010). *On va où, là?*. Dijon : Presses du réel.

Tison, P. (1993). Étienne Decroux. *Nouvelles de danse*, 16, 7-14.

Tremblay, L. (1993). *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac.

Varley, J. (2009). *Pierres d'eau : carnet d'une actrice de l'Odin Teatret*. Montpellier : L'Entretemps.

3. La sonorisation

Arnheim, R. (2005). *Radio*. Paris : Van Dieren éditeur.

Branigan, K. (2008). *Radio Beckett : musicality in the radio plays of Samuel Beckett*. Bern : Peter Lang.

Cage, J. (2003). *Silence : Conférences et écrits*. Genève : Héros-limite : Contrechamps éditions.

Carpentier, A. (2008) *Théâtres d'ondes : les pièces radiophoniques de Beckett, Tardieu et Pinter*. Bruxelles : De Boeck; Paris : INA.

Chion, M. (1982). *La voix au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile.

_____ (1983). *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris : Buchet/Chastel.

Couture, P. (2010). Présences au théâtre des codes sonores du cinéma : à propos de Jean Boillot, Joël Pommerat, Jérémie Niel et Marie Brassard. *Cahiers de théâtre Jeu*, 34, 93-99.

Farabet, R. (2011). *Théâtre d'ondes, théâtre d'ombres*. Nîmes : Champ social.

Hamon-Sijérols, C. et Surgers, A. (dir.). (2003). *Théâtre : espace sonore, espace visuel*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Herr, S. (2009). *Geste de la voix et théâtre du corps : corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XXe siècle à nos jours*. Paris : L'Harmattan.

Le Nouvel, T. (2007). *Le doublage*. Paris : Eyrolles.

Normandeau, R. (1993). ... et vers un cinéma pour l'oreille. *Circuit*, 4(1-2), 113-126.

Pommier, C. (1988). *Doublage et postsynchronisation*. Paris : Dujarric.

Soh Tatcha, C., Vandaele, S. (éd.) et Bastin, G. (éd.). (2009). Doublage cinématographique et audiovisuel : équivalence de son, équivalence de sens. *Meta*, 54(3), 503-519.

4. Autres

Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil.

Cosnier, J. (1994). *Psychologie des émotions et des sentiments*. Paris : Retz.

Dreyer, M. (2005). Roland Schimmelpfennig, Experiments in dramatic structure *TheatreForum*, 27, 17.

Jacquiau-Chamski, G. (2005). Roland Schimmelpfennig, « Une nuit arabe ». Dans J.P. Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue* (p. 213-217). Arles : Actes Sud.

Kirouac, G. (1989). *Les Émotions*. Coll. « Monographies de psychologie ». Sillery (Québec) : Presses de l'Université du Québec.

Mégevand, M. (2005). Choralités. Dans J.P. Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue* (p. 36-40). Arles : Actes Sud.

Ryngaert, J.-P. (2011). *Écritures dramatiques contemporaines*, 2^e éd. Paris : Armand Colin.

Schimmelpfennig, R. (2002). *Une nuit arabe; Push up*. Coll. « Scène ouverte ». Paris : L'Arche.