

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PAROLE NAISSANTE : UNE ÉTUDE DU PHRASÉ

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

EMMANUEL BÉGIN

JUILLET 2026

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.12-2023). 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

Des nains sur des épaules de géants. *Nanos gigantum*... Bon, je vous fais grâce de la traduction latine, mais cet adage médiéval illustre bien mon sentiment. Lorsque je me suis inscrit à la maîtrise en théâtre, j'avais des intuitions d'acteur, un enthousiasme débordant, une fascination pour la linguistique, pour la musicalité de la parole. Mais ce n'est qu'au contact de ces géants, de ces géantes – rencontrés parfois dans les livres, bien souvent en chair et en os – que cette recherche a pu se déployer.

J'aimerais tout d'abord remercier mon directeur, Peter Batakliiev, qui m'a accueilli dès le début du parcours et qui a su m'accorder l'espace nécessaire pour sortir des sentiers battus et suivre mes intuitions jusqu'au bout. Ayant rejoint le projet de recherche à titre de codirectrice, Marie-Claude Lefebvre, par son expertise unique, son dévouement et sa grande rigueur, a joué un rôle crucial dans le déploiement de ce projet. Elle a su comprendre ma recherche et m'accompagner avec une finesse et une générosité exceptionnelles. Merci à vous deux !

Je tiens également à remercier les praticiennes et praticiens avec qui j'ai eu l'immense privilège d'échanger dans l'élaboration de ce mémoire : les actrices Annick Bergeron, Geneviève St-Louis et Klervi Thienpont ; les acteurs Sylvio Arriola et Emmanuel Schwartz ; l'écrivain et compositeur Jacques Rebotier ; les spécialistes de l'annotation pour la déclamation baroque Mickaël Bouffard, Antoine Gheerbrant et Jean-Noël Laurenti.

Je souhaite remercier tout particulièrement les interprètes ayant collaboré aux laboratoires de recherche : Charles Boivin Groulx, Elizabeth Gravel, Julie Le Tallec, Mélopée Paquet Poisson, Amaryllis Tremblay, Nori Vaillancourt et Sebastian Reale Hernandez. Que de plaisir nous avons eu ! Merci pour votre ouverture, votre intérêt et votre générosité, qui font de vous des personnes inspirantes avec qui il fait bon travailler et explorer.

Merci également à toute l'équipe de l'École supérieure de théâtre pour son soutien indéfectible. Je remercie les trois cohortes de jeu que j'ai eu la chance de côtoyer comme auxiliaire d'enseignement ; le travail mené avec vous m'a inspiré et a énormément contribué à l'avancement de cette recherche. Je tiens à remercier ma propre cohorte de maîtrise ; votre accompagnement, votre support et votre bienveillance ont fait en sorte que ce parcours aux cycles supérieurs soit des plus agréables.

Je tiens à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, dont l'appui financier a rendu ce projet possible.

Enfin, je ne peux passer sous silence la contribution de tous les membres de ma famille. C'est en discutant avec ma sœur Marie Bégin, soliste et professeure de violon à l'Université de Montréal, et avec mon frère Dominique Bégin, violoniste à l'Orchestre symphonique de Montréal, et en comparant le phrasé en musique et en théâtre, que s'est cristallisé le concept central de ce mémoire.

Je remercie également ma sœur, Clémence Bégin, graphiste, qui a réalisé la merveilleuse affiche de ma conférence-démonstration. Mes principaux correcteurs furent mon père, Pierre Bégin, et mon frère, tous deux maîtres de la rigueur linguistique et de la mise en forme. Et évidemment, ma mère, France Marcotte ; celle qui, toujours, me soutient, m'inspire et me pousse à me dépasser.

À ma famille.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE.....	iv
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 LE PHRASÉ	4
1.1 La parole naissante	4
1.1.1 Entendre la réplique.....	5
1.1.2 Faire (re)naître la réplique	6
1.2 Le phrasé	7
1.2.1 Le phrasé au théâtre	9
1.2.2 Le phrasé inscrit	10
1.2.3 Le phrasé interprétatif.....	13
1.3 L'univers langagier d'une œuvre	15
1.3.1 L'univers dramaturgique d'une œuvre.....	17
1.3.2 La justesse de l'accord.....	19
CHAPITRE 2 LES COMPOSANTES DU PHRASÉ INSCRIT	20
2.1 Les accents.....	20
2.1.1 Les accents de la langue française (les accents toniques et résiduels)	21
2.1.2 Les accents d'intention.....	23
2.1.3 Les accents caractérisant les différents types de phrases.....	25
2.2 L'intonation	27
2.2.1 Protase et apodose.....	27
2.2.2 Autres intonations : les phrases interrogatives, exclamatives et impératives	34
2.2.3 Règle de contraste de pente mélodique	35
2.3 Le rythme.....	36
2.3.1 Les écueils de la ponctuation typographique.....	37
2.3.2 Les pauses psychologiques silencieuses.....	43
2.3.3 Les pauses psychologiques remplies	45
CHAPITRE 3 TRAVAILLER LA RÉPLIQUE	47
3.1 Mes expériences en laboratoire	47
3.1.1 Le choix des textes	50
3.1.2 Les signes utilisés.....	51
3.1.3 Apprendre avec minutie le phrasé inscrit	53
3.1.4 Vers le phrasé interprétatif	55

3.1.5 Entrer dans l'univers dramaturgique proposé par l'auteur.....	62
3.2 Mise en pratique : Comment travailler sa réplique ?	64
3.2.1 Les habitudes courantes d'annotation.....	64
3.2.2 Ajout d'accents d'intention	65
3.2.3 Ajout de pauses psychologiques	67
3.3 Ma proposition : travailler le phrasé inscrit	68
3.3.1 Comprendre le sens premier et l'élan	68
3.3.2 Assimiler le phrasé inscrit pour être plus libre dans le phrasé interprétatif	69
3.3.3 Le phrasé interprétatif doit jaillir, non être planifié	69
3.3.4 Annoter sa réplique pour pouvoir mieux la mémoriser	70
CONCLUSION	73
ANNEXE 1 : Annotations pour phrasé inscrit	78
ANNEXE 2 : Affiche de la conférence-démonstration.....	88
BIBLIOGRAPHIE	89

RÉSUMÉ

Cette recherche prend pour point de départ une question centrale : comment l'interprète peut-il donner une impression de spontanéité en disant une réplique qu'il n'a pas lui-même formulée ? Mon hypothèse est qu'il doit d'abord assimiler le phrasé de la réplique : l'élan musical de la phrase et la manière d'en articuler les différents segments (Académie française, 2024).

Ainsi, cette étude du phrasé théâtral propose une méthode destinée aux interprètes, dans laquelle la réplique n'est pas d'emblée analysée afin de construire le jeu, mais plutôt afin d'en déchiffrer d'abord le phrasé objectivement inscrit par l'auteur dans sa construction syntaxique. En effet, la syntaxe et la typographie livrent déjà des indices d'un phrasé contenu en latence dans la réplique, que je nomme le phrasé inscrit. Je le distingue du phrasé interprétatif, qui relève, lui, du jeu de l'acteur. Comment ces deux phrasés dialoguent-ils ? Comment le phrasé inscrit informe-t-il et guide-t-il le phrasé interprétatif, lequel, à son tour, vient l'enrichir ?

J'ai observé que le phrasé inscrit, une fois analysé et assimilé, permet de donner au spectateur cette impression de spontanéité, puisque la parole est phrasée selon les élans mêmes inscrits dans sa construction syntaxique. Ce phrasé inscrit offre en outre une plus grande liberté à l'interprète, car il constitue une base solide et objective sur laquelle celui-ci peut s'appuyer pour ensuite laisser libre cours à son phrasé interprétatif sans risquer de perdre le sens de ce qui est dit ni les justes élans de la parole.

Mots-clés ; phrasé, oralité, théâtre, réplique

INTRODUCTION

Au théâtre, l'interprète a pour mission de redonner son oralité à la réplique écrite. C'est d'ailleurs ce qui m'a toujours fasciné dans mon métier : l'acteur fait renaître la parole d'un auteur. En effet, la réplique théâtrale est conçue d'abord et avant tout pour être dite. Ce n'est que pour en assurer la pérennité que l'auteur la retranscrit. Pour jouer, l'interprète doit donc indéniablement opérer le passage de la réplique écrite à une réalisation acoustique : on appelle cette action phraser.

Au fil de cette recherche, je me suis rendu compte qu'il est d'une importance capitale que l'interprète travaille le phrasé d'une réplique. Celui-ci constitue une base importante de son jeu et la principale information acoustique qu'il transmet au spectateur. C'est en écoutant le phrasé de l'interprète que le spectateur a l'impression que la parole est spontanée ou, au contraire, qu'elle a été apprise de mémoire, et que l'acteur n'en est pas l'auteur.

En linguistique, la parole spontanée se définit comme un « *énoncé conçu et perçu dans le fil de son énonciation* » (Luzzati, dans Bazillon et coll., 2008, p. 2). Boileau, dans son *Art poétique* (1674), disait : « *Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément.* » (Boileau, 2009, Chant I) Le phrasé nous permet de concevoir la réplique – de la prendre totalement, étymologiquement parlant – pour que les mots puissent venir aisément, donnant ainsi cette impression de spontanéité (Centre national de ressources textuelles et lexicales, 2012). Travailler le phrasé se résume à travailler sur la clarté de pensée. C'est cette clarté de pensée qui, à son tour, permet, en grande partie, de donner l'impression que le discours, dont nous ne sommes pas l'auteur, est (re)conçu au fil de son énonciation.

Cette clarté de pensée doit guider l'interprétation de tout texte théâtral. Ainsi, une réplique, qui pourtant n'est pas réaliste, peut donner cette impression de spontanéité si son phrasé en est bien maîtrisé.

Le phrasé théâtral a toujours fait l'objet de réflexions. Que ce soit à travers la figure antique de l'aède, celle du barde ou encore celle de l'acteur baroque, l'interprète a constamment élaboré des méthodes de codification bien balisées pour phraser le texte dramatique. Or, il existe peu de recherches modernes consacrées au phrasé théâtral, en particulier lorsqu'il s'applique aux répliques écrites en prose.

Je me suis donc posé la question suivante : qu'est-ce qui fait que le phrasé d'un interprète sonne juste ? Dans la parole spontanée du quotidien, notre phrasé est unique : nos « répliques » ne sont pas écrites à l'avance, elles se construisent en même temps que nous parlons. Au théâtre, le phrasé de l'interprète est de nature différente, car il est double. L'auteur inscrit un phrasé dans l'écriture de la réplique, et l'acteur doit ensuite l'interpréter – du latin *interpretari*, « expliquer », « traduire » – afin de la rendre au public.

J'ai ainsi constaté qu'il existe, dans le phrasé de l'acteur, deux phrasés qui dialoguent : le phrasé inscrit (celui de la réplique) et le phrasé interprétatif (celui de l'acteur). J'avance l'hypothèse qu'une part essentielle de la justesse de jeu repose sur la manière dont ces deux phrasés entrent en relation.

Pour déchiffrer le phrasé inscrit, il est nécessaire d'examiner la construction syntaxique de la réplique. Ce phrasé se veut objectif, car il est inscrit dans la structure même de la phrase. En tant que donnée objective, le phrasé inscrit permet à l'interprète d'intégrer les justes élans de la parole, et ainsi de produire une impression de *parole naissante*¹; le spectateur aura alors l'impression que l'acteur a formulé lui-même la réplique, puisqu'il en aura assimilé avec précision les élans qui sont inscrits dans sa construction même.

Au cours de ma recherche, j'ai compris que la spontanéité perçue par le spectateur repose, en fait, sur une liberté bien réelle de l'interprète, liberté qui émane de l'assimilation du phrasé inscrit. En effet, si je suis parti du constat subjectif qu'il m'arrive, au théâtre, d'avoir l'impression d'entendre un acteur réciter un texte plutôt qu'un personnage parler, les échanges menés avec les interprètes de mon laboratoire m'ont permis de mieux comprendre l'origine de cette impression. Celle-ci semble souvent découler du fait que l'interprète se sent contraint par un phrasé interprétatif qui s'éloigne excessivement de la construction syntaxique de la phrase. Lorsqu'il ne prend pas appui sur le phrasé inscrit, le phrasé interprétatif peut devenir particulièrement restrictif et inhiber, dans une large mesure, la spontanéité de l'interprète, ce qui se traduit, pour le spectateur, par une impression de récitation.

À l'inverse, lorsque le phrasé inscrit est pleinement assimilé, l'interprète accède à une compréhension intime de la pensée du personnage, jusque dans sa construction même. Cette maîtrise de la pensée lui procure alors l'espace nécessaire pour moduler spontanément son phrasé inscrit d'une représentation à l'autre, sans jamais compromettre l'intelligibilité du discours.

¹ Selon l'expression de l'homme de théâtre René Farabet

Le système d’annotation du phrasé inscrit que je propose s’appuie à la fois sur la tradition des professeurs d’oralité dans les écoles de théâtre (Michel Bernardy, Paul Martens, Marie-Claude Lefebvre, François Regnault) et sur des principes énoncés dans certaines études linguistiques sur la parole spontanée (Françoise Argod-Dutard, Philippe Martin, Jean-Claude Milner).

Ce mémoire explicite ainsi ma méthode d’annotation du phrasé inscrit. J’ai testé ce système sur quatre textes issus de la dramaturgie québécoise : *Stabat Mater II* de Normand Chaurette, *Ceux qui se sont évaporés* de Rebecca Déraspe, *Couteau : -- sept façons originales de tuer quelqu’un avec* d’Isabelle Hubert et *Incendies* de Wajdi Mouawad. En choisissant des textes aux styles d’écriture très diversifiés, mon objectif était de concevoir une méthode applicable à tout type de réplique en langue française. L’annotation de ces textes m’a permis d’aboutir à la méthode d’annotation présentée dans ce mémoire.

Ainsi, dans le premier chapitre, je définirai d’abord les deux concepts qui sont au cœur de ma recherche : le phrasé inscrit et le phrasé interprétatif. J’étayerai ensuite mon hypothèse selon laquelle le phrasé inscrit permet de produire une impression de spontanéité en offrant à l’interprète un réel espace de spontanéité au sein d’une réplique qu’il n’a pas écrite. Enfin, je montrerai que le phrasé inscrit est un outil précieux d’analyse nous permettant d’identifier des repères nécessaires à qui veut entrer dans l’univers dramaturgique proposé par l’auteur.

Dans le deuxième chapitre, j’explicitai les composantes du phrasé inscrit, à savoir l’accentuation, l’intonation et le rythme. Il importe de souligner que ce mémoire comporte des applications pratiques très concrètes pour l’interprète ; étant moi-même d’abord et avant tout acteur, cela a toujours constitué mon objectif premier. Ce chapitre s’appuiera donc sur de nombreux exemples tirés de la dramaturgie afin de montrer comment ces composantes se manifestent dans diverses répliques. Pour repérer ces composantes du phrasé inscrit, je m’appuierai sur des savoirs issus de professeurs spécialistes de l’oralité théâtrale, ainsi que sur des recherches portant sur la parole spontanée.

Enfin, dans le troisième chapitre, j’exposerai mes expériences de laboratoire ainsi que mes observations, lesquelles me permettront de confirmer mon hypothèse. Je proposerai ensuite une mise en pratique concrète de cette recherche.

CHAPITRE 1

LE PHRASÉ

1.1 La parole naissante

La parole est omniprésente dans notre vie. Nous y sommes exposés dès le ventre de notre mère. Une fois au monde, nous jouons avec ces sons comme on joue avec des blocs, créant, au fil du temps, des structures de plus en plus complexes et signifiantes : « *Les bruits et les sons entendus structurent petit à petit le champ auditif qui va ensuite s'enrichir, se spécialiser, se nuancer en fonction de la langue produite. Le cri instinctif se module, les lallations s'organisent en syllabes qui deviendront progressivement significatives.* » (Argod-Dutard, 1996, p. 7) Notre oreille est particulièrement sensible à la parole ; à force d'entendre parler, nous développons une grande capacité de compréhension. Cette compréhension est d'une part sémantique – nous comprenons le sens des mots –, mais aussi, et surtout, nous avons une compréhension intuitive de la musicalité de la parole, de sa prosodie. On définit la prosodie comme étant l'«[e]nsemble des caractéristiques musicales d'une langue produites par les variations d'intensité et de débit, les variations de hauteur (ton et intonation), les variations de durée (accentuation et rythme).» (Cajolet-Laganière et coll., 2012).

Cette compréhension prosodique est aussi sinon plus importante encore que la compréhension sémantique du langage, puisqu'elle lui est antérieure. Jacques Rebotier, grand auteur dramatique français qui s'est beaucoup intéressé à la musicalité de la parole et avec qui j'ai eu l'honneur de m'entretenir², me donnait l'exemple d'un petit enfant à qui on dirait des atrocités sur un ton plein de douceur : l'enfant ne saisisait pas la violence du message, car la musicalité lui ferait comprendre une intention de communication contraire aux mots. L'aspect prosodique de la phrase aurait ici préséance sur son contenu sémantique. Même adulte, alors que nous comprenons bien le sens des mots, nous resterions sceptiques face à un tel énoncé, tentant d'en saisir l'intention véritable. De fait, en raison de notre grande exposition au langage, nous développons tous une sensibilité particulière à celui-ci. Au téléphone, alors que nous n'avons accès qu'à la voix de l'autre, nous sommes généralement capables de déceler si ce dernier est triste, en colère ou heureux grâce à la mélodie de sa voix qui est, généralement, en adéquation avec le contenu sémantique de son propos.

² J'ai rencontré Jacques Rebotier à sa résidence le 8 février 2025 lors d'un séjour à Paris.

1.1.1 Entendre la réplique

Ainsi, nous avons tous une bonne oreille en ce qui a trait à la musicalité de la voix parlée. J'ai cette intuition que nous faisons facilement la différence entre la sonorité d'une parole spontanée et une parole qui, à l'inverse, sonne récitée, apprise, répétée de mémoire. L'acteur doit dire la réplique comme si c'était la première fois qu'il la disait, comme si elle émergeait spontanément de la bouche du personnage, comme si la réplique n'avait pas été apprise. À mes yeux, c'est une caractéristique essentielle du jeu de l'acteur : la réplique au théâtre devrait toujours – à de rares exceptions près – sonner comme si elle était dite spontanément par le personnage. Or, dans la pratique, je remarque que ce n'est pas toujours le cas.

C'est du moins mon expérience. Au théâtre, il m'arrive parfois d'entendre une réplique et de pouvoir presque en imaginer la feuille de papier. Dans de tels moments, ce n'est plus un personnage qui parle, mais un acteur qui récite. J'ai d'abord fait ce constat durant mon baccalauréat en jeu, puis plus récemment comme auxiliaire d'enseignement à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Pour un acteur en formation, cela m'a toujours semblé assez normal : il doit apprendre à s'approprier une parole qu'il n'a pas écrite.

J'ai toutefois observé le même phénomène en contexte professionnel. Certains comédiens lancent parfois en scène des répliques qui, à mes oreilles, sonnent comme récitées, apprises de mémoire. Pourtant, ayant vu jouer certains d'entre eux dans d'autres contextes, je les sais talentueux. Il semble donc y avoir dans certaines circonstances quelque chose dans la réplique écrite qui fait obstacle à la justesse recherchée.

En effet, tant chez les étudiants que chez les professionnels, j'ai remarqué que cette impression de manque de spontanéité peut surgir à certains moments. Ainsi, certaines répliques sonnent spontanées alors que d'autres répliques, souvent plus complexes, me semblent récitées et apprises de mémoire.

Dans la vie, on ne dit pas faux.

Plus on s'écarte de la vie, par l'écriture du texte ou par la dimension du lieu où l'on parle, plus il est malaisé de dire juste. Comment conserver le naturel? **En transposant la phrase à dire dans des mots quotidiens.** Il faut dépouiller la pensée de sa forme littéraire ou l'abstraire de sa parure splendide du vers et la rendre dans une langue simple et personnelle (mais précise toutefois).

On en tire un profit double : l'éveil en soi du sentiment réel, d'abord ; ensuite l'acquisition de la mémoire auditive de ces mots à soi. La courbe mélodique qu'on s'est entendu dessiner – si nous osons dire – on la reporte telle quelle sur la phrase de l'auteur. (Martens, 1986, p. 70)

Ce processus, si bien décrit par Paul Martens dans son *Nouveau solfège de la diction*, a toujours été le mien tout au long de mes études en jeu. Je transposais les phrases que j'avais à dire dans mes propres mots, cherchant constamment à affiner cette transposition afin de me rapprocher le plus possible de l'écriture de l'auteur.

Selon Martens, ce processus permet de s'entendre tracer une courbe mélodique qu'il s'agit ensuite de reporter sur la réplique. Cette courbe mélodique est une information prosodique. Il existe donc, si l'on suit la logique de Martens, une certaine courbe, un certain patron prosodique qui sonne plus juste, plus spontané qu'un autre. Cette courbe mélodique, selon Martens, il faut se l'entendre tracer pour pouvoir ensuite la reproduire « *telle quelle sur la phrase de l'auteur* » (Martens, 1986, p. 70). Or, est-il possible d'analyser ce patron prosodique sans passer par la retranscription de la phrase dans nos propres mots ? Serions-nous capables de déchiffrer une information prosodique en analysant la réplique écrite ?

1.1.2 Faire (re)naître la réplique

Michel Bernardy, ancien professeur de langue au Conservatoire supérieur d'art dramatique de Paris, affirme « *La parole précède l'écriture comme l'œuvre d'art précède la photographie. L'énergie mentale, la pulsion créatrice, l'enthousiasme sont antérieurs à la parole, à l'œuvre d'art.* » (Bernardy, 2016, p. 6) Pour lui, le chemin est très clair. Il y a d'abord la pulsion, l'énergie créatrice qui anime l'auteur et lui commande son geste d'écriture. Ensuite vient l'expression verbale – manifestation sensible de ce dynamisme intérieur. À cette étape, l'auteur va subvocaliser sa réplique (entendre le texte dans sa tête) ou encore la dire à voix haute. Finalement, en dernier lieu, l'écrit vient colliger ce mouvement pour la pérennité :

Le livre est le support de l'idée, devenue objet, fixée par des signes typographiques. Il assume la fonction de relais expressif. Il contient une voix potentielle, et lui donne sa pérennité. Par cet intermédiaire palpable, la parole peut resurgir, elle qui n'est qu'immédiate, en un temps et en un lieu où l'auteur souvent ne peut plus la proférer devant quiconque. (Bernardy, 2016, p. 6)

Considérer le langage de cette manière nous invite conséquemment à faire une immense distinction entre parole et écrit. L'écrit est quelque chose de transitoire; ce n'est qu'en se faisant parole qu'il devient vivant. Or, l'interprète qui reçoit une réplique écrite est confronté à cette matière latente. Il doit puiser en celle-ci pour faire jaillir le mouvement originel de l'auteur. Ainsi, le processus langagier est, chez l'acteur, inversé ; pour connaître la pulsion créatrice de l'auteur, il n'a que la réplique écrite sur une feuille de papier. Il doit donc passer de l'écrit, à la verbalisation, pour atteindre cette « *énergie mentale, [cette] pulsion*

créatrice, [cet] enthousiasme [qui] sont antérieurs à la parole, à l'œuvre d'art » (Bernardy, 2016, p. 6). Cette opération s'avère assez complexe. Elle est cependant primordiale, sans quoi la parole au théâtre n'a plus vibration de parole, sans quoi la phrase reste sur le papier.

Je dois, en tant qu'acteur, *comprendre* la réplique pour mieux la faire comprendre aux spectateurs. J'utilise ici le mot *comprendre* au sens étymologique du terme. Du préfixe latin *cum* (avec) et du radical *prehendere* (saisir), ce verbe propose d'emblée une dimension relationnelle. L'interprète que je suis doit *saisir*, doit s'emparer de la réplique *avec* son auteur. Il doit y avoir chez moi un désir d'aller vers l'écrivain afin de comprendre comment celui-ci a généré le discours. L'acteur doit passer de la réplique écrite jusqu'au dynamisme primaire ayant commandé le geste de l'auteur. En tant qu'interprète, nous devons donc étudier la potentialité prosodique d'une réplique, cette courbe mélodique dont parle Martens. Comment les différents éléments de la réplique interagissent-ils entre eux ? Comment faire pour mettre ceux-ci en relief ? Comment ces interactions se traduisent-elles à l'oral ? Cette courbe mélodique dont parle Martens, ce n'est ni plus ni moins que le phrasé.

1.2 Le phrasé

Le phrasé occupe une place importante dans les différentes formes artistiques, comme en danse, en peinture et en musique. Chaque discipline l'aborde de manière spécifique. Ces approches semblent pourtant se recouper. Baignant dans l'univers de la musique classique depuis ma tendre enfance et ayant moi-même reçu une formation en violoncelle pendant plus de dix ans, je m'attarderai à comparer ces deux langages sonores que sont la musique et le théâtre.

De manière générale, en musique, on définit le phrasé comme « *l'art de rendre intelligible le discours musical, en mettant en évidence ses périodes et ses points de repos* » (Larousse). Pour effectuer un phrasé musical, deux étapes sont essentielles : d'abord, il s'agit de segmenter les différents éléments constitutifs d'une œuvre. Ensuite, il faut hiérarchiser ces unités, les faire se confronter, afin de tracer un itinéraire cohérent qui permette de les articuler entre elles. L'art de phraser consiste à mettre en évidence ce schéma de valeurs, à donner à entendre la courbe ainsi tracée.

C'est peut-être en raison du caractère abstrait du discours musical que les musiciens accordent tant d'importance au phrasé. En effet, le phrasé permet de donner du sens à ce qui est exprimé. Ainsi, plus le discours est abstrait, plus il est nécessaire de le rendre intelligible en s'appuyant sur le phrasé. On pourrait

dire que c'est grâce à celui-ci qu'un musicien parvient non seulement à produire un discours musical intelligible, mais aussi à donner parfois au public l'impression qu'il improvise. C'est ce que m'avait affirmé l'actrice et pédagogue Annick Bergeron, sachant que je m'intéressais aux liens entre le phrasé musical et le phrasé théâtral : « Un bon pianiste, on a l'impression qu'il improvise » (discussion avec Annick Bergeron, 5 mars 2024). Cette remarque m'avait marqué et j'en ai discuté avec mon ami, le pianiste Samuel Blanchette-Gagnon, qui avait trouvé cette observation somme toute assez juste.

Sans être ce qui définit un bon jeu de piano, disait-il, « *la compréhension profonde de la structure de l'œuvre (qu'il s'agisse de la macro-structure, généralement appelée « forme » ou de la micro-structure liée au phrasé) permet en effet de clarifier le discours ; parfois en permettant la liberté, ce qui donne cet aspect improvisatoire mais aussi parfois en permettant à l'idée générale de se faire sentir [...] comme un discours implacable et avançant inévitablement vers sa suite* » (conversation avec Samuel Blanchette-Gagnon, 18 juin 2026). Ainsi, le discours musical, bien qu'il n'emploie pas un langage réaliste, semble, à certains moments de l'œuvre, se déployer dans l'instant présent, car l'interprète, par sa compréhension intime de la structure de l'œuvre – tant dans sa forme que dans son phrasé –, trouve un espace de liberté au sein de la partition et parvient à faire entendre que le discours est de lui-même orienté vers une finalité qu'il poursuit parfois de manière inexorable.

De manière analogue, la réplique en théâtre est constituée d'idées, ou de fragments d'idées. Phraser une réplique consiste ainsi à rendre audibles les relations qui unissent ces fragments : la manière dont ils s'enchaînent, s'articulent et se répondent. Comme en musique, la compréhension intime du phrasé d'une réplique permet d'en clarifier le discours. J'avance l'idée que cette intelligibilité confère à l'acteur, à l'instar du musicien, un espace de liberté donnant l'impression que le texte surgit spontanément des lèvres du personnage. La réplique, tout comme la phrase musicale, devient alors vivante, en ce sens qu'elle est animée par un élan qui la porte vers l'avant.

Or, s'il est fréquent pour les musiciens d'aborder le phrasé, ce sujet est peu discuté en théâtre. Analyser le phrasé de la parole nous apparaît souvent comme superflu, nous entraînant, disons-nous, vers un traitement trop formel de la réplique prétextant : « le phrasé est inné chez nous, nul besoin de le théoriser ». Certes, comme on ne peut pas parler sans phraser, nous phrasons de façon innée en parole spontanée. Or, le phrasé, bien que nous le comprenions intuitivement lorsque nous construisons nos propres phrases, se révèle bien plus difficile à réaliser lorsqu'on doit faire siens les mots d'un autre.

Savoir phraser est donc un atout indéniable pour tout acteur. Toutefois, cette notion est souvent mal comprise par les interprètes.

Faute de sentir que la langue est à la fois proche et distante, les jeunes acteurs brûlent généralement l'étape verbale, comme supposée connue, pour passer au stade téméraire de l'interprétation. Les mots ne leur semblent exister que pour être mémorisés au plus vite. Ils les consomment sans tenir compte de leur substance, de leur énergie, de leur action réciproque. Ils méconnaissent le maniement des phrases pour n'avoir pas envisagé l'énoncé dans sa forme et dans sa vibration. (Bernardy, 2016, p. 14)

Ainsi, l'époque actuelle a quelque peu évacué la notion de phrasé au théâtre. Pourtant, tel ne fut pas toujours le cas ; pendant très longtemps, le souci du phrasé a occupé une place très importante dans la formation de l'acteur.

1.2.1 Le phrasé au théâtre

Ce qui était explicite chez les bardes et les aèdes deviendra ensuite implicite et presque imperceptible, mais néanmoins souvent présent : faire entendre le chant derrière les mots. Il se présente alors comme le courant qui les nourrit et anime. De l'alexandrin au vers claudélien, de Shakespeare à Maïakovski ou Genet, sous les mots, le flot du chant coule toujours, car la langue est rehaussée lorsque, profondément, la musique palpite. (Banu, 1995, p. 13)

Déjà dans l'antiquité, Cicéron parlait du *cantus obscurior*, le chant obscur de la langue « *qui correspond à la mélodie naturelle de la langue latine* » (Conte, 2024) . À l'époque élisabéthaine, la scansion des textes, cette analyse métrique des textes classiques en vers, permettait d'en dégager toute la richesse prosodique. La déclamation baroque française, elle aussi, s'employait à analyser les textes de manière à « *donner le poids aux Paroles* » (Bacilly dans Green, 2001, p. 85), à révéler l'énergie encore latente dans le discours écrit. Dans ses *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter* – traité rédigé en 1688 – Bénigne de Bacilly fait clairement la distinction entre deux types de prononciations : une purement intellectuelle qui se prête à la lecture, et une davantage énergique qui s'applique à la parole théâtrale. (Green, 2001, p. 85)

La scansion des vers, encore enseignée aujourd'hui dans les écoles de théâtre, offre à l'interprète une bonne base afin de nourrir sa réflexion autour du phrasé. Or, cette analyse métrique ne s'avère pas toujours très utile lorsque vient le temps d'analyser de la prose. Certes, enseigner la scansion des vers revient *de facto* à enseigner le phrasé puisque la scansion classique cherche avant tout à dégager le sens littéral d'un vers, et ce, en dépit de sa forme. Cependant, les repères de phrasé diffèrent entre les textes versifiés et les textes en prose, ce qui rend le transfert des notions parfois difficile.

En effet, l'écriture en prose, qu'elle soit en ligne continue ou en ligne brisée, semble à première vue fournir peu d'indices sur la façon de phraser les répliques. Cependant, il n'en est rien ; plusieurs indices dans la structure syntaxique de la phrase nous donnent des indications de phrasé.

1.2.2 Le phrasé inscrit

Le phrasé est essentiel pour faire comprendre le sens d'un énoncé. Au théâtre, puisque la réplique est écrite, il revient à nous, acteurs, d'en reconstituer le phrasé afin d'en dégager le sens. Prenons cette phrase : *lâ nabulo* (ou [lanabylo], si l'on fait la transcription à l'aide des symboles de l'alphabet phonétique international).

Divisons cette suite de sons en mettant un accent à la fin de chacun des groupes de mots.

lân a bu lo

Mettons maintenant ces groupes de mots en relation à l'aide de l'intonation et du rythme.

lân / a bu lo


C'est uniquement grâce au phrasé que nous sommes parvenus à comprendre le sens de la phrase, soit « L'âne a bu l'eau ». Sans phrasé, nous sommes face à une suite de sons sans signification. Il faut d'abord segmenter cette suite de sons à l'aide des accents, puis mettre les mots en relation grâce à l'intonation et au rythme. Toutes ces relations sont déjà présentes dans la syntaxe : il suffit de savoir les déchiffrer pour phraser et donner à entendre ce que l'auteur voulait exprimer.

C'est ce que Michel Bernardy appelle le *phrasé obligé* : « *Pour transmettre et restituer la pensée d'un auteur avec le maximum d'exactitude, l'acteur doit décomposer le texte en vecteurs énergétiques liés à sa respiration, dictés par la syntaxe. C'est ce que j'appellerai le phrasé obligé.* » (Bernardy, 2016, p. 25). À l'instar de la musique, le phrasé en théâtre doit faire apparaître les différentes unités du texte, vecteurs que Bernardy qualifie d'« énergétiques », du grec *energêtikos*, « *propre à agir* », en raison de leur réel pouvoir d'action les uns sur les autres (Cajolet-Laganière et coll., 2012).

Les mots, dans leur apparente organisation linéaire et réglée, glissent, dansent, s'entrechoquent, s'interceptent, se fusionnent, pour le tracé impalpable dans l'espace qui a pris forme dans une phrase. Il arrive même que les mots rebondissent et ricochent dans la phrase répétée, comme s'ils participaient d'eux-mêmes à ce jeu. (Bernardy, 2016, p. 20)

En s'appuyant sur le savoir ancestral des rhéteurs, Bernardy développe l'idée selon laquelle l'auteur dramatique, par l'organisation des éléments de sa phrase, laisse entrevoir des indices sur les élans de la parole. Il revient alors à l'acteur de les déceler ; cette recherche constituant pour Bernardy ce qu'il considère comme « *une responsabilité morale, et vis-à-vis de l'auteur qu'il ressuscite, et vis-à-vis du spectateur qu'il ébranle par l'énergie d'un message qu'il emprunte, et qu'il se doit de restituer dans son intégrité vivante et immédiate, en toute clarté.* » (Bernardy, 2016, p. 13)

Ainsi, le phrasé n'est pas quelque chose d'ajouté à la parole : il lui est intrinsèque. Ce *phrasé obligé* est *inscrit* en elle. Une parole ne peut être bien comprise que si l'on comprend bien son phrasé.

Cependant, il ne faudrait pas penser que Bernardy propose une formule magique se substituant au talent de l'interprète. Il ne s'agit pas d'uniformiser les interprétations. Il est encore moins question d'annihiler la capacité de l'acteur à faire des choix interprétatifs. Il s'agit plutôt d'analyser le sens profond d'une réplique et d'en déchiffrer les élans.

C'est dans la fragmentation exacte du texte proféré dans l'espace que l'acteur aura maîtrise de la parole. Voilà pourquoi je propose l'itinéraire du phrasé obligé, qui suit la courbe mélodique et rythmique d'un langage inventé par le poète, dont l'acteur est le garant. Phrasé obligé ne veut pas dire obligatoire. Libre aux acteurs d'ignorer les modalités du langage qu'ils profèrent, mais qu'ils se privent de jouissance à ne les pas connaître! (Bernardy, 2016, p. 34)

Cette idée de phrasé obligé que Bernardy élabore dans son livre est devenue une base extrêmement riche pour ma recherche. Or, alors que Bernardy l'évoque de manière assez conceptuelle en s'appuyant sur certains principes fondamentaux, j'ai souhaité travailler ce phrasé de façon plus pratique en proposant un code d'annotation. En me basant sur les principes de Bernardy concernant les relations entre les différents segments d'une phrase, je me suis parallèlement tourné vers des ouvrages tels que *Dire le vers* de Jean-Claude Milner et François Regnault afin d'identifier certains repères concrets (notamment en ce qui concerne les types d'accents) me permettant d'élaborer ce code d'annotation. Je me suis également appuyé sur les travaux de chercheurs en linguistique, tels que Philippe Martin, afin de repérer certains patrons prosodiques issus de la parole spontanée en vue de les intégrer à mon système d'annotation

Comme il est progressivement devenu évident que ma recherche se distinguait de celle de Bernardy, j'ai décidé de forger le terme *phrasé inscrit* pour désigner ce phrasé que je tente de déchiffrer à l'aide de mon code d'annotation. Je préfère par ailleurs cette appellation, puisqu'elle renvoie clairement à l'idée que l'auteur a *inscrit* un certain phrasé dans sa réplique.

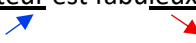
Ainsi, ce *phrasé inscrit* se définit comme les élans de la parole qui sont contenus en latence dans la réplique, mais qu'on peut retrouver grâce à une étude de la syntaxe.

Le phrasé inscrit est d'abord et avant-tout en lien avec le *sens premier du texte*, expression que j'emprunte à Marie-Claude Lefebvre, professeure, spécialiste en voix, diction et texte. Il s'agit de débusquer dans la syntaxe écrite les indications de phrasé permettant ensuite de faire entendre au mieux ce que la réplique signifie.

L'acteur qui veut extérioriser une idée, un sentiment, une sensation par la parole d'un autre, a devant lui un texte écrit dont il doit s'emparer pour le transmettre au public. Ce texte est la manifestation de ce qui fut à l'origine pour l'écrivain la rumeur interne de sa pensée.
(Bernardy, 2016, p. 24)

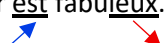
Pour identifier le phrasé inscrit, l'acteur cherchera à se rapprocher du sens premier de la réplique. Il ne s'agit pas tellement de dire la réplique telle que l'auteur aurait pu l'entendre, mais, à plus juste titre, de la phraser telle qu'il l'a formellement inscrite sur le papier. Le phrasé inscrit comporte en effet une dimension objective : chaque segment de la phrase en français possède une réalisation prosodique spécifique, que le phrasé inscrit cherche à mettre en évidence. Prenons, à titre d'exemple, le cas de l'intonation.

Cet acteur est fabuleux.



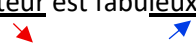
Nous allons monter l'intonation à la fin du sujet « acteur » pour ensuite la redescendre à la fin de la phrase. Ces intonations sont placées à des endroits précis et objectifs que nous avons pu identifier grâce à la syntaxe. Ce phrasé inscrit restera toujours le même, et ce, peu importe l'intention de cette courte phrase. On ne pourrait pas dire sans « sonner faux » :

Cet acteur est fabuleux.



Tel que la phrase est écrite, on ne pourrait pas non plus inverser les intonations.³

Cet acteur est fabuleux.



Le phrasé inscrit est donc un élément objectif, ancré dans la construction même de la phrase. Par l'analyse syntaxique, tout le monde devrait parvenir au même phrasé inscrit, ce qui permet de saisir le sens de la

³ Avec cette montée intonative finale, nous aurions eu besoin d'un point d'interrogation.

phrase avec un maximum d'exactitude. Évidemment, plus la phrase gagne en complexité, plus il devient possible de commettre des inadvertances dans l'analyse de son phrasé inscrit. Il peut également arriver qu'un auteur ne parvienne pas à bien utiliser la syntaxe pour exprimer sa pensée. Quoi qu'il en soit, analyser un phrasé inscrit vise toujours à dégager au mieux le sens premier d'une réplique comme indiqué par sa construction syntaxique.

Pour bien faire comprendre ce phrasé inscrit, il m'a semblé pertinent de le distinguer de ce que j'appelle le phrasé interprétatif. Si le *phrasé inscrit* constitue les élans objectifs de la parole, contenus en latence dans la réplique écrite, le *phrasé interprétatif* est notre manière singulière de porter ces élans dans l'interprétation. Prendre conscience de la différence entre ce qui relève du *phrasé inscrit* et ce qui relève du *phrasé interprétatif* permet de faire des choix d'interprétation plus conscients et, en définitive, plus justes.

1.2.3 Le phrasé interprétatif

Le concept de phrasé interprétatif est né d'une discussion sur le phrasé musical avec Marie Bégin, soliste et professeure de violon à l'Université de Montréal. Nous avons constaté qu'en musique comme en théâtre, il existe pour ainsi dire deux types de phrasé ; ce que je définirai dans ce mémoire comme le *phrasé interprétatif* qui vient à son tour s'insérer dans le *phrasé inscrit*. Le *phrasé interprétatif* ne vient pas se superposer au *phrasé inscrit*. Il doit plutôt venir lui donner du relief, de l'épaisseur, bref du caractère.

J'ai choisi l'appellation « phrasé interprétatif » au profit de phrasé « expressif » ou « sensible », pour ne pas laisser entendre que le *phrasé inscrit* est lui, par contraste, inexpressif ou insensible. En fait, le *phrasé inscrit* et le *phrasé interprétatif* sont tous deux expressifs. Seulement, il s'agit de l'expression de personnes différentes ; pour le phrasé inscrit, il s'agit de l'expression de l'auteur, en latence dans le texte ; pour le phrasé interprétatif, c'est celle de l'acteur qui dit la réplique en jouant. Au théâtre comme en musique, ces deux phrasés sont interdépendants ; ils se construisent l'un, l'autre.

Pour que le phrasé interprétatif soit juste, il faut d'abord avoir bien étudié le phrasé inscrit. Plus grande est notre compréhension du sens de ce qui est dit et des élans avec lesquels il est dit, plus il est facile de faire des choix interprétatifs en ce qui concerne le phrasé. Ici, l'adage disant qu'on ne peut briser de règles que si nous les connaissons et maîtrisons, semble s'appliquer.

En musique, ce *phrasé interprétatif* se caractérise par des changements agogiques. Les changements agogiques sont définis comme de « *légères modifications de rythme dans l'interprétation d'un morceau de musique, par opposition à une exécution exacte et mécanique* » (Centre national de ressources textuelles et lexicales, 2012).

À l'intérieur de ces phrasés, on trouve l'agogique; c'est le micro-phrasé qui est propre à chaque musicien, les petites inflexions de tempo et de nuances entre chaque note qui forment l'expression, l'intonation. C'est vraiment là où s'exprime la vraie liberté de l'interprète, où le style de chacun peut s'exprimer, où la musicalité et le sentiment profond s'expriment. C'est ce qui fait qu'une phrase veut dire quelque chose, que les vibrations deviennent compréhensibles comme des mots, mais de manière universelle. (Entretien avec Marie Bégin, juillet 2025)

C'est aussi le cas pour l'acteur. Sans ces variations de rythmes, sans ces micros-hésitations, sans cette élasticité des voyelles, sans cette souplesse du phrasé interprétatif, la parole au théâtre pourrait manquer de profondeur.

Le problème survient donc lorsqu'on se coupe de l'un de ces deux phrasés. Si on se coupe du *phrasé interprétatif*, la parole est froide, le jeu manque de profondeur. On peut reprocher à certains d'être trop techniques, de se concentrer excessivement sur le *phrasé inscrit*. On se prive alors de nuances et de la charge émotive d'une réplique. À l'inverse, on peut reprocher à d'autres acteurs de ne pas prendre suffisamment en considération le phrasé inscrit.

En effet, il arrive que pour certains acteurs ce *phrasé interprétatif* vienne éclipser presque totalement le *phrasé inscrit*. Cela a deux effets.

Premièrement, l'intelligibilité du discours en est affectée. C'est le *phrasé inscrit* qui permet de dégager le sens d'une réplique. On peut certes transmettre une charge émotionnelle à l'aide du phrasé interprétatif. Or, sans phrasé inscrit, le public ne pourra pas comprendre l'histoire.

Il est fondamental de bien comprendre le sens premier du texte à dire. Il faut comprendre les mots, les idées, les pensées que les phrases composent. Un texte sur scène n'est pas récité : il est parlé; il doit être induit et non conduit. La personne qui le parle doit l'énoncer comme si cette pensée émanait d'elle, alors que c'est un autre, l'auteur, qui l'a construite. Cette justesse du sens premier est essentielle au jeu; et le sous-texte n'a pas de sens sans elle. Elle permet au spectateur de comprendre avec aisance, et ainsi d'accéder à l'univers dramatique qu'on lui propose. (Lefebvre, 2025, p. 11)

Deuxièmement, en ignorant une grande partie du travail de l'auteur, on se rend la tâche beaucoup plus difficile. C'est ce qui donne cette impression évoquée au début de ce mémoire « d'entendre » la réplique écrite, de fermer les yeux et de pouvoir s'imaginer la feuille de papier, de s'imaginer voir défiler les points, les virgules, les changements de lignes. J'ai pour hypothèse que plus notre phrasé interprétatif est en accord avec notre phrasé inscrit, plus nous trouvons un espace de spontanéité au sein de la réplique. En effet, en parole spontanée, nous construisons nous-mêmes nos phrases ; nous en connaissons donc instinctivement la structure. L'interprète doit maîtriser la structure interne de la réplique, puisqu'il lui faudra ensuite donner l'impression que c'est son personnage qui en est l'auteur.

1.3 L'univers langagier d'une œuvre

Comme nous avons vu, pour dire juste, l'interprète doit donner l'impression que la parole jaillit spontanément des lèvres du personnage. Il doit, pour ce faire, assimiler le phrasé inscrit de la réplique. L'interprète doit faire sien un phrasé qui, bien qu'il puisse parfois s'en approcher, ne correspond jamais à sa propre manière de parler dans la vie.

En effet, les auteurs nous offrent toujours un univers langagier qui leur est propre (à la rare exception de certaines formes de théâtre qui optent occasionnellement pour le verbatim). Parfois, certains auteurs écrivent dans une transposition de la parole quotidienne qui se veut la plus fidèle possible. D'autres fois, ils optent pour une langue qui n'est pas quotidienne. Les registres de langue dans lesquels un auteur choisit d'écrire, tout comme sa manière unique de phraser, font partie de son univers langagier.

Les linguistes identifient généralement quatre registres de langue, dont deux correspondent à la norme : le registre standard et le registre soutenu.

Certaines règles régissent le français à l'écrit : c'est ce qu'on appelle la norme. Celle-ci est conçue pour l'écriture ; on la retrouve ainsi dans la littérature et dans presque toutes les communications écrites. On l'entend très rarement à l'oral, excepté lors de certaines communications formelles ou encore lors de conférences. Or, le théâtre a cette particularité d'utiliser parfois la norme pour les dialogues, ce qui n'est pas le cas dans la vie de tous les jours.

Prenons ce dialogue tiré de la pièce *Désordre public* de l'autrice québécoise Évelyn de la Chenelière :

Max. Ça va? Vous avez l'air étrange ...

Pauline. Je veux savoir si vous êtes capable de me trouver une particularité. Quelque chose qui fait qu'à vos yeux, je ne ressemble à personne.

Max. Pardon? Mais qu'est-ce qui vous est arrivé? Vous semblez affolée ... (de la Chenelière, 2006, p. 49)

Ou encore cet extrait de *Christine la reine-garçon*, de l'auteur québécois Michel Marc Bouchard :

Christine. Mon ami ! L'avez-vous retrouvée?

Axel, ahuri. À quoi rime cette boucherie?

Christine. Est-elle avec vous?

Axel. S'il fallait qu'on retrouve ce cadavre dans vos appartements. (Bouchard, 2012, p. 73)

De plus, le théâtre, contrairement à d'autres formes de littérature qui ne sont pas à la fois partition et objet littéraire, n'utilise pas uniquement la langue normative. Ainsi, lorsque l'auteur choisit d'écrire dans une transposition de la parole quotidienne, nous naviguons dans les deux autres registres identifiés par les linguistes, soit le niveau populaire et le niveau familier.

Prenons, par exemple, cette réplique tirée de la pièce *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay écrite en registre populaire.

C'est ça, méprise-moé ! Bon, c'est correct, sors, fait à ta tête ! Tu fais toujours à ta tête, c'est pas ben ben mêlant ! Maudite vie ! J'peux même pas avoir une p'tite joie, y faut toujours que quelqu'un vienne tout gêner ! Vas-y aux vues, Linda, vas-y, sors à'soir, fais à ta tête ! Maudit verrat de bâtard que chus donc tannée ! (Tremblay, 2007, p. 8)

Ou encore celle-ci, repérée dans *Les haut-parleurs* de Sébastien David qui est écrite dans un registre familier.

T'as lancé un œuf dans ma fenêtre
Je t'ai vu
Mais j'ai aussi vu
Avec le peu de force que tu y mettais
Que t'avais pas vraiment envie de le faire

Je voulais juste te dire que je
Je te pardonne
Pour ça (David, 2015, p. 85)

Le registre de langue vient jouer sur plusieurs paramètres de l'oralité (la coloration des voyelles, les élisions, les liaisons, etc.). Ainsi, par exemple, nous ne faisons pas les mêmes liaisons dans une réplique issue d'une tragédie classique que dans une réplique tirée d'un drame réaliste. Pourtant, les auteurs ne donnent généralement aucune indication à ce sujet ; c'est notre connaissance des registres de langue et notre compréhension de l'univers langagier propre à chaque œuvre écrite qui nous induisent à traiter ces matières textuelles différemment.

Comme nous l'avons vu, les personnages de théâtre utilisent parfois, dans leurs conversations, des registres de langue qui relèvent davantage de la norme écrite que de l'usage quotidien. Cela nous indique d'emblée que nous sommes dans une œuvre qui cherche à transposer le réel de manière stylisée. L'interprète qui chercherait à forcer la réplique afin qu'elle corresponde à une manière de parler plus quotidienne compromettrait non seulement son phrasé inscrit, mais aussi tout l'univers langagier créé par l'auteur ; ce qui risquerait de fragiliser à son tour l'univers dramaturgique de l'œuvre.

1.3.1 L'univers dramaturgique d'une œuvre

L'univers dramaturgique d'un spectacle se définit non seulement par les composantes d'une œuvre créée par l'auteur (fable, situation, contexte, espace, temps, dialogues, personnages) et par son type de dramaturgie (tragédie, comédie, drame, etc.), mais également par les données de la représentation (choix esthétiques du metteur en scène, scénographie, direction d'acteurs). Ainsi, l'univers dramaturgique d'un spectacle est tributaire tant des propositions de l'auteur que des choix de la mise en scène ainsi que des choix de jeu des interprètes. Dans le cadre de cette recherche, je désire m'intéresser à l'univers dramaturgique tel qu'il est proposé par l'auteur et spécifiquement à l'univers langagier que l'auteur a choisi pour présenter son récit, avant que celui-ci ne soit modulé par les choix dramaturgiques de la représentation.

Cet univers de l'auteur possède une logique interne et lorsque l'interprète y adhère il trouve un espace de liberté et de spontanéité dans une façon de s'exprimer peut-être très étrangère à la sienne. Il parvient alors à faire croire aux spectateurs que ce n'est pas un acteur qui récite une réplique, mais un personnage qui s'exprime spontanément dans une langue propre à ce monde.

L'univers langagier est un pilier de l'univers dramaturgique proposé par l'auteur ; c'est pourquoi il est important de le respecter ou, si l'on décide de s'en écarter, de le faire en connaissance de cause.

Le metteur en scène pourrait, par exemple, décider de changer le registre de langue – ce qui aurait bien sûr une incidence sur le phrasé – en demandant à l'acteur de ne pas faire certaines liaisons ou encore de colorer les voyelles selon le parler régional où la pièce est présentée. Il pourrait également demander à l'interprète de transformer le phrasé de la réplique afin que la structure prosodique s'accorde davantage avec une manière plus actuelle de parler ou encore pour faire entendre une certaine réalité socio-culturelle qu'il aura choisi de mettre de l'avant.

Ces propositions ne vont pas nécessairement faire écrouler l'univers dramaturgique de l'auteur. Il faut cependant que ces choix esthétiques soient assumés, réfléchis et qu'ils contribuent, d'une part, au propos de la pièce et, d'autre part, à ce que le metteur en scène veut en faire.

Personnellement, j'ai toujours été marqué par les propos du réalisateur et metteur en scène François Girard qui, lors de la promotion de son opéra *Le Vaisseau fantôme* créé au Festival d'Opéra de Québec, affirmait :

Je suis là pour servir un propos, une musique, pas tellement pour faire passer mes vues ou mes préoccupations personnelles. Je pense effectivement qu'il faut se soumettre à l'œuvre une fois que l'on a librement choisi d'accepter un tel projet. À vrai dire, je réagis assez mal à ce que j'appelle des kidnappings, des transgressions de sens, où l'on va prendre un opéra, par exemple, pour servir la vision d'un metteur en scène. [...] Faire résonner la musique et faire résonner le sens, c'est ça, le vrai travail de mise en scène. (Girard, dans Bernard, 2019)

Ces propos que j'avais entendus alors que je débute dans le milieu théâtral ont toujours résonné en moi, peut-être parce que j'ai grandi dans le monde de la musique classique. Si cette approche peut être celle d'un metteur en scène, elle peut également l'être d'un acteur. Je me suis toujours situé, comme en témoignent mes intérêts de recherche, dans une optique où l'interprète est d'abord au service de l'univers dramaturgique proposé par l'auteur, ce qui n'empêche pas, par ailleurs, de faire des choix artistiques comme l'affirmait François Girard dans une autre entrevue : « *Oui, je fais le choix artistique de mettre l'accent sur certains éléments par rapport à d'autres, mais cela se fait en fonction du sens de ce qui est dans le texte et la musique.* » (Girard, dans Radio-Canada, 2020)

1.3.2 La justesse de l'accord

Lorsque l'interprète ne travaille pas en accord avec l'univers langagier de l'écriture, il s'écarte de la proposition de l'auteur et risque de fragiliser la cohérence de l'œuvre. Cet écart, s'il est malheureux, peut créer une impression de décalage entre la réplique et celui qui la profère. L'interprète doit d'abord assimiler la réplique afin de pouvoir ensuite l'incarner. Son premier réflexe doit donc être de se tourner vers la proposition de l'auteur, à partir de laquelle il pourra ensuite effectuer des choix en fonction de sa sensibilité.

Ainsi, il doit d'abord se pencher sur le texte en y repérant le phrasé inscrit ; ce n'est que par la suite qu'il pourra l'approfondir, lui donner de l'épaisseur et du relief par son phrasé interprétatif. L'acquisition du phrasé inscrit permet de s'abandonner pleinement à l'univers langagier de l'auteur, sans avoir à *jouer* les mots. Il faut trouver « *l'état respiratoire [du] texte avant sa rédaction et l'énergie créatrice qui l'a motivé pour exprimer ce texte par intermittence en le réinventant.* » (Bernardy, 2016, p. 24)

Pour reprendre l'analogie de l'actrice et pédagogue Annick Bergeron, l'acteur est comme un enfant qui saute de pierre en pierre au milieu d'une rivière : plus le mouvement est intégré chez cet enfant, moins il a besoin de regarder les pierres, et plus il est libre. De manière analogue, plus l'acteur a assimilé le phrasé inscrit – ce mouvement interne des phrases – plus il peut se sentir libre d'interpréter et de moduler son phrasé interprétatif en accord avec le phrasé inscrit de la réplique. Cette compréhension de la manière dont la réplique est construite aura, comme nous l'avons vu, une incidence sur tout son jeu. Il est donc primordial que l'interprète ne brûle pas cette étape du phrasé inscrit pour passer directement à celle du phrasé interprétatif.

Je propose, dans les chapitres subséquents, de définir d'abord les composantes du phrasé inscrit, puis d'analyser quelques répliques. En proposant cette méthode, élaborée lors de mes nombreux laboratoires, je vise à offrir à l'interprète des outils concrets pour mieux passer de l'écrit à l'oral, pour lui permettre de trouver un espace de liberté et qu'ainsi il puisse, selon l'expression de René Farabet, faire perdre aux mots « *leur sécheresse de mots imprimés au profit du velouté de la parole naissante* » (Farabet, 1960, p. 58).

CHAPITRE 2

LES COMPOSANTES DU PHRASÉ INSCRIT

Comment fait-on pour déchiffrer le phrasé inscrit d'une réplique ? Ce deuxième chapitre s'attardera à ses trois composantes les plus essentielles et sur lesquelles se base ma recherche, soit *l'accentuation, l'intonation et le rythme*. L'ordre est ici important, puisque c'est de l'accent que découlent l'intonation et le rythme.

2.1 Les accents

Parlons d'abord de l'accentuation, qui constitue pour toute langue une dimension extrêmement importante. Je laisse d'abord le linguiste Jean-Claude Milner et l'homme de théâtre François Regnault définir, de manière générale, ce qu'est l'accent dans la langue française.

Pour la langue, on peut savoir que *l'accent* en général effectue son action sur un *élément* de la langue qui est à une *place* déterminée : la plupart du temps, la syllabe. Ensuite, cette action consiste habituellement à augmenter *l'intensité*, ou *la hauteur*, ou *la longueur* de la voyelle qui constitue le centre de la syllabe accentuable : émission de voix plus forte (repérable par exemple par l'aiguille ou le voyant d'un magnétophone), plus aiguë (notable sur une portée musicale), ou plus longue. (Milner et coll., 1987, p. 79)

L'accentuation en français se divise en deux grandes familles. Nous avons, en premier lieu, tous les accents qui sont à la fois syntaxiques et sémantiques ; ceux-ci sont inscrits dans la construction même de la langue française. Dans cette première famille se trouvent les *accents toniques* et les *accents résiduels*. L'identification des accents toniques et résiduels constitue une étape fondamentale, puisque c'est la réalisation de ceux-ci qui nous permettra de comprendre la phrase à l'oral.

Nous distinguons cette première famille d'accents syntaxiques et sémantiques d'une deuxième famille qu'on appelle les accents d'intention. Les accents d'intention n'ont pas de fonction sémantique : leur réalisation n'éclaire pas le sens littéral de ce qui est dit et on ne peut se baser sur la construction syntaxique de la phrase pour les identifier. Ces accents d'intention relèvent de la subjectivité et de la sensibilité du locuteur. Pour mon code d'annotation du phrasé inscrit, je ne prendrai pas en compte les accents d'intention, en raison précisément de cette nature subjective.

Ainsi, j'utiliserai les accents de la première famille, soit les accents toniques et résiduels, ainsi que les accents d'outil syntaxique que nous verrons plus tard. L'identification des accents toniques et résiduels constitue la première étape de mon code d'annotation. Elle fournira des repères essentiels pour travailler les deux autres composantes du phrasé inscrit que sont l'intonation et le rythme.

2.1.1 Les accents de la langue française (les accents toniques et résiduels)

Les accents toniques sont tributaires du groupe de mots, aussi appelé syntagme. Le syntagme est défini comme un « *groupe de mots formant une unité dans une organisation hiérarchisée de la phrase* » (Cajolet-Laganière et coll., 2012). C'est ni plus ni moins que la phrase prise et décortiquée en petites unités sémantiques. En théâtre, on utilise souvent le terme « groupe de mots », terme que je privilégierai dans ce présent mémoire.

Le castor | construit | un barrage.

Les feuilles d'automne | changent de couleurs | à vue d'œil.

Il faut bien s'emmitoufler | pour éviter les engelur(es) | lors des rudes journées d'hiver.

Nous avons dans chacun de ces exemples trois groupes de mots. L'accentuation se produit sur la dernière syllabe prononcée de chacune de ces unités.⁴ C'est cet accent en fin de groupe de mots qu'on appelle l'accent tonique. C'est un accent objectif de la langue française, sans lequel nous ne pouvons comprendre la phrase.⁵

Le castor | construit | un barrage

Les feuilles d'automn(e) | changent de couleurs | à vue d'œil

Il faut bien s'emmitoufler | pour éviter les engelur(es) | lors des rudes journées d'hiver

⁴ À noter que le « e » muet final d'un mot ne portera jamais l'accent, et ce, même si celui-ci est prononcé (dans certains alexandrins, par exemple). Exception faite du pronom *le* comme dans « prends-le », ou encore du *ce* dans certaines constructions comme dans l'exemple « Sur *ce*, elle partit chez le médecin ». (Milner et coll., 1987, p. 87-88).

⁵ Pour plus d'informations, voir Milner, J.-C., & Regnault, F. (1987). *Dire le vers : court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*. Éditions du Seuil.

Dans le dernier exemple, les groupes de mots comptent plus de syllabes que dans les deux premiers. Certains phonéticiens précisent qu'un groupe de mots avec plus de sept syllabes aura besoin de faire entendre un accent résiduel sur la dernière syllabe d'un mot signifiant pour bien en faire comprendre le sens. (Argod-Dutard, 1996, p. 70)

En français, chaque mot possède en lui-même une accentuation sur la dernière syllabe prononcée⁶. Or, comme on l'a vu, cet accent se voit *désaccentué* lorsque le mot n'est pas prononcé seul et qu'il s'amalgame à d'autres mots pour former un groupe de mots. Par exemple, le sujet, « les feuilles », lorsqu'il est seul, s'accentue de la sorte :

Les feuill(es).

Cependant, lorsque le sujet devient « les feuilles d'automne », l'accent sur le mot « feuille » est désaccentué au profit de l'accent tonique de fin de groupe de mots ; il devient presque nul :

Les feuilles d'automn(e).

Comme « [t]out dans la diction [...] est scalaire. Il en résulte qu'il peut, ou qu'il doit toujours demeurer quelque trace (presque nulle, assez marquée, marquée, etc.) de l'accent tonique. » (Milner et coll., 1987, p. 119) Ainsi, « [l]a trace de l'accent effacé sera appelée : accent résiduel. » (Milner et coll., 1987, p.92) L'accent résiduel ne sera pas marqué pour les groupes de mots plus courts, comme « les feuilles d'automne ». Or, il sera nécessaire pour la bonne compréhension de marquer l'accent résiduel dans les groupes de mots plus longs, comme c'est le cas dans notre dernier exemple :

Il faut bien s'emmitoufler | pour éviter les engelur(es) | lors des rudes journées d'hiver.

Pour déterminer un phrasé inscrit, il est impératif d'identifier les accents toniques et résiduels. Ces accents qui sont dans la construction même de la langue constituent la charpente de notre phrasé.

⁶ Exception faite de petits termes fonctionnels dits inaccentuables (ou clitiques) comme les articles, les pronoms et les conjonctions (Milner et coll., 1987, p. 85-91).

2.1.2 Les accents d'intention

Les accents toniques et résiduels se distinguent de ce que Milner et Regnault appellent les accents d'intention :

Il y a d'autre part, en français, plusieurs sortes d'accents dus au locuteur, au choix de celui qui parle, et qu'on appellera accents d'intention. Ils consistent à accentuer l'élément initial d'un mot accentuable pour faire ressortir ce mot lui-même : le détacher, le souligner, le faire comprendre, insister sur le mot, etc. (Milner et coll., 1987, p. 102)

Si les accents toniques et résiduels nous servent à dégager objectivement le sens d'un énoncé, les accents d'intention relèvent, eux, de la subjectivité du locuteur. Milner et Regnault distinguent, au sein de ce grand groupe, deux catégories : l'accent affectif et l'accent d'intellection.

L'accent affectif se porte sur la première *consonne* : il relève du cri du cœur, de la perte de contrôle, de l'emportement.

Tu dois a**RR**êter.

C'est é**P**ouvantable comme situation.

Il faut é**C**outer ce que je dis.

L'accent d'intellection, lui, se porte sur la première syllabe en entier et trahit un traitement plus cérébral du mot.

C'est É**p**ouvantable comme situation.

Il faut É**c**outer ce que je dis.

C'est G**É**nial comme idée.

On utilise également cet accent pour mettre à distance un concept, pour mieux l'examiner et le comprendre.

C'est F**A**scinant.

Dans mon rêve, j'étais un O**r**ignal.

Ainsi, ces deux accents, combinés avec l'intonation et le rythme, peuvent donner aux mêmes mots des couleurs totalement différentes.

Quoi qu'il en soit, bien que très intéressants, ces deux types d'accents d'intention, lorsque trop planifiés et trop nombreux, peuvent rapidement s'apparenter à une béquille de jeu pour suppléer le fait que nous ne sommes pas suffisamment ancrés dans la situation dramatique. Parfois, dans une volonté de bien faire comprendre au public la réplique ainsi que l'état émotionnel du personnage, l'acteur va ajouter un grand nombre d'accents d'intention. Le but des accents d'intention est de faire ressortir un élément, de le souligner. Cependant, s'il y a trop d'accents subjectifs, trop de choses sont soulignées, et si tout ressort, rien ne ressort. Je remarque d'ailleurs une tendance chez certains à mettre systématiquement un accent d'intention sur des mots plus connotés, comme des adjectifs ou des adverbes : magnifique, merveilleux, horrible, infernal, lentement, extrêmement, toujours, tout à coup, etc.

Ces accents d'intention apparaissent spontanément au fil des premières répétitions et semblent justes. Or, à force de les répéter, ils se banalisent, ils se détachent de la première sensation qui les avait fait naître. Aussi, quand on comprend mieux un texte, on constate que certains accents d'intention qu'on avait mis ne correspondent pas au sens profond du texte. On réalise ainsi que notre phrasé interprétatif n'est plus en accord avec notre phrasé inscrit.

Une grande quantité de ces accents vient enlever du poids à la parole de l'auteur. C'est ce que j'ai réalisé tout au long de mon parcours comme acteur, mais également lors de mes laboratoires. Les interprètes avec qui j'ai travaillé ont fait ce même constat. Lorsque ces accents d'intention sont trop nombreux, cela affecte la bonne compréhension du sens de la réplique. Le spectateur, en plus de traiter la signification du mot, doit simultanément décoder le point de vue de l'interprète sur celui-ci. Quand ces accents subjectifs sont très nombreux, cela fait beaucoup d'information à traiter et l'attention du public est déviée d'une certaine manière de la situation dramatique. Ainsi, nous ne recevons pas toute la portée sémantique du texte de l'auteur. Le spectateur reçoit une certaine charge émotive, mais sans comprendre totalement le sens de ce qui est dit. Également, lorsque trop de syllabes sont accentuées, il devient plus difficile pour le spectateur de repérer les accents toniques de fin de groupe de mots : Or, il est primordial de repérer ces accents toniques sans quoi l'on ne pourra pas comprendre ce qui est dit.

De manière générale, je n'inclus pas les accents d'intention dans mon phrasé inscrit à l'exception près de quelques-uns que nous allons voir à l'instant.

2.1.3 Les accents caractérisant les différents types de phrases

À l'écrit, l'on distingue différents types de phrases (déclarative, interrogative, impérative, exclamative). Chacune d'elles, loin d'être un concept purement linguistique, a une déclinaison propre à l'oral qui nous permet, lorsque notre interlocuteur nous parle, d'identifier la nature de son énoncé. Cela a encore à voir avec l'accentuation de certains mots qui, une fois déterminée, viendra jouer sur l'intonation et le rythme. C'est cela que Milner et Regnault appellent les accents d'outils syntaxiques.

Ainsi, dans une phrase exclamative, en plus des accents obligatoires, il y aura un accent d'outil syntaxique sur le mot sur lequel on s'exclame. Paul Martens, dans son *Nouveau solfège de la diction*, place cet accent sur la consonne d'appui ou encore sur la voyelle qui est, dit-il, attaquée « *dru et sec* » (1986, p.90).

QUE c'est beau l'amour!

C'est **SU**per!

Vous êtes **AD**mirabl(e)!

Dans une phrase interrogative l'accent tombe sur la première syllabe du mot porteur de l'interrogation.

QUI est là ?

POURquoi t'es dans la lune ?

Dans une salle de théâtre, faut-**IL** éteindre son téléphone cellulaire ?

La négation, elle aussi, entraîne un accent d'outils syntaxiques, bien qu'elle ne soit pas un type de phrase.

On n'a **JA**mais vu la mer.

Nous n'avons **RIEN** dit de mal.

Pour mon phrasé inscrit, j'ai décidé d'inclure un autre accent d'intention, celui qui caractérise les phrases impératives. J'ai cru bon d'ajouter cet accent puisqu'il est presque toujours réalisé à l'oral lorsqu'on utilise l'impératif soit pour un ordre, un souhait ou un conseil.

CONcentre-toi sur ton travail.

PORte-toi bien.

LAISSe parler ton cœur.

Les accents mentionnés ci-dessus précisent le sens de l'énoncé et sont réalisés dans la parole spontanée. C'est pourquoi je les inclus dans mes annotations du phrasé inscrit.

Prenons cette réplique d'Hélène dans le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Si nous réalisons uniquement les accents toniques et résiduels, nous avons plus de difficulté à l'oral à comprendre la nature des différentes phrases.

HÉLÈNE. — voyez, elle aussi est du complot ! Je le vois bien à présent, qu'ils se sont concertés tous les trois, pour arranger cette scène de dérision à mes dépens. Injurieuse Hermia ! fille ingrate ! as-tu donc conspiré, as-tu comploté avec ces cruels de me faire subir ces odieuses railleries ? (Shakespeare et coll., 1600/1900, p. 432)

Si au contraire nous rajoutons les accents d'outils syntaxiques et les accents sur les verbes à l'impératif, la nature des différents énoncés devient plus claire. Qui plus est, nous réalisons que cette réplique, du fait de ces multiples accents, est très expressive, une expressivité déjà présente dans l'écriture.

HÉLÈNE. — **VO**yez, elle **AU**ssi est du complot ! Je le vois bien à présent, qu'ils se sont concertés tous les trois, pour arranger cette scène de dérision à mes dépens. InJurieuse Hermia ! fille inGrate ! As-**TU** donc conspiré, as-**TU** comploté avec ces cruels de me faire subir ces odieuses railleries ?

Ainsi, au cours de mes laboratoires, j'ai d'abord relevé les accents toniques et résiduels présents dans les répliques. J'ai également identifié ces accents caractérisant les différents types de phrases, puisque ceux-ci relèvent également du phrasé inscrit et nous aident à comprendre la réplique.

Le fait de noter un aussi grand nombre d'accents dans le phrasé inscrit a permis de diminuer cette tendance à ajouter des accents d'intention. Lorsqu'on voit visuellement qu'une réplique, comme celle d'Hélène par exemple, a déjà plusieurs accents reliés au sens, nous ressentons moins le besoin d'ajouter d'autres accents d'intention. Le but ici était d'enlever, dans un premier temps, les accents d'intention qui ne contribuent pas au sens afin que ceux qui jaillissent spontanément en situation de jeu naissent d'un réel besoin d'expressivité et non d'une habitude. Une fois cette étape réalisée, je me suis concentré sur les deux autres aspects du phrasé : l'intonation et le rythme.

2.2 L'intonation

Dans une phrase, au-delà des accents, il y a deux parties liées à son sens : une qui expose et l'autre qui conclut. Pour nous faire comprendre ces deux parties de la phrase, l'intonation est primordiale. L'intonation se définit comme l'«[e]nsemble des variations de hauteur et d'intensité que prend la voix en parlant ou en lisant, et qui forme la courbe mélodique de la phrase » (Centre national de ressources textuelles et lexicales, 2012). Bernardy divise la pensée en deux grands mouvements : un qui monte et un qui descend.

Le mouvement qui monte et qui expose, Bernardy le nomme la protase. Celui qui descend et qui conclut, il le nomme l'apodose. Entre les deux se trouve une petite suspension : l'acmé. Ces deux versants intonatifs donnent des repères très concrets pour qui veut travailler l'intonation du phrasé inscrit.

2.2.1 Protase et apodose

Bernardy utilise l'image du feu d'artifice pour nous expliquer ces deux versants de la pensée.

D'abord, le tracé obscur dans l'espace de la fusée d'artifice correspond à la première partie d'un énoncé, dont le sens est incomplet, et qui tient l'esprit de l'auditeur en haleine : c'est le lancé du discours, sa partie suspensive, que nous appellerons PROTASE ;

- son éclatement lumineux à son apogée correspond au point névralgique de l'énoncé, où l'esprit de l'auditeur est au maximum de son attention : c'est le changement d'orientation du discours, le moment de silence qui prépare le second mouvement de la trajectoire verbale, que nous appellerons ACMÉ;

- sa retombée scintillante correspond à la seconde partie d'un énoncé, dont le sens complète celui qui a tenu l'auditeur en haleine : c'est la chute temporaire du discours, sa partie conclusive, que nous appellerons APODOSE. (2016, p. 26)

Prenons la célèbre phrase de Molière dans *Les Femmes savantes* : « *Qui veut noyer son chien l'accuse de la rage* » (1672/1994, p. 47).

Identifions les deux versants de cette phrase. Nous avons la protase qui expose l'idée. Dans cette partie, l'intonation monte sur l'accent tonique. Nous avons également l'apodose qui la conclut. L'intonation dans cette partie descend sur l'accent tonique.

(PROTASE) Protase : Qui veut noyer son chien

(APODOSE) l'accuse de la rage.

À la jonction de ces deux versants se trouve un moment de suspension qu'on nomme l'acmé. Selon la longueur de la phrase, celle-ci ne sera évidemment pas toujours marquée de la même manière par l'interprète, mais sera néanmoins toujours présente soit par un accent tonique plus marqué, soit par une légère suspension. Cet acmé placera le public dans une position d'écoute active. Nous l'identifions ici par une barre.

Qui veut noyer son chien | l'accuse de la rage

Prenons cette réplique lancée par Wahab dans *Incendies* de Wajdi Mouawad.

Maintenant que nous sommes ensemble ça va mieux (2009, p. 35).

Identifions les deux mouvements intonatifs. La protase qui monte, et l'apodose qui descend.

Protase. Exposition. Début de l'idée :

(PROTASE) Maintenant que nous sommes ensemble

Acmé. Nous attendons la suite du discours.

(APODOSE) ça va mieux.

Apodose. Résolution. Satisfaction.

Ce ne sont pas que les répliques respectant la norme d'écriture qui sont construites de la sorte. Nous pouvons repérer ces mêmes trois composantes au sein des écritures quotidiennes ; elles font partie de la construction de la langue française, et, par conséquent, existent dans la réalité oratoire.

Regardons cette réplique tirée de la pièce d'Isabelle Hubert, *Couteau* : -- *sept façons originales de tuer quelqu'un avec*. Le personnage déclare à son psychologue :

J'ai appris qu'y fallait écouter les autres, pis ç'a faite de moi un second, un exécutant, un coupeur de têtes de poissons (1999, p.108).

Divisons cette phrase en ses deux versants. D'abord la protase qui expose le sujet. Comme son intonation est montante, nous savons que l'idée n'est pas complète, que le personnage n'a pas fini d'exprimer sa pensée.

Protase. Exposition. Début de l'idée ; éveillons la curiosité :

(PROTASE) J'ai appris qu'y fallait écouter les autres,

Vient ensuite un silence, qui peut être très court ou un peu plus long, mais qui captive inévitablement le public, le plaçant dans une position d'écoute active.

(APODOSE) pis ç'a faite de moi un second, un exécutant, un coupeur de têtes de poissons.

Apodose. Résolution ; le sens complet est dévoilé.

Les auteurs de théâtre par leur manière de faire parler leur personnage vont créer des phrases dans lesquelles la protase et l'apodose ne sont pas toujours de la même longueur. C'est ce que Bernardy appelle la phrase à géométrie variable.

Prenons cette phrase et plaçons une barre à l'acmé, entre la protase qui monte et l'apodose qui descend.

(PROTASE) L'écureuil | **(APODOSE)** saccage le potager.

Nous pouvons maintenant enrichir l'idée en étoffant ces deux versants.

(PROTASE) L'écureuil, avec effronterie, | **(APODOSE)** saccage le potager cultivé avec soin.

Nous pouvons charger la protase d'un long développement. Nous aurons ainsi une très longue protase et une apodose très courte.

(PROTASE) Par un froid matin d'automne, alors que le soleil fait distinctement darder ses premiers rayons, l'écureuil, avec effronterie, | **(APODOSE)** saccage le potager.

Nous pouvons faire le contraire.

(PROTASE) L'écureuil | **(APODOSE)** saccage le potager cultivé avec soin les lumineux après-midi d'automne où le soleil nous enveloppe de son agréable chaleur.

Dans tous ces exemples, l'action principale de la phrase demeure la même : *L'écureuil saccage le potager*. Or, si l'idée de la phrase est plutôt que l'écureuil saccage le potager sous les yeux furieux de la propriétaire, alors l'action principale de la phrase est changée et cela aura pour effet de déplacer l'acmé.

Prenons ainsi la phrase : L'écureuil, avec effronterie, saccage le potager sous les yeux furieux de la propriétaire.

Pour faire entendre cette idée, il faudrait que l'acmé soit placée entre le mot « potager » et le groupe de mots « sous les yeux furieux ». Divisons cette phrase en ces deux versants :

(PROTASE) L'écureuil, avec effronterie, saccage le potager ...

Bien que nous ayons sujet-verbe-complément, il faut signifier que l'idée n'est pas complète, que ce premier fragment n'est que l'exposition. Notre intonation doit donc monter pour atteindre l'acmé. Suspension. Puis notre intonation redescend.

(APODOSE) sous les yeux furieux de la propriétaire.

L'action principale n'est plus que l'écureuil saccage le potager, mais que le petit rongeur commet son larcin sous les yeux furieux de la propriétaire. C'est ce qui fait que la conclusion n'est plus la même et que l'acmé ne peut plus être au même endroit.

Ces deux versants intonatifs ont une très grande incidence sur notre bonne compréhension du sens de la phrase.

Prenons la phrase : C'est l'heure de manger, les amis.

À l'oral, la virgule n'est pas perceptible. C'est donc principalement grâce à la division en protase et en apodose (marquée par un accent tonique à la fin de la protase) que nous comprendrons qu'il ne s'agit pas de « manger les amis » (du cannibalisme), mais bien d'annoncer à ses amis qu'il est l'heure de manger.

(PROTASE) C'est l'heure de manger | **(APODOSE)** les amis

Regardons cet extrait du *Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare :

Ô quel charme sur tes lèvres vermeilles comme deux cerises mûres ! (1600/1900, p. 430-431)

En travaillant cet extrait avec des étudiants en théâtre, j'ai remarqué que l'acteur jouant Démétrius avait tendance à finir sa montée intonative (sa protase) sur le mot « vermeilles ». Or, le sens en était affecté, puisque « comme sur deux cerises mûres » ne peut pas être l'apodose, puisque cette construction ne signifie rien en elle-même.

Nous voyons ici l'importance de bien repérer, au préalable, les groupes de mots et les accents toniques et résiduels qui en découlent ; ce n'est que suite à ce repérage que nous pourrions déterminer l'emplacement exact de l'acmé, diviser la phrase en ses deux parties, et ainsi comprendre que l'apodose se doit d'être « vermeilles comme deux cerises mûres », conclusion de logique de la proposition en apodose « Ô quel charme sur tes lèvres ».

(PROTASE) Ô quel charme sur tes lèvres | **(APODOSE)** vermeilles comme deux cerises mûres!

Ces mouvements intonatifs vont caractériser une idée. Or, il peut arriver qu'une idée se déploie sur plusieurs phrases typographiques.

Nous pouvons également employer les termes de PROTASE et d'APODOSE pour les appliquer à toutes sortes de mots ou de groupements de mots, de membres de phrases, voire de phrases indépendantes formant un sens semi-global par rapport à un ensemble, quelle que soit leur fonction syntaxique exacte, et tels qu'ils se présentent dans l'ordre de l'énoncé. (Bernardy, 2016, p. 31)

Prenons cet exemple tiré du *Manifeste de la jeune-fille* d'Olivier Choinière.

Ils vous diront « Sans l'économie, le monde s'écroule ». Nous leur répondrons « Avec votre économie, le monde s'écroule » (Choinière, 2017, p. 47).

En dépit des deux phrases typographiques, nous sommes ici face à une seule et même idée qui doit se faire entendre par un seul et même phrasé qu'on divisera en protase et apodose.

Ils vous diront « Sans l'économie, le monde s'écroule ». | Nous leur répondrons « Avec votre économie, le monde s'écroule ».

L'auteur a choisi de placer un point à l'acmé, soit à la jonction entre la protase et l'apodose. Il signale ainsi qu'il souhaite à ce moment précis une intention descendante – comme c'est le cas en fin de phrase affirmative – au lieu de l'habituelle montée d'intonation en fin de protase.

Cependant, comme pour suppléer cette montée en fin de protase, nous allons changer de palier intonatif pour commencer notre apodose. Cela aura pour effet de montrer le lien entre ces deux phrases qui ne forment ensemble qu'une seule et même idée, et donc un seul et même phrasé.

(PROTASE) Ils vous diront « Sans l'économie, le monde s'écroule ».  **(APODOSE)** Nous leur répondrons
« Avec votre économie, le monde s'écroule ».

Les éléments étant joints dans un seul et même phrasé, nous entendons mieux la pensée.

Dans sa pièce *L'Homme du hasard*, Yasmina Reza va fréquemment mettre un point à l'acmé.

(PROTASE) Il s'est levé pour chercher du papier.  **(APODOSE)** Impossible d'en trouver (Reza, 1995, p. 23).

Prenons cet exemple tiré des *Précieuses ridicules* de Molière.

(PROTASE) Je vous avoue que je suis furieusement pour les portraits ;  **(APODOSE)** je ne vois rien de si galant que cela. (1659/1998, p. 50)

Encore une fois, ne pas faire ce changement de palier intonatif ferait entendre deux idées séparées, alors que la première phrase typographique constitue l'exposition de la pensée, et la deuxième sa conclusion. L'idée pourrait même être disposée sur plus de deux phrases typographiques, comme dans cette tirade d'Hermione tirée de la pièce *Andromaque* de Racine.

(PROTASE) Va lui jurer la foi, que tu m'avais jurée.
Va profaner des dieux la majesté sacrée.
Ces dieux, ces justes dieux n'auront pas oublié,
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
Porte aux pieds des autels ce cœur qui m'abandonne.
Va, cours ;  **(APODOSE)** mais crains encor d'y trouver Hermione. (1667/1994, p. 91)

Encore une fois, cette dernière phrase « mais crains encor d’y trouver Hermione » devra être dite sur un autre palier intonatif pour bien faire entendre qu’il s’agit de la conclusion de ces cinq vers placés en exposition de la phrase.

Il peut arriver également qu’une phrase typographique contienne plusieurs propositions en protase ou en apodose. Prenons cette réplique tirée de *Stabat Mater II* de Normand Chaurette.

(1^{ère} PROTASE) Voir ce qu’il y a de naturel autour de soi, **(2^{ème} PROTASE)** voir le jour qui commence | **(APODOSE)** c’est la terre qui tourne quand plus rien ne bouge. (Chaurette, 1999, p. 39)

Ou encore celle-ci tirée d’*Incendies* de Wajdi Mouawad.

(PROTASE) Partout, on me dit que j’aime trop ; | **(1^{ère} APODOSE)** moi, je ne sais pas ce que ça veut dire aimer trop, **(2^{ème} APODOSE)** je ne sais pas ce que ça veut dire être loin de toi, **(3^{ème} APODOSE)** je ne sais pas ce que ça veut dire quand tu n’es plus là. (Mouawad, 2009, p. 38)

Il arrive également que les propositions en protase ou en apodose soient étalées ou encore séparées par un signe de ponctuation. C’est le cas, par exemple, dans cette réplique de la pièce *Les mains d’Edwige au moment de la naissance*, où l’on observe deux propositions en protase séparées par un point-virgule :

(1^{ère} PROTASE) Moi je suis du côté de la lumière ; **(2^{ème} PROTASE)** moi je reste au haut parce que je sais, moi, ce que sont les choses **(APODOSE)** et je ne suis pas un rêveur (Mouawad, 2011, p. 57).

On retrouve un procédé similaire dans cette réplique d’*Incendies*, où deux propositions en apodose sont séparées par un point :

(PROTASE) Quand j’ai entendu la vieille Elhame me le dire, **(1^{re} APODOSE)** un océan a éclaté dans ma tête. **(2^e APODOSE)** Une brûlure (Mouawad, 2009, p. 33).

À noter que, pour ces deux exemples, un changement de palier intonatif n’est pas nécessaire pour faire entendre le lien entre les deux protases ou les deux apodoses (bien qu’elles soient séparées par un point ou un point-virgule). L’interprète doit toutefois avoir pleinement conscience de ce lien, car la clarté de sa pensée se traduira inévitablement dans son phrasé.

C'est la complexité de la construction en protase ou en apodose qui vient naturellement influencer sur le spectre intonatif du phrasé : « *plus une partie gagne en étendue, plus le mouvement musical qui lui est propre devient lent et modulé, graduel, par paliers* » (Lefebvre, 2025, p. 63).

Ainsi, nul besoin d'accélérer le débit pour montrer le lien entre les idées, cette logique interne de la réplique nous la faisons ressortir par notre phrasé. C'est principalement par la bonne réalisation des deux versants de la pensée, soit la protase (exposition pendant laquelle l'intonation monte) et l'apodose (conclusion pendant laquelle l'intonation descend) que nous faisons entendre le lien entre les idées.

Ainsi, repérer les deux versants de la pensée est une base pour travailler l'intonation du phrasé inscrit ; c'est pourquoi je m'y suis beaucoup attardé dans ma recherche. Parfois, cette division en protase/apodose est facilement repérable. D'autres fois, lorsque la protase ou l'apodose gagne en étendue, il est nécessaire de réfléchir plus longuement sur la logique interne de la pensée d'un personnage, logique qui est toujours différente d'une écriture à l'autre.

2.2.2 Autres intonations : les phrases interrogatives, exclamatives et impératives

Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, les phrases interrogatives, impératives et exclamatives se distinguent à l'oral par des modifications au sein du phrasé. Ces modifications débutent au niveau de l'accentuation, mais se combinent également avec l'intonation.

La phrase interrogative comporte deux cas de figure. Dans une question fermée (réponse par oui/non), l'intonation monte sur l'accent tonique final avec une montée intonative abrupte sur l'accent d'outils syntaxiques.

Tu **AIM**es le théâtre ?



Dans une question ouverte (qui ne se répond pas par oui/non), l'intonation monte brusquement sur le mot interrogatif puis redescend généralement sur la fin.

C'est **QUOI** ta pièce préférée ?



Dans une exclamation, il y aura une montée intonative abrupte sur l'accent d'outils syntaxiques qui est, je le rappelle, placé sur le mot porteur de l'exclamation.

C'est un **HON**neur !



Et dans une phrase impérative, c'est la même chose : montée abrupte sur l'accent d'outils syntaxiques (qui est placé sur le verbe qui commande).

PRENDS tout ce que tu veux.



2.2.3 Règle de contraste de pente mélodique

Lors de mes laboratoires au mois de mai 2025, j'ai lu un article intitulé *L'intonation du français : le vilain petit canard parmi les langues romanes ?* du linguiste et chercheur Philippe Martin.

Cet article aborde les contrastes de pentes mélodiques.

Une dernière caractéristique de structures prosodiques en français, caractéristique qui ne se retrouve pas dans les autres langues romanes, est le mécanisme de contraste de pente mélodique. Ce contraste indique une dépendance, et donc une appartenance, d'un groupe prosodique à un groupe plus grand terminé par un contour mélodique de pente inverse à celui qui termine l'unité prosodique en question. (Martin, 2008, p. 5)

Il donne en page six de son article cet exemple cherchant à illustrer ce principe de contraste de pentes mélodiques ainsi que cette concordance entre la structure syntaxique et son déploiement prosodique.

{[Le coléreux] [et mauvais garçon] | [ment à sa mère]}



Ce concept qui caractérise la parole spontanée me semblait très intéressant. Dans cette phrase la division en protase et apodose nous permet d'arriver aux deux mêmes grands mouvements intonatifs schématisés par deux des trois flèches contenues dans sa figure.

Le coléreux et mauvais garçon | ment à sa mère

Cependant, je n'aurais pas eu tendance à moduler sur les accents toniques au sein de la protase, ou de l'apodose. J'aurais choisi, comme je le faisais au début de mes annotations, de neutraliser le contour intonatif :

{[Le coléreux] [et mauvais garçon] [ment à sa mère]}



Ou encore à ajouter une intonation montante en protase.

{[Le coléreux] [et mauvais garçon] [ment à sa mère]}

J'ai décidé d'intégrer les contrastes de pentes mélodiques afin de rapprocher mon phrasé inscrit de la parole spontanée.

Prenons cette phrase tirée de la pièce *Stabat Mater* II de Normand Chaurette dont nous marquons les accents toniques et que nous divisons d'emblée en protase et en apodose.

Voir ce qu'il y a de naturel autour de soi, voir le jour qui commence, | c'est la terre qui tourne
quand plus rien ne bouge. (Chaurette, 1999, p. 39)

Les deux propositions en protase doivent immanquablement se finir sur une intonation montante et l'apodose, sur une descendante.

Voir ce qu'il y a de naturel autour de soi, voir le jour qui commence, | c'est la terre qui tourne
quand plus rien ne bouge.

Une fois ces deux grandes courbes déterminées, je suis venu inverser les intonations sur les accents toniques constitutifs de ces grands groupes.

Voir ce qu'il y a de naturel autour de soi, voir le jour qui commence, | c'est la terre qui tourne
quand plus rien ne bouge.

Cette notation tente de capturer une réalité issue de recherches sur la parole spontanée, tel que Martin en parle dans son article. Elle empêche de neutraliser le contour intonatif donnant ainsi au phrasé sa souplesse si caractéristique.

Une fois les accents déterminés et les courbes intonatives identifiés, ne reste plus qu'à noter la structure rythmique du phrasé inscrit.

2.3 Le rythme

Le dictionnaire *Usito*, en appliquant la notion de rythme à la phonétique, en donne cette définition :
« Patron formé par la succession des temps forts et faibles, ou hauts et bas, ou longs et brefs, selon le cas,

dans une phrase entière ou un membre de phrase » (Cajolet-Laganière et coll., 2012). La rythmologie comme sujet d'étude s'est beaucoup développée au cours des dernières années. Certains considèrent le rythme comme un élément fondamental dans la construction de sens. Ainsi, un discours sans cette dimension essentielle perd de son intelligibilité.

Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, le rythme est tributaire en premier lieu de l'accentuation. D'un point de vue strictement rythmique, les accents toniques vont indiquer les syllabes qui seront plus longues, plus marquées (intensité), et après lesquelles une pause sera possible.

La ponctuation écrite sert en partie à déterminer le rythme d'une phrase. Or, il faut faire attention, car certains signes ne sont mis que pour répondre à des exigences syntaxiques à l'écrit et n'indiquent pas une pause à l'oral. À l'inverse, certaines pauses pourtant importantes ne sont indiquées par aucun signe de ponctuation.

2.3.1 Les écueils de la ponctuation typographique

Prenons cette longue phrase tirée d'une réplique de la narratrice dans *Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurette. Les cinq virgules que contient cette phrase n'indiquent pas automatiquement une pause. À l'inverse, certaines pauses importantes pour le sens ne sont indiquées par aucun signe typographique.

Elle retira d'une main délicate mais ferme un cil qui s'était placé en travers de son œil droit, qu'elle contempla longuement avant de le déposer, tel un minuscule signet, entre les pages d'une *short story* dans laquelle elle avait choisi de s'absorber, à l'instar de la plupart des Londoniennes qui, chaque soir depuis le début de l'automne, fermaient leur porte à double tour et se réfugiaient pour lire dans le seul coin à peine éclairé de leur maison. (Chaurette, 2010, p. 12)

Identifions tout d'abord l'acmé. Si nous tentons de simplifier la phrase en enlevant les compléments d'information, nous nous retrouvons avec cette information mise au premier plan ; c'est l'action principale de la phrase.

(PROTASE) Elle retira un cil qu'elle contempla | **(APODOSE)** avant de le déposer entre les pages d'une *short story*.

Nous voyons que l'acmé (indiquée par un trait vertical) n'est identifiée par aucun signe de ponctuation, pourtant ce sera une pause de sens très importante dans cette phrase à grand déploiement :

(PROTASE) Elle retira d'une main délicate mais ferme un cil qui s'était placé en travers de son œil droit, qu'elle contempla longuement | **(APODOSE)** avant de le déposer, tel un minuscule signet, entre les pages d'une *short story* dans laquelle elle avait choisi de s'absorber, à l'instar de la plupart des Londoniennes qui, chaque soir depuis le début de l'automne, fermaient leur porte à double tour et se réfugiaient pour lire dans le seul coin à peine éclairé de leur maison.

Cette phrase n'est pas dans un ordre syntaxique direct ce qui entraînera certaines pauses qui seront nécessaires à sa bonne compréhension. Ces inversions ne seront pas nécessairement identifiées à l'écrit par des virgules. Cependant, il faudra toujours les faire entendre à l'oral soit par une pause de sens, soit par un changement d'intonation.

Une pause sera également nécessaire avant certains membres de phrases ayant une fonction syntaxique particulière afin de bien faire comprendre le sens.

(PROTASE) Elle retira d'une main délicate mais ferme un cil qui s'était placé en travers de son œil droit, qu'elle contempla longuement

(ACMÉ)

(APODOSE) avant de le déposer, tel un minuscule signet, entre les pages d'une *short story* dans laquelle elle avait choisi de s'absorber, à l'instar de la plupart des Londoniennes qui, chaque soir depuis le début de l'automne, fermaient leur porte à double tour et se réfugiaient pour lire dans le seul coin à peine éclairé de leur maison.

Ainsi, dans la protase, il convient d'isoler par une pause de sens ou par un décalage de ton le complément circonstanciel « d'une main délicate mais ferme ». Il s'agit en effet d'une inversion : l'ordre direct serait « Elle retira un cil [...] d'une main délicate mais ferme » (Sujet-Verbe-Objet-Complément). Dans un ordre direct, une respiration serait souhaitable, mais non indispensable à la compréhension ; ici, en revanche, l'inversion rend nécessaire une pause ou un changement de ton pour clarifier le sens à l'oral.

Une pause de sens est également requise avant la subordonnée relative « qu'elle contempla longuement », puisque le sujet de cette subordonnée n'est pas « son œil droit », mais bien « le cil », mentionné plus tôt dans la phrase. Sans cette pause, l'auditeur pourrait croire, à tort, qu'elle contemple son œil droit plutôt que le cil.

Dans l'apodose, une pause de sens (avant ou après, ou encore un simple décalage de ton) s'impose pour isoler « tel un minuscule signet », complément placé en apposition.

Comme la phrase est longue, il conviendra de faire une pause avant le complément circonstanciel « dans laquelle elle avait choisi de s'absorber ». La pause avant le complément circonstanciel n'est pas strictement nécessaire dans une phrase plus courte ; or, dans une phrase complexe, elle devient essentielle pour la bonne compréhension.

Une pause est également nécessaire avant « à l'instar de la plupart des Londoniennes », puisqu'il s'agit d'un complément circonstanciel qui n'est pas essentiel à la proposition principale, mais vient la préciser.

Il faut encore marquer une pause avant et après la proposition relative « qui, chaque soir depuis le début de l'automne, fermaient leur porte à double tour ». Cette proposition relative comporte elle aussi une inversion : l'ordre direct serait « qui fermaient leur porte à double tour chaque soir depuis le début de l'automne ». Pour rendre cette inversion audible et éviter que l'auditeur ne pense que c'est « l'automne » qui ferme la porte, il est indispensable de marquer une pause entre « l'automne » et « fermaient ».

Enfin, une pause de sens doit précéder le second verbe coordonné « et se réfugiaient pour lire », afin de bien distinguer les différents segments de cette longue phrase.

Finalement, il faut, pour la même raison, marquer une pause avant le complément circonstanciel de lieu « dans le seul coin à peine éclairé de leur maison ».

Dans cette analyse rythmique du phrasé inscrit, la compréhension syntaxique de la phrase, davantage que la ponctuation typographique, a été mon guide. Il convient de préciser qu'il n'est pas nécessaire à l'interprète de connaître les termes grammaticaux mentionnés plus haut; on peut très bien connaître la fonction d'un groupe de mots dans la phrase sans en connaître la nomenclature grammaticale. Toutefois, un interprète se doit d'avoir une bonne connaissance de la structure de la phrase en français. Pour ce faire, « *il ne lui est pas inutile d'avoir des notions de grammaire et de style* », comme le précise Michel Bernardy (2016, p. 30).

Quelques interprètes ont une connaissance intuitive de la structure de la phrase ; on dit alors d'eux qu'ils ont « *l'intelligence du texte* ». Ces derniers savent facilement repérer et faire entendre les différents plans

d'une phrase complexe. Ils savent grouper les fragments d'idées dans un ordre logique et détacher ceux qui doivent l'être par des pauses de sens et/ou des changements d'intonation. Ils comprennent la phrase et savent la dire pour la faire comprendre.

Cependant, cette *intelligence du texte* se développe, grandit et se raffine. Il est donc possible pour quelqu'un qui n'a pas une compréhension intuitive de la phrase de l'acquiescer, en analysant le phrasé inscrit des phrases et surtout en éveillant sa curiosité envers la langue. Un interprète ne peut pas se contenter d'une compréhension générale de la réplique ; il doit comprendre sa construction même, puisqu'après tout, c'est son personnage qui, dans la fiction, construit la phrase.

La ponctuation typographique des textes est davantage adaptée à la bonne compréhension de celui qui lit avec les yeux qu'à celui qui écoute le texte où qu'à celui qui le dit. Ainsi, « *la ponctuation vocale ne peut se régler sur la ponctuation typographique* » (Bernardy, 2016, p. 35). Certes, les signes de ponctuation nous donnent des indices, cependant, ils ne sont pas suffisants. Dans l'exemple ci-haut de Normand Chaurette, nous remarquons que les pauses ne coïncident pas toujours avec les virgules typographiques. En outre, dans la phrase « *qui, chaque soir depuis le début de l'automne* » ma respiration se placera avant le pronom relatif « *qui* » et non après, contrairement à ce que la virgule semble indiquer. En effet, cette dernière virgule, qui vient briser le groupe de sens, est placée pour répondre à certaines règles d'écriture ; dans ce cas-ci, il est exigé à l'écrit d'encadrer de virgules un complément circonstanciel déplacé dans la phrase. Ces règles nous sont héritées du XVIII^e siècle :

Ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle que s'établit un code plus rationnel. Le grammairien Nicolas Beauzée insiste sur le rôle syntaxique de la ponctuation, qui aide au décodage du sens. À mesure que se généralise la lecture silencieuse, la ponctuation respiratoire perd du terrain au profit de la ponctuation grammaticale. (Office québécois de la langue française)

Ceux qui écrivent pour le théâtre doivent dès lors composer avec un système de signes de ponctuation typographique qui ne correspond pas toujours à l'oralité. Pour cette raison, certains décident d'écrire des textes sans ponctuation. Ceux-ci optent souvent pour une écriture en lignes brisées et utilisent le saut à la ligne pour suppléer la ponctuation traditionnelle. Cependant, ces sauts à la ligne sont polysémiques. Tantôt ils peuvent coïncider avec l'acmé, tantôt avec une simple respiration, ou avec une pause nécessaire à la compréhension du sens, tantôt avec un complément d'information. Prenons le début de cette réplique d'Anne Warwick dans *Les Reines* de Normand Chaurette.

Croyez-moi Anne Dexter
Cette tempête est la pire
Que nous ayons jamais vue
Depuis des années
Avez-vous marché vers le nord
Face contre le vent ?
J'aurais parié deux sous
Que la reine Elisabeth
Allait être emportée
Comme un flocon dans l'espace
Le vent s'acharne toujours sur Sa Majesté (Chaurette, 1991, p. 15)

Comme pour une réplique écrite en ligne continue, il est essentiel d'identifier les différents segments de la phrase (protase, acmé, apodose). En effet, on ne peut pas considérer chaque saut à la ligne comme un point. Regroupons d'abord les idées et leur développement pour ensuite mieux pouvoir les diviser en protase/apodose.

Si l'écriture était en ligne continue, nous aurions quelque chose de semblable :

Croyez-moi, Anne Dexter, cette tempête est la pire que nous ayons jamais vue depuis des années. Avez-vous marché vers le nord face contre le vent ? J'aurais parié deux sous que la reine Elisabeth allait être emportée comme un flocon dans l'espace ; le vent s'acharne toujours sur Sa Majesté.

Ainsi, comme nous voyons, les sauts à la ligne n'indiquent pas toujours le même type de pause : parfois une respiration, parfois une pause de sens, parfois une fin de phrase ou une fin de proposition, parfois une tonique, parfois une acmé. Les sauts à la ligne sont, comme nous l'avons vu, polysémiques.

Regardons de plus près ces phrases, qui, chacune, nécessiteront un phrasé différent.

(PROTASE) Croyez-moi Anne Dexter **(ACMÉ)**
(APODOSE) Cette tempête est la pire
Que nous ayons jamais vue
Depuis des années

Ici, le premier saut à la ligne indique l'acmé. La protase interpelle Anne Dexter, après quoi nous avons la petite suspension d'écoute, puis le personnage révèle le sens complet de son énoncé. Le saut après la deuxième ligne indique une tonique importante après laquelle il est possible de prendre une

respiration. La fin de la troisième identifie également un endroit où la respiration est judicieuse. Le dernier saut marque, quant à lui, la fin de la première phrase.

(PROTASE) Avez-vous marché vers le nord
Face contre le vent ?

Cette phrase est une question qui n'attend pas de réponse. Nous sommes donc face à une protase qui n'aura pas d'apodose, une exposition sans conclusion.

(PROTASE) J'aurais parié deux sous
Que la reine Elisabeth **(ACMÉ)**
(APODOSE) Allait être emportée
Comme un flocon dans l'espace
(2^{ème} APODOSE) Le vent s'acharne toujours sur Sa Majesté

Finalement, nous aurons ici l'acmé après le deuxième saut à la ligne, puis la fin de la phrase deux lignes plus bas, après « comme un flocon dans l'espace ». Les autres sauts à la ligne seront des respirations.

Ici, la ligne « Le vent s'acharne toujours sur Sa Majesté » ne peut pas, syntaxiquement parlant, être liée à la phrase précédente. Elle s'inscrit cependant dans une logique de causalité avec ce qui vient d'être dit. Nous ferons donc attendre cette deuxième apodose par un changement de palier intonatif, comme nous l'avons vu tout à l'heure.

Ainsi, les sauts à la ligne, et ce, particulièrement dans certains styles d'écriture contemporains, sont des indications polysémiques. Parfois, ils mettent en relief des respirations destinées à guider l'interprète. D'autres fois, les auteurs s'en servent pour marquer des pauses de sens, comme l'acmé, une pause de sens entraînée par une modification syntaxique, une fin de phrase, etc. Parfois encore, il s'agit d'un signe marquant le début d'une nouvelle proposition, voire une indication du débit de la parole, ce qui est chose rare dans un texte de théâtre (nous n'avons habituellement pas d'indication de vitesse dans les didascalies). Voyons cet extrait de *Ceux qui se sont évaporés* de Rebecca Déraspe :

Quand j'ai su que t'existais quand j'ai su

J'ai eu l'impression de t'avoir déshonorée de t'avoir arrachée de ta vie que c'était ma faute
est-ce que c'était ma faute est-ce que c'est moi qui je sais pas je saurai jamais hein maman
on sait pas ces choses là on peut pas savoir quand y a pas de réponse on peut juste faire des

Dans ce passage, nous aurons tendance à interpréter l'absence soudaine de lignes brisées et l'absence de ponctuation typographique comme une indication que les pensées s'enchaînent sans interruption et donc plus rapidement. En effet, rien typographiquement ne vient briser le flot de paroles. L'autrice semble vouloir signifier qu'elle ne souhaite pas que nous nous arrêtons. Bien sûr, cela n'est pas possible, mais l'actrice tentera de donner cette impression de flot de paroles ininterrompues par de courtes respirations judicieusement placées à la fin de certains groupes de mots. Elle devra également s'appuyer sur les accents toniques pour se faire comprendre dans un débit aussi rapide.

Jusqu'à présent, nous avons vu les pauses qui servent à rendre intelligible le discours. Ce sont les pauses de sens ; celles qui nous aident à comprendre et à faire comprendre. Cependant, certains signes dans la réplique (qu'elle soit en ligne brisée ou en ligne continue) peuvent indiquer des pauses qui ne servent pas le sens, mais l'expressivité. Ce sont les pauses psychologiques.

2.3.2 Les pauses psychologiques silencieuses

À l'opposé de la pause de sens se trouve la pause psychologique qui, elle, n'est nullement reliée au sens, mais sert à imiter les arrêts que nous faisons en parole spontanée pour penser (d'où le qualificatif psychologique) ou encore pour contenir ou pour exprimer une émotion. Lorsqu'elle est voulue par l'auteur, elle est notée par un saut à la ligne en vers libre ou par des points de suspension lorsque nous sommes en prose :

Je pense que ce qui me caractérise c'est ... ma résilience.

Ou bien :

Je pense que ce qui me caractérise c'est
ma résilience

Certaines pauses psychologiques sont indiquées par l'auteur et font donc, en ce sens, partie intégrante du phrasé inscrit de certaines dramaturgies.

Cependant, la pause psychologique pouvant être utilisée à presque n'importe quel endroit, nous, acteurs, avons tendance à en ajouter. La pause psychologique après une conjonction (que, mais, donc, parce que,

etc.) est ainsi devenue extrêmement normalisée, et ce même si elle est rarement écrite dans le texte même.

Il faut que ... je te dise quelque chose d'important.

Nous ne sommes plus dès lors dans le phrasé inscrit, mais dans le phrasé interprétatif, qui vient parfois briser l'élan du phrasé inscrit : « À répétition, ce genre de pause brise inutilement le flot de la pensée. Souvent employées pour créer un effet de "naturel", elles s'apparentent plus à un tic de langage qu'à l'allant spontané de la parole lorsqu'elles sont faites systématiquement. » (Lefebvre, 2025, p. 57)

Il peut également y avoir des pauses psychologiques reliées aux émotions du personnage, permettant de les contenir ou à l'inverse de les exprimer. Le personnage ménage ainsi des respirations dans son discours, soit par crainte d'éclater en sanglots, soit pour tempérer un excès de joie. Ces pauses psychologiques sont parfois notées entre parenthèses par une didascalie expressive :

Avez-vous des enfants? (*Long silence. Jardin secret.*) Les miens sont à l'école. Il faut savoir lire et compter. (Chaurette, 1999, p. 28)

Lorsque nous sommes en ligne brisée, une pause psychologique de ce genre est généralement indiquée par un espace plus grand entre les lignes. Dans cette réplique de *Ceux qui se sont évaporés*, ces changements de paragraphes entre les mots (par rapport aux changements de lignes habituels) indiquent un temps plus substantiel voulu par l'autrice.

C'était

Abimant

pour tout le monde (Déraspe, 2020, p. 144)

D'autres fois, les auteurs, surtout en ligne continue, utilisent un point pour hachurer la pensée. Ainsi, j'aurais très bien vu la réplique de Rébecca Déraspe écrite de cette manière.

C'était. Abimant. Pour tout le monde.

Ces pauses psychologiques silencieuses, lorsqu'elles relèvent du phrasé inscrit, sont habituellement méticuleusement placées par les auteurs pour imposer un certain rythme à une réplique.

2.3.3 Les pauses psychologiques remplies

Ces pauses psychologiques peuvent aussi être « remplies ». J'emploie ce terme tel que le définit le linguiste Albert Di Cristo. La pause remplie se manifeste sous plusieurs formes : répétition de mots, ajouts de petits mots, recours à des tics de langage, à des onomatopées, répétitions de syllabes et allongement de voyelle dans une syllabe. La pause remplie agit comme la pause psychologique silencieuse en brisant l'enchaînement normatif des mots et des syllabes dans la phrase, à l'exception près que ces « trous » dans le discours ne sont pas silencieux, mais remplis.

Une pause psychologique remplie comme nous l'avons vu peut se manifester, dans l'écriture, par la présence de petits mots que l'on répète en parole spontanée. En effet, en parole spontanée, lorsqu'une pause survient au milieu d'un groupe de mots, nous avons souvent tendance à reprendre instinctivement le début de ce groupe afin de garantir la clarté et la bonne compréhension de ce que nous disons.

Je pense que ce qui me caractérise c'est
c'est ma résilience.

Une autre manifestation de la pause psychologique remplie peut être la transcription par l'auteur d'onomatopées que nous faisons en parole spontanée : « euh », « ben » « tsé » « hum ».

Je pense que ce qui me caractérise c'est, ben, tsé, euh, ma résilience.

La pause psychologique remplie se manifeste finalement par des changements agogiques de rythme au sein du phrasé. On cherche à montrer que l'on réfléchit à ce que l'on va dire ensuite, et ce, pendant que nous parlons. Ainsi, le fait d'accélérer montre que nous avons trouvé une idée et l'inverse montre que nous cherchons nos mots.

Je pense que ce qui me caractérise c'eeeeeeeeeeeeest ma résilience.

Cet étirement des voyelles est rarement (si jamais) indiqué par l'auteur. Cependant, dans une réplique avec beaucoup de pauses psychologiques silencieuses, l'interprète peut choisir de faire une pause psychologique indiquée par l'auteur en ne s'arrêtant pas, mais en étirant simplement la voyelle.

Prenons cette réplique de Marie tirée d'*Anna, ces trains qui foncent sur moi* de Steve Gagnon où il y a beaucoup de pauses psychologiques indiquées par l'auteur.

ark
depuis l'temps qu'on
qu'on qu'on
qu'on se connaît c'est grossier que tu puisses penser ça
ark
j'en reviens pas que tu
ark
que tu demandes ça sérieusement (Gagnon, 2022, p. 108)

Comme interprète, j'aurais tendance à ne pas m'arrêter systématiquement à chaque ligne, mais à étirer certaines voyelles pour dynamiser la réplique tout en gardant l'impression des pauses psychologiques remplies voulues par l'auteur.

Les pauses psychologiques sont présentes dans l'univers langagier de certains auteurs. On les repère grâce à la répétition de petits mots ou l'ajout d'onomatopées. Comme pour les pauses psychologiques silencieuses, ces pauses psychologiques remplies, quand elles relèvent du phrasé inscrit, sont généralement réfléchies de manière à induire un certain rythme à une réplique ou à une scène. Il faut donc faire attention si l'interprète vient ajouter, dans son phrasé interprétatif, des pauses psychologiques remplies qui ne sont pas prévues, car cela peut venir briser le rythme d'une réplique ou d'une scène.

En somme, une réplique pourrait, à première vue, nous sembler pauvre en indications. Son phrasé inscrit pourrait nous paraître mince, et il serait alors tentant et facile d'y suppléer par un phrasé interprétatif. Or, comme nous avons vu tout au long de ce chapitre, plusieurs indications d'un phrasé inscrit se trouvent dans l'écriture, que ce soit par la ponctuation, par la disposition typographique de la réplique ou encore simplement par sa structure syntaxique. Ce sont ces indices que j'ai essayé de décélérer tout au long de mon projet et, spécialement lors de mes laboratoires, au cours desquels j'ai fait l'exercice d'annoter plusieurs répliques.

CHAPITRE 3

TRAVAILLER LA RÉPLIQUE

3.1 Mes expériences en laboratoire

J'ai effectué mes laboratoires du 9 mai au 5 juin 2025, dans les locaux de l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Je tiens, encore une fois, à remercier chaleureusement les interprètes qui ont travaillé avec moi : Charles Boivin Groulx, Elizabeth Gravel, Julie Le Tallec, Mélopée Paquet Poisson, Amaryllis Tremblay, Nori Vaillancourt et Sebastian Reale Hernandez.

Tout au long de ma recherche, mon processus a été éminemment heuristique ; j'ai travaillé à tâtons en suivant mes intuitions et en peaufinant ma pensée, tout en restant profondément ancré dans la pratique. J'ai ainsi éprouvé les quatre phases heuristiques (la question, l'exploration, la compréhension, la communication) théorisées dans les années 1960 par Clark Moustakas et adaptées par Peter Craig (Paquin, 2010). Mon questionnement initial relève d'une sensation subjective : j'ai parfois l'impression, au théâtre, d'entendre un acteur qui récite plutôt qu'un personnage qui parle. Cet engagement initial m'a poussé à une étape d'exploration pratique au sein de mes laboratoires. Petit à petit, en explorant avec mes complices-interprètes, est venue l'étape de compréhension où j'ai intégré et conceptualisé mes découvertes. À l'automne 2025, j'ai réalisé une conférence-démonstration intitulée *La parole naissante*. Cette conférence ainsi que ce présent mémoire constituent tous deux la dernière phase du processus heuristique, soit l'articulation de mes découvertes en vue de les communiquer (Paquin, 2010).

Mon approche a également été auto-ethnographique, et ce, non seulement lors de mes laboratoires, mais plus largement tout au long du processus. En effet, depuis le tout début, ma manière d'aborder le phrasé est teintée par ma formation comme acteur, mais également comme musicien. J'ai donc orienté ma recherche, à partir du bagage que me confère cette double posture. De plus, le vécu d'artistes d'expérience que j'ai pu interroger tout au long de mon parcours a constitué une base de travail importante pour moi, surtout en début de recherche.

J'ai cherché à analyser mon expérience personnelle comme interprète, mais également comme spectateur, afin d'éclairer ma problématique. S'il est vrai que ma perception de spectateur fut à l'origine de cette recherche – soit cette impression parfois d'entendre des interprètes qui récitent plutôt que des personnages qui parlent –, les expérimentations menées avec mes complices-interprètes m'ont conduit

à déplacer mon regard. J'ai constaté qu'une réplique ne sonne spontanée pour le public que si elle découle d'un sentiment réel de liberté chez l'acteur. En effet, en discutant avec les interprètes ayant pris part à mes expérimentations, j'ai compris que l'interprète qui acquiert une maîtrise de la pensée grâce au déchiffrement du phrasé inscrit se sent plus libre dans son jeu. Cette liberté lui permet de renouveler son phrasé interprétatif d'une représentation à l'autre tout en restant fidèle à la structure de la pensée.

Ainsi, ce mémoire ne se veut pas une enquête sur la réception de la parole par le public, champ de recherche pour lequel je ne dispose pas de cadre théorique. Si je fais parfois appel à mes observations et à mon ressenti de spectateur, c'est toujours à partir de ma posture d'acteur-chercheur et dans le but de trouver une méthode permettant d'offrir à l'interprète un véritable espace de spontanéité au sein de la réplique écrite.

Lors de mes laboratoires, c'est en étant spectateur de mes complices-interprètes et en analysant mes propres impressions que j'ai pu tirer les conclusions ci-présentes. J'ai également effectué des enregistrements de chaque séance : en les écoutant, j'ai pu ainsi confirmer certains ressentis que j'avais eus lors de la première écoute en salle de répétition.⁷ Cette expérience comme auditeur s'appuie sur une écoute attentive, informée par ma formation d'acteur, mais également de musicien. Ayant pratiqué le violoncelle pendant plus de dix ans, mon oreille est particulièrement attentive à la musicalité de la parole. Ainsi, comme spectateur, je suis assez sensible aux accentuations, aux rythmes et aux inflexions de voix. Par ailleurs, j'ai étudié au cégep dans un programme de langues où, en plus d'avoir des cours d'allemand et d'espagnol, on nous donnait quelques bases de latin. C'est sans doute dans ces cours que j'ai développé un amour et une sensibilité particulière pour la phrase dans sa structure syntaxique. En effet, les multiples déclinaisons, en latin, mais également en allemand, nous éveillent à la manière dont les éléments dans la phrase sont en relation les uns avec les autres. Bien qu'en français ces relations ne soient pas manifestes par la déclinaison, on se doit de les faire entendre par le phrasé.

On m'a fait remarquer à quelques reprises lors de ce projet de recherche que l'oreille du spectateur cherche avant tout à décoder le sens, quitte à corriger quelques formulations prosodiques fautives.

⁷ Il convient de préciser que mon analyse s'appuie sur les paramètres d'accentuation, d'intonation et de rythme de la langue française décrits au chapitre II. Ces phénomènes sont largement documentés ; ainsi, ma recherche, bien qu'auto-ethnographique, se base sur des principes reconnus. Les paramètres de la prosodie sont définis et étudiés en linguistique par la phonétique et la phonologie.

Prenons cet exemple :

J'aime les gens bons et attentionnés.

Un interprète pourrait omettre de mettre un accent sur « gens », ce qui ferait en sorte que la phrase à l'oral devrait normalement être comprise : « J'aime les *jambons* et attentionnés. ». Or, comme le spectateur cherche avant toute chose à décoder le sens, son oreille palliera rapidement cette formulation prosodique fautive, car il aura compris le contexte et cherchera à aller au sens.

Bien sûr, ma propre oreille de spectateur est, comme tout le monde, principalement attachée au sens. Or, les formulations prosodiques fautives me gênent plus que la moyenne en raison sans doute de mon parcours, de ma formation et de mes intérêts de recherche. Ce bagage informe mon expérience en tant que spectateur ; une expérience qui, dans une optique auto-ethnographique, a constitué le principal matériau d'analyse de mes laboratoires. À noter que mon expérience personnelle a été mise en relation avec les impressions de mes complices-interprètes qui agissaient parfois à titre de spectateurs dans des laboratoires de groupe. J'ai également discuté de mes impressions avec Marie-Claude Lefebvre, ma directrice de recherche, qui a assisté à quelques-uns de mes laboratoires. Ses observations, fondées sur son expérience en tant que professeure et conseillère en voix, diction et texte, dans le milieu théâtral, depuis de nombreuses années, recoupaient souvent les miennes, me confirmant ainsi la pertinence de mon matériau d'analyse.

Ainsi, j'ai d'abord effectué une annotation du phrasé inscrit sur quatre extraits issus de la dramaturgie québécoise. J'ai ensuite présenté cette annotation à quatre interprètes. Cette première équipe constituait le groupe A (ceux qui ont appris le phrasé inscrit). Chaque interprète du groupe A travaillait sur deux textes ; un dans un registre de langue pointant vers un univers dramaturgique se voulant réaliste et un dans un registre de langue pointant vers un univers dramaturgique se voulant extraquotidien. Deux interprètes de ce groupe travaillaient un monologue tiré de *Ceux qui se sont évaporés* (registre familial) et de *Stabat Mater II* (registre soutenu). Deux autres ont travaillé les dialogues extraits de *Couteau : -- sept façons originales de tuer quelqu'un avec* (registre populaire) et de la pièce *Incendies* (registre standard).

La première partie de mon travail avec le groupe A visait l'intégration du phrasé inscrit par les interprètes. Je souhaitais que ces derniers l'assimilent le plus fidèlement possible : qu'ils ne marquent d'accents que

sur les toniques, les résiduels ou les outils syntaxiques, qu'ils ne fassent de pauses qu'aux endroits prévus et que l'intonation corresponde à la division en protase et apodose.

Une fois ce phrasé inscrit bien étudié et intégré, je désirais proposer des exercices de jeu afin de travailler le phrasé interprétatif dans le but d'observer comment celui-ci s'appuie sur le phrasé inscrit.

En guise de comparaison, il m'a semblé pertinent de voir comment les mêmes répliques seraient phrasées sans l'apprentissage et l'assimilation de mon code d'annotation du phrasé inscrit. Ainsi, j'ai constitué un groupe B en leur demandant d'apprendre les mêmes extraits que le groupe A, sans toutefois leur enseigner ma méthode d'annotation. Je leur ai ainsi laissé le champ libre quant à leurs techniques d'annotation et de mémorisation, de sorte qu'ils en venaient à établir un phrasé de base personnel. Le 5 juin 2025, après leur avoir laissé le temps de travailler et de mémoriser le texte par eux-mêmes, je les ai rencontrés afin de leur faire réaliser les mêmes exercices de jeu que ceux effectués par le groupe A, ceux ayant travaillé méticuleusement à partir du phrasé inscrit.

3.1.1 Le choix des textes

La sélection des textes répondait à mon objectif de travailler sur différents registres de langue. Je cherchais ainsi à démontrer que l'annotation du phrasé inscrit est pertinente pour toute réplique écrite en français, et ce, peu importe le registre.

J'ai d'abord retenu deux pièces naviguant entre les registres familier et populaire : *Ceux qui se sont évaporés* de Rebecca Déraspe et *Couteau : -- sept façons originales de tuer quelqu'un avec* d'Isabelle Hubert. Par opposition, mes deux autres choix se sont portés sur *Stabat Mater II* de Normand Charette et *Incendies* de Wajdi Mouawad, deux écritures oscillant, quant à elles, entre les registres standard et soutenu.

J'ai eu également le souci de choisir à la fois des monologues, et des dialogues. Dans un monologue, il est possible de prévoir davantage le phrasé, car nous sommes plus en contrôle de notre discours. Dans un dialogue, en revanche, le phrasé de notre partenaire de jeu va exercer une influence qui est plus difficile à anticiper sur notre propre phrasé. Je voulais donc observer dans quelle mesure le phrasé inscrit demeure, dans les deux cas, une base solide.

3.1.2 Les signes utilisés

J'ai entrepris, pour chacun de ces textes, une annotation très détaillée du phrasé inscrit. Pour ce faire, j'ai eu recours à divers signes. Pour ce qui est de l'accentuation, j'ai souligné les accents toniques et résiduels. J'ai également mis en majuscule et en gras les accents d'outils syntaxiques ainsi que les accents sur les phrases impératives.

Ensuite, des flèches m'ont permis de noter l'intonation. J'ai utilisé une flèche bleue en diagonale vers le haut pour marquer les intonations montantes. Une flèche rouge orientée vers le bas indiquait les intonations descendantes.

L'aube n'est pas loin. (Mouawad, 2009, p. 35)



J'ai également employé une flèche bleue montant vers le haut pour signaler les montées intonatives abruptes qui caractérisent, comme nous l'avons vu, les phrases impératives et exclamatives :

Vous voyez. C'est fort un couteau! (Hubert, 1999, p. 108)



J'ai finalement utilisé un connecteur bleu avec une flèche pour indiquer les changements de palier intonatif. Comme je le disais au chapitre deux, il s'agit par là d'identifier lorsqu'un signe de ponctuation est placé à l'acmé.

Et il n'y a plus de mots ! Que le vent ! (Mouawad, 2009, p. 33)



Concernant les pauses, j'ai utilisé plusieurs signes de couleur verte :

Une petite apostrophe indique une pause respiratoire (pour bien respirer un texte et ne pas être à bout de souffle) ou encore une petite pause nécessaire à la bonne compréhension.

La barre oblique, elle, est utilisée pour marquer les pauses en fin de phrase qui sont généralement un peu plus longue que les pauses identifiées par une apostrophe.

Je lui ai demandé' : « Elhame, tu es sûre ? » / Elle a rigolé. / Elle m'a caressé le visage. / Elle m'a dit' qu'elle a fait naître' tous les enfants du village' depuis quarante ans. / Elle m'a sortie du ventre de ma mère' et elle a sorti ma mère' du ventre de sa mère. / (Mouawad, 2009, p.33)

Deux barres obliques indiquent une longue pause. J’emploie ce signe avec parcimonie. Je l’ai utilisé, entre autres, lorsque, dans *Incendies*, la didascalie indique « temps », signifiant ainsi que Wajdi Mouawad souhaite un silence plus substantiel.

Tu n'as pas peur, toi? // (*Temps*) Pose ta main. (Mouawad, 2009, p. 35)

Je l’ai aussi parfois employé dans *Ceux qui se sont évaporés*, lorsque Rébecca Déraspe, voulant marquer un silence d’une plus grande importance, laisse un plus grand espace entre deux lignes d’une même réplique :

C’est interdit de faire ça /
Tu peux pas être aussi banale //

Je t’en veux pas (Déraspe, 2020, p. 143)

Enfin, j’ai repris le point d’orgue, qui, en musique, indique que le musicien doit prolonger la note. Je l’ai utilisé pour signaler les acmé remarquables sur lesquels l’interprète peut prendre appui pour captiver l’attention du spectateur et aussi mettre en relief les deux versants de la pensée que sont la protase (l’exposition) et l’apodose (la conclusion). Cela s’avère particulièrement utile lorsque ces deux versants ne sont pas de même longueur. Comme cette phrase avec une courte protase et une longue apodose.

Il[•]s me frapperont mais moi, toujours, j’aurai un enfant au fond de ma tête. (Mouawad, 2009, p. 35)

J’ai ajouté une ligne en dessous de ce point d’orgue pour marquer les pauses psychologiques et affectives qui sont inscrites dans l’écriture même de l’auteur et que l’interprète peut choisir de rendre silencieuses ou remplies.

J’ai[•] j’ai décidé que j’acceptais ça (Déraspe, 2020, p. 145)

Il est important de noter que ma méthode d’annotation s’est raffinée au fil de mes laboratoires et que les signes ci-présents sont le fruit de cette évolution.

3.1.3 Apprendre avec minutie le phrasé inscrit

L'acquisition du phrasé inscrit a nécessité un travail minutieux pour les interprètes du groupe A. Premièrement, ces derniers avaient tendance, et ce, même dans une simple lecture du texte, à placer des accents d'intention sur certains mots. Par exemple, l'une des interprètes mettait systématiquement, au départ, un accent d'intention sur le mot « *Magnifique* », tandis qu'une autre disait la phrase « *Tu peux pas être aussi banale* » en accentuant presque toujours le « BA » de « banale ». Dans les deux cas, les interprètes faisaient ces accents d'intention de manière inconsciente, et il était très difficile, pour elles, de ne faire que les accents toniques et résiduels. Pour y parvenir, il a fallu travailler lentement et consciencieusement, afin d'éviter que la précipitation ne conduise à l'effet contraire, soit à multiplier les accents d'intention.

Comme l'accentuation est une composante essentielle du phrasé inscrit, dont découlent les deux autres, j'ai d'abord réalisé plusieurs exercices pour travailler cette dimension. J'ai rapidement constaté que je devais m'adapter aux différents interprètes. C'est pourquoi j'avais en réserve plusieurs exercices me permettant de répondre aux diverses méthodes d'apprentissage de chacun.

J'ai choisi de remplacer le texte par des onomatopées afin d'identifier plus facilement les accents du phrasé inscrit. En effet, à la vue de certains mots de vocabulaire plus connotés, positivement ou négativement (*magnifique, horrible, incroyable, chaotique*), les interprètes avaient tendance à placer un accent d'intention pour les souligner. Ainsi, en remplaçant ces mots par des onomatopées – c'est-à-dire en retirant leur valeur sémantique pour se concentrer uniquement sur leur réalisation prosodique – les interprètes parvenaient plus aisément à les prononcer sans y ajouter d'accent d'intention.

Un autre exercice qui s'est révélé très intéressant consistait à enregistrer les interprètes faisant le phrasé inscrit, mais au ralenti. Je leur faisais écouter ce même enregistrement en accélérant la lecture, ce qui leur permettait d'entendre le résultat final attendu, et ce, avec leur propre voix. En effet, j'avais l'impression que les interprètes étaient tellement habitués de dire certains mots avec des accents d'intention qu'ils ne s'imaginaient pas les dire autrement ; cet exercice leur permettait donc de s'entendre différemment. Enfin, je leur ai parfois demandé de chuchoter les syllabes, à l'exception de celles portant les accents du phrasé inscrit. Cet exercice fut lui aussi assez efficace pour certains.

Il a fallu également travailler les accents caractérisant les différents types de phrases, soit les accents d'outils syntaxiques et les accents sur les phrases impératives. Chose curieuse, ces accents, bien qu'ils soient presque systématiquement réalisés à l'oral, ne sont généralement pas faits par l'acteur lorsqu'il lit une réplique. J'ai réalisé ce phénomène au cours de mes laboratoires, mais également en travaillant avec d'autres étudiants en théâtre. Or, après avoir pris conscience de ces accents caractérisant les différents types de phrases, l'interprète les intègre tout de suite et le sens de son message devient beaucoup plus clair. De surcroît, il se sent beaucoup plus connecté à ce qu'il dit.

Nous avons beaucoup travaillé l'intonation avec le groupe A. D'abord, il s'agissait de monter l'intonation à la fin d'une protase et de la descendre à la fin d'une apodose. Cela peut sembler évident, puisque nous faisons naturellement ces mouvements intonatifs en parole spontanée. Or, encore une fois, il a fallu travailler cet aspect, entre autres pour toujours descendre l'intonation en fin d'apodose, chose qui n'est pas toujours faite lorsqu'un acteur lit une réplique qui a été écrite.

Ensuite, nous avons beaucoup travaillé les contrastes de pentes mélodiques. *A posteriori*, je crois que nous aurions pu y consacrer moins de temps. Ce travail minutieux et, somme toute, assez difficile a eu, par ailleurs, pour avantage de former l'oreille des interprètes, chose essentielle dans l'exercice de notre métier⁸.

Nous avons finalement travaillé les différentes pauses du phrasé inscrit. Il ne s'agissait pas ici de leur attribuer une durée précise ; il fallait simplement maintenir une cohérence et une certaine proportionnalité, de sorte qu'une simple pause (notée par une barre oblique) soit plus courte qu'une longue pause (notée par deux barres obliques). J'ai également présenté la pause remplie, qui constitue un outil intéressant pour l'acteur, lui permettant de varier la réalisation des pauses psychologiques inscrites ; il n'est pas nécessaire de s'arrêter *de facto* aux points de suspension : on peut choisir de faire une pause remplie⁹.

À noter que, même si nous nous attardions au rythme, nous n'avons pas travaillé le débit, qui est, pour faire un parallèle avec la musique, le tempo de la phrase. Le phrasé inscrit n'indique pas le débit, car

⁸ À noter que, pour en simplifier la lecture, j'ai décidé, dans la version actuelle de ma notation présentée en annexe de ce mémoire, de réserver les contrastes de pentes mélodiques uniquement aux phrases plus longues et plus complexes.

⁹ Voir ma définition de pause remplie au chapitre II

l'auteur, contrairement au compositeur, n'en donne pas de consigne dans les didascalies. Le débit, chez l'acteur, relève donc exclusivement de son phrasé interprétatif.

Ce travail consciencieux avec le groupe A s'est effectué au cours de sept séances, échelonnées sur une période d'environ un mois. Après ce travail d'acquisition du phrasé inscrit, qui s'est fait en individuel avec chaque interprète ou en binôme, nous avons mené des laboratoires de jeu avec le texte mémorisé. L'idée était alors de faire confiance au travail accompli, de ne pas trop s'y accrocher, à l'instar du musicien qui, lorsqu'il joue, ne doit penser qu'à la musique : ses doigts, guidés par la mémoire musculaire, ont déjà intégré les mouvements nécessaires à la bonne exécution de la partition, ce qui lui permet de se concentrer exclusivement sur son phrasé interprétatif. Qui plus est, j'avais pour hypothèse que le phrasé inscrit, une fois travaillé en amont, puisse générer et inspirer le phrasé interprétatif.

3.1.4 Vers le phrasé interprétatif

Pour mes derniers laboratoires, j'ai effectué des exercices de jeu avec le groupe A afin de voir comment le phrasé inscrit s'ouvre sur le phrasé interprétatif. J'ai refait ces mêmes laboratoires de jeu avec le groupe B afin de pouvoir comparer. Dans les deux groupes, j'ai dirigé les acteurs dans le but de générer des phrasés interprétatifs qui soient différents de fois en fois. Je voulais voir ainsi si, oui ou non, le phrasé inscrit constitue une base solide à partir de laquelle le phrasé interprétatif peut se déployer.

L'étape du phrasé interprétatif constitue l'aboutissement de tout travail par un acteur sur une réplique ; en définitive c'est ce phrasé interprétatif qui parviendra aux oreilles du spectateur. Le but de ma recherche était donc de tester si le phrasé inscrit est un frein ou un soutien à cette étape finale qu'est l'interprétation.

En laboratoire de jeu avec le groupe A, je cherchais à voir si le fait d'avoir appris le phrasé inscrit les aidait à mieux faire comprendre la réplique, et ce, même lorsque leur phrasé interprétatif était émotionnellement affecté. Je voulais voir si ce passage par le phrasé inscrit permettait (ou non), en situation de jeu, de varier le phrasé interprétatif. Ultimement, je cherchais à observer si le fait d'avoir appris le phrasé interprétatif les faisait sonner plus spontanés, en les amenant à soutenir le juste élan de la parole découvert grâce à une étude syntaxique de la réplique.

À l'inverse, avec le groupe B, je voulais éprouver un contre-argument à ma recherche comme quoi ne pas assimiler le phrasé inscrit permet d'être plus libre dans son phrasé interprétatif. En somme, en faisant les

mêmes exercices de jeu avec les deux groupes, je cherchais à comparer, avec davantage de rigueur, les avantages et les inconvénients de ce passage par le phrasé inscrit pour aller vers le phrasé interprétatif.

M'appuyant sur des méthodes d'acteur que je trouve particulièrement pertinentes (Stanislavsky, Ivanna Chubbuck, Sanford Meisner), j'ai utilisé, lors de ces laboratoires de jeu, quelques outils fortement susceptibles de faire varier le phrasé interprétatif pour diriger les interprètes des deux groupes. Ma recherche se concentrant sur le phrasé inscrit et non sur les méthodes de jeu permettant de caractériser un phrasé interprétatif, la liste des outils que j'ai utilisés n'est nullement exhaustive ; libre à l'acteur de choisir les outils de jeu qu'il trouve opportuns pour caractériser son phrasé interprétatif. En fait, si le déchiffrement du phrasé inscrit est une étape préliminaire bien balisée, il existe, une fois cette première étape réalisée, plusieurs chemins pour arriver à un phrasé interprétatif.

Un premier outil de jeu que j'ai utilisé pour faire varier le phrasé interprétatif fut de changer, d'essai en essai, les objectifs du personnage, ce qu'il cherche à atteindre. Je m'inspirais ici de principes qu'on retrouve, entre autres, dans la méthode de jeu d'Ivana Chubbuck. En effet, cette pédagogue accorde une grande place à la notion d'objectif, qu'elle subdivise en trois niveaux, du macro au micro. Il y a d'abord l'objectif général du personnage dans l'œuvre (*Overall Objective*). Cet objectif est poursuivi par le personnage tout au long de la pièce. Vient ensuite l'objectif de la scène (*Scene Objective*), qui doit être relié à l'objectif général ; il doit être une des étapes qui permettra au personnage d'atteindre l'objectif général. Enfin, Chubbuck divise la réplique en segments (*Beats*) et attribue à chacun de ces segments un verbe d'action permettant d'atteindre l'objectif de scène (Kwong, 2019). Les verbes d'action permettent donc au personnage d'atteindre l'objectif de scène, qui, à son tour, lui permet ultimement d'atteindre l'objectif général de la pièce.

Par exemple, dans *Incendies*, nous avons une scène où l'adolescente Nawal annonce à son jeune amoureux Wahab qu'elle est enceinte de lui et qu'elle craint pour eux et pour l'enfant lorsque ses proches l'apprendront. Ce à quoi le jeune homme lui répond :

Nawal, écoute-moi. Cette nuit est un cadeau. Je n'ai peut-être pas de tête pour dire ça, mais j'ai un cœur, et il est solide. Il est patient. Ils crieront, nous les laisserons crier. Ils injurieront, nous les laisserons injurier. Peu importe. À la fin, après leurs cris et leurs injures, il restera toi, moi et un enfant de toi et de moi. Ton visage, mon visage dans le même visage. J'ai envie de rire. Ils me frapperont, mais moi, toujours, j'aurai un enfant au fond de ma tête. (Mouawad, 2009, p. 33)

L'objectif de scène pour Wahab pourrait être de rassurer Nawal et de se rassurer soi-même. Cela donnerait un phrasé interprétatif tout autre que si Wahab avait pour objectif de scène de défier la société et d'encourager Nawal à ne pas avoir peur.

J'ai remarqué avec le groupe A que les différents phrasés interprétatifs ne venaient pas modifier substantiellement le phrasé inscrit, mais venaient plutôt le *caractériser*. Cette caractérisation se traduisait principalement par des accents toniques et résiduels plus ou moins marqués, des courbes intonatives plus ou moins abruptes, des pauses de sens plus ou moins longues. En outre, comme ces phrasés interprétatifs n'étaient (à peu de choses près) que des caractérisations du phrasé inscrit, nous comprenions très bien le sens de ce qui était dit.

Dans l'exemple d'*Incendies*, lorsque l'objectif de Wahab était de rassurer Nawal, l'interprète marquait moins ses accents toniques et résiduels et produisait des courbes intonatives plus amples et progressives. De manière générale, il parlait moins fort, son débit était plus lent et la durée de ses pauses plus longue, particulièrement aux acmés, dont il faisait bon usage pour éveiller l'intérêt de son amoureuse.

À l'inverse, lorsqu'il se montrait plus vindicatif et que son objectif de scène était de défier la société, ses accents toniques étaient plus marqués ; les courbes intonatives, moins amples, donnaient l'impression d'une voix plus assurée et mieux contrôlée. Sa voix tendait davantage vers des sonorités plus graves et son volume était plus élevé, conférant ainsi une dimension épique au discours.

Un autre outil de jeu que j'ai utilisé pour générer des phrasés interprétatifs différents fut de changer, de version en version, les circonstances proposées, c'est-à-dire les éléments circonstanciels que l'on infère grâce au texte, mais que l'on peut (et doit parfois) inventer. S'imaginer un moment qui précède l'entrée en scène du personnage est un bon moyen de changer les circonstances proposées. Ce moment qu'on imaginera va grandement influencer notre manière de dire la réplique, car nous commencerons la scène avec une disposition émotionnelle différente selon ce qui vient d'arriver juste avant. Pour que cette circonstance proposée stimule notre imagination et agisse incidemment sur notre phrasé interprétatif, il faut que celle-ci soit spécifique. Prenons un exemple tiré de *Stabat Mater II*, pièce mettant en scène des femmes venant de perdre leur enfant. À un moment de l'histoire, l'une de ces mères, après avoir appris que sa fille n'est pas morte, s'exclame :

Je reviens de l'étage des doutes. Je confondais la hâte et l'effroi, ce n'était qu'un seul sentiment, mais je m'étais trompée. Vous savez la peur. Toujours autre chose, moins pire qu'on croit, là, juste ici, tout près, à côté, presque au-dedans, ça se touche, une évolution, irraisonnable, irrationnelle la peur? que non. Une intelligence, une affaire autonome, un prédateur, à peine plus gros que sa proie. Voir ce qu'il y a de naturel autour de soi, voir le jour qui commence, c'est la terre qui tourne quand plus rien ne bouge. J'ai donc envisagé le pire, mais l'on m'a rassurée. J'avais raison : ma fille n'est pas morte. (Chaurette, 1999, p. 39).

Lorsque l'actrice s'imaginait qu'avant d'entrer en scène elle était assise à réfléchir à la juste manière d'annoncer la nouvelle aux autres mères endeuillées, sa voix était beaucoup plus posée et ses accents moins marqués. Ses pauses de sens étaient de plus longue durée, comme si elle cherchait à bien expliquer son état émotionnel. Par contre, lorsqu'elle s'imaginait que la bonne nouvelle venait tout juste de lui être annoncée, ses accents étaient plus marqués, ses courbes intonatives passaient rapidement du grave à l'aigu, trahissant un état d'euphorie. La durée de ses pauses de sens était, par ailleurs, plus courte. Je réalise que j'aurais pu diriger les interprètes de sorte à imaginer un moment encore plus spécifique (avec une action par exemple) ce qui aurait, je pense, stimulé encore davantage leur phrasé interprétatif.

Un dernier outil de jeu que j'ai utilisé fut de changer, de version en version, la dynamique relationnelle entre les personnages. L'écoute du partenaire de jeu est à la base de la méthode de Sanford Meisner, méthode que je trouve très riche. « *Ce que tu fais ne dépend pas de toi ; ça dépend de l'autre personne* » (Meisner et Longwell, 2025, p. 50) ; c'est un des principes de base des préceptes de Meisner. Évidemment, le partenaire de jeu ne dicte rien au sens littéral, mais sa manière d'agir et de réagir a une grande incidence sur le phrasé interprétatif de l'acteur qui joue avec lui (si ce dernier est à l'écoute). En effet, chaque interprète transmet une charge émotive qui affecte son partenaire et teinte indubitablement la façon dont il y répond.

Prenons comme exemple, le travail que nous avons fait sur un extrait de *Ceux qui se sont évaporés*. Cette pièce raconte l'histoire d'Emma, une femme qui, au tout début de la pièce, disparaît en abandonnant sa fille alors qu'elle est encore très jeune. Dans la scène que nous avons étudiée, Emma rencontre pour la première fois sa fille Nina, désormais adulte, et lui dit : « Je m'excuse », ce à quoi la jeune femme répond par un long monologue :

Non
Tu vas pas faire ça
Pas comme ça
Prendre des mots qui existent

Des mots comme ça

Puis juste les déposer par-dessus ton absence (Déraspe, 2012, p.143)

Pour cet extrait, j'ai surtout fait varier les intentions de la mère dans le but d'influencer l'interprétation de Nina. Par exemple, la mère pouvait, tout au long de cette réplique, se sentir coupable de la douleur de sa fille, cherchant du même coup à se faire de plus en plus petite. L'interprète de Nina, voyant sa mère en proie à la tourmente, avait tendance à marquer moins fortement chacun de ses accents toniques, comme si elle ne voulait pas ajouter à sa douleur. Sa voix était également plus douce.

À l'inverse, lorsque la mère tentait de rassurer sa fille, dans un geste cavalier assez déplacé, on dénotait la colère chez Nina, ce qui se manifestait par une voix plus forte, par un débit plus rapide. Les courbes intonatives, tout en restant généralement celles du phrasé inscrit, étaient plus amples, passant rapidement du grave à l'aigu.

Au cours de mes laboratoires, j'ai constaté que, si le phrasé interprétatif du groupe A avait tendance à être davantage une *caractérisation* du phrasé inscrit plus qu'une modification de celui-ci, le même phénomène était observable chez les interprètes du groupe B. Or, il s'agissait de fois en fois non pas d'une caractérisation du phrasé inscrit (puisque'ils ne l'avaient pas appris), mais plutôt d'une caractérisation du phrasé de base personnel qu'ils avaient assimilé.

Prenons cet extrait de *Couteau* : -- *sept façons originales de tuer quelqu'un avec* sur lequel j'ai retranscrit, à l'aide d'enregistrements effectués lors de mes laboratoires, les accents d'intention en plus des accents toniques faits par les interprètes du groupe B lors de leur première proposition.

LE GARS : Vous **VOYez**. C'est **fort** un **COUteau**!

LE PSYCHOLOGUE : Vous **DEvriez** **RANger** ce **COUteau**.

LE GARS : **POURquoi**? Pour **REdevenir** un **TROU** de **cul**? No way. Moi **aussi** j'ai envie de **CONnaître** le **POUvoir**.

LE PSYCHOLOGUE : **RANgez** ce **COUteau**.

LE GARS : J'étais le **DERnier** **pion**, l'**IMbécil(e)** qui se **tap(e)** la job de **bras** ... jusqu'au **MOment** où j'ai **RÉalisé** que j'**Avais** un **COUteau** dins **main**s. J'**Avais** **TOUT(e)** le **POU**voir du **mond(e)** **DANS MES** **main**s. (Hubert, 1999, p. 108)

D'enregistrement en enregistrement, j'ai noté une forte tendance à répéter le même phrasé en ne faisant que le caractériser de fois en fois. Par exemple, j'ai remarqué que ce qui variait n'était pas la position des accents d'intention, mais plutôt la *réalisation* de ces accents. Dans une version où l'interprète du gars, visiblement en colère, n'était plus en contrôle de la situation, les accents étaient marqués plus fortement au niveau du volume de la voix, mais également de la hauteur qui passait rapidement du grave à l'aigu. À l'inverse, dans les versions où le personnage était plus calme, ses accents d'intention étaient marqués fortement et leurs courbes intonatives étaient moins amples et plus progressives.

Comme je l'ai dit, on avait tendance, dans les deux groupes, à répéter de fois en fois le même phrasé en le caractérisant selon la circonstance. J'ai toutefois remarqué que les interprètes ayant appris avec le phrasé inscrit se montraient moins systématiques que ceux du groupe B.

En effet, les interprètes du groupe A, ayant appris sans accents d'intention, se permettaient d'en ajouter ponctuellement dans certains phrasés interprétatifs, tout en étant capables de les abandonner dans une version subséquente.

Prenons encore cet exemple de *Ceux qui se sont évaporés* :

Non
Tu vas pas faire ça
Pas comme ça
Prendre des mots qui existent
Des mots comme ça
Puis juste les déposer par-dessus ton absence (Déraspe, 2012, p. 143)

Dans ces premières lignes, l'actrice du groupe A interprétant Nina ne marquait généralement pas d'accent subjectif sur la prétonique du mot « absence » (ABsence). Cependant, dans une version où son verbe d'action était de faire comprendre à sa mère qu'elle ne peut pas simplement apposer des mots sur son absence (passée et présente), elle a intuitivement détaché ce concept afin de mieux lui expliquer. Aussi juste que cet accent d'intention ait pu être dans cette circonstance, l'interprète n'a pas cherché à le reproduire systématiquement d'une fois à l'autre ; son phrasé interprétatif s'adaptait selon chaque situation.

Même constat au niveau de l'intonation : les interprètes du groupe A semblaient plus libres de varier leur phrasé d'une fois à l'autre. Reprenons ce même exemple. Lors de notre analyse du phrasé inscrit, nous

avons déterminé que les premières lignes du monologue de Nina devaient être dites selon une courbe intonative descendante, ce que cette actrice du groupe A faisait généralement.

Or, dans cette même version où Nina cherchait à « raisonner » sa mère, l'actrice a intuitivement décidé de traiter ces premières lignes comme des questions, en faisant monter l'intonation. Cela nous faisait bien comprendre la dynamique entre les personnages ; cette jeune femme qui tente d'entrer en communication avec une mère qui ne semble pas comprendre la gravité de la situation. Encore une fois, ce changement de phrasé se révélait particulièrement pertinent dans cette situation précise, bien qu'il ne l'ait pas nécessairement été dans d'autres circonstances.

Je constate ainsi qu'il est plus facile pour les interprètes de faire varier le phrasé interprétatif lorsqu'ils ont au préalable assimilé le phrasé inscrit. Ce dernier devient un point d'ancrage solide à partir duquel ils peuvent aller dans différentes directions, selon les circonstances. Ainsi, en modifiant certains paramètres (l'objectif général, l'objectif de scène, le verbe d'action, ce qui est arrivé au personnage auparavant, la relation à l'autre, etc.), il en émerge un phrasé interprétatif toujours renouvelé qui n'est pas une construction planifiée de l'interprète. Il s'agit plutôt de l'interprète qui caractérise et adapte spontanément son phrasé inscrit selon les circonstances du moment et les paramètres de la représentation.

Il est intéressant de remarquer que plusieurs de ces phénomènes acoustiques se recoupent, et ce, chez tous les interprètes ; ainsi, des courbes intonatives plus amples sont souvent utilisées lorsque les personnages ne sont pas en contrôle, les pauses sont souvent plus longues lorsque les personnages essaient de rassurer, les accents sont plus martelés lorsque les personnages décrivent une injustice. Ces variations dans la voix que j'ai notées grâce à une analyse minutieuse des enregistrements (souvent au ralenti) sont intuitives et les interprètes les font spontanément lorsqu'ils s'abandonnent à la situation. Or, pour s'abandonner à la situation, le travail sur le phrasé inscrit est d'une aide précieuse. Amaryllis Tremblay (une des actrices du groupe A) affirmait que c'était le travail effectué sur le phrasé inscrit qui lui donnait de l'assurance pour être pleinement dans la situation de jeu, se concentrant davantage sur les stimuli extérieurs.

En somme, selon mes observations, le phrasé inscrit permet d'être plus libre dans son phrasé interprétatif. À l'inverse, je constate que le fait de ne pas apprendre ce phrasé inscrit nuit ultimement à l'interprétation.

De succroît, le déchiffrement du phrasé inscrit nous permet de mieux comprendre l'univers dramaturgique proposé par l'auteur et offre à l'interprète de précieux repères pour saisir la logique de pensée du personnage.

3.1.5 Entrer dans l'univers dramaturgique proposé par l'auteur

En écrivant une pièce, l'auteur construit tout un univers dramaturgique autour d'une histoire qu'il désire raconter (la fable). La langue qu'il choisit pour raconter son histoire colore cet univers dramaturgique. Par exemple, le registre de langue peut donner des indices quant à l'appartenance socio-culturelle de certains personnages (pensons à l'écriture de Michel Tremblay) ou encore, par sa poésie, caractériser parfois un univers dramaturgique qui se veut onirique (pensons à l'écriture de Daniel Danis).

Ainsi, l'appropriation du phrasé inscrit constitue une première étape pour entrer dans cet univers proposé en faisant sienne la parole propre à ce monde et à ses divers personnages. La langue offre, en effet, un levier, en complément de la situation et du contexte, pour aider l'interprète à construire son jeu et à faire des choix afin de passer de la dramaturgie proposée par l'auteur à celle de la représentation. Cela montre bien à quel point le phrasé inscrit constitue un levier pour le phrasé interprétatif. Mon code d'annotation nous amène, en effet, à considérer la langue de l'auteur sous un angle analytique. Nous remarquons ainsi des éléments qui auraient pu nous échapper si nous nous étions contentés de passer directement à l'étape du phrasé interprétatif.

Tout d'abord, en nous penchant sur la langue et sur son phrasé inscrit, nous identifions plus aisément le registre de langue. Par exemple, la présence de pauses psychologiques inscrites dans la réplique de *Ceux qui se sont évaporés*, ajoutée à la syntaxe assez simple qui omet la négation complète (donc en écart avec l'écriture normative), nous indique que nous sommes, soit dans un registre de langue populaire, soit dans un registre de langue familier. Puisque le vocabulaire ne fait pas un usage abusif d'anglicismes ni de termes argotiques, nous serions plutôt dans un registre de langue familier. Pour sa part, l'écriture de *Couteau : -- sept façons originales de tuer quelqu'un avec* relève d'un registre de langue populaire, puisqu'en plus des pauses psychologiques, on y trouve davantage d'anglicismes et de mots contractés.

Dans notre extrait d'*Incendies*, l'analyse du phrasé inscrit nous fait comprendre qu'il n'y a pas de pauses psychologiques silencieuses et encore moins remplies. De plus, la division en protase et apodose nous révèle qu'une même pensée gagne en étendue, ce qui nous éloigne généralement de la parole quotidienne.

Nous sommes donc, soit dans un registre de langue standard, soit dans un registre de langue soutenu. Comme le vocabulaire demeure assez courant et que la syntaxe reste relativement simple, nous sommes ici dans une langue standard respectant la norme écrite. Dans *Stabat Mater II*, l'emploi de métaphores et la syntaxe plus complexe nous font pencher vers un registre de langue soutenu toujours dans le respect de la norme d'écriture.

L'identification des registres de langue permet de mieux comprendre la manière de parler des différents personnages qui peuplent l'univers dramaturgique proposé par l'auteur. L'interprète se trouve ainsi muni de repères lui permettant de faire sienne la parole du personnage, une parole cohérente avec l'univers dramaturgique proposé par l'auteur. Encore une fois, le phrasé inscrit prépare le phrasé interprétatif.

Dans les extraits de *Ceux qui se sont évaporés* et de *Couteau : sept façons originales de tuer quelqu'un avec*, le registre de langue, et le phrasé, pointent vers un univers dramaturgique dans lequel la réalité est imitée de manière fidèle.

Les deux autres extraits viennent de pièces qui reprennent les codes de la tragédie antique pour en faire une tragédie moderne et le registre de langue ainsi que le phrasé révèlent que nous sommes dans un univers dramaturgique qui transpose la réalité de manière extraquotidienne. Pendant le laboratoire, certains interprètes du groupe A ont spontanément adopté une manière d'être en scène moins anecdotique. Plus qu'une simple question de convention, l'assimilation du phrasé inscrit et du registre de langue semblait les avoir induits intuitivement à adopter une présence scénique qui transcende notre conception du quotidien, afin d'entrer en résonance avec l'univers tragique extra-quotidien proposé par l'auteur.

À l'inverse, d'autres interprètes – notamment ceux qui n'avaient pas intégré le phrasé inscrit – modifiaient le registre de langue proposé et ajoutaient des pauses psychologiques, changeant de ce fait une partie du contexte de la fable à leur insu. Cette modulation du phrasé inscrit se répercutait sur leur physicalité, laquelle devenait alors plus anecdotique (petits gestes quotidiens, parler avec les mains, etc.). Cette observation, bien que s'éloignant de mon sujet d'étude, met en évidence le rôle fondamental du phrasé inscrit, qui, une fois assimilé, informe l'interprétation du personnage sous plusieurs facettes.

Ainsi, l'analyse du phrasé inscrit nous fournit de précieux éléments pour orienter notre travail, lesquels n'auraient pu être identifiés aussi clairement sans cette étude. De ce fait, cette analyse constitue la première étape de tout travail sur la réplique.

3.2 Mise en pratique : Comment travailler sa réplique ?

3.2.1 Les habitudes courantes d'annotation

La plupart des interprètes développent un code personnel pour annoter leurs répliques. Pour les phrases plus longues, on ajoute parfois une virgule à un endroit opportun afin de pouvoir reprendre notre souffle. Il nous arrive aussi de tracer une barre oblique après certains points lorsqu'on sent que la pause doit être plus marquée. Certains « e » seront également barrés ou encerclés, selon le registre de langue de la réplique ou selon ce qui nous semble le plus « naturel ». Lorsque le registre de langue est soutenu, certaines liaisons que nous avons tendance à oublier seront identifiées. Nous notons des verbes d'action, divisons la réplique en différents segments, identifions un objectif de scène. Nous ajoutons même parfois des sensations ou des images. Viennent ensuite les répétitions avec le metteur en scène, au cours desquelles nous inscrivons les déplacements et d'autres notes de jeu. Certains verbes d'action, certains objectifs, certaines pauses qu'on avait préalablement identifiés peuvent alors être revus.

Les répliques se retrouvent ainsi généralement assez annotées. Or, cette annotation demeure très subjective, car presque tous ces éléments, aussi pertinents soient-ils, relèvent du phrasé interprétatif.

Faire une annotation du phrasé de l'auteur, semblable à celle que j'ai fait lors de mes laboratoires, demeure donc chose assez rare. Évidemment, certains éléments annotés (comme certaines respirations ou certaines pauses) coïncident parfois avec le phrasé inscrit, puisque nous cherchons toujours à dégager le sens d'une réplique.

Cependant, en annotant de manière trop interprétative, nous ne voyons pas clairement le phrasé inscrit, il devient donc impossible de le faire nôtre. Nous brûlons ainsi l'étape du phrasé inscrit qui doit être, au contraire, le point de départ de tout travail d'interprétation :

Faute de sentir que la langue est à la fois proche et distante, les jeunes acteurs brûlent généralement l'étape verbale, comme supposée connue, pour passer au stade téméraire de l'interprétation. Les mots ne leur semblent exister que pour être mémorisés au plus vite. Ils les consomment sans tenir compte de leur substance, de leur énergie, de leur action

réciroque. Ils méconnaissent le maniement des phrases pour n'avoir pas envisagé l'énoncé dans sa forme et dans sa vibration. Or l'incarnation du verbe par l'acteur est une opération privée qui sert de préalable à toute représentation théâtrale. Elle suppose un accord parfait entre un texte écrit et la personnalité physique de l'interprète avant la moindre intervention du metteur en scène. (Bernardy, 2016, p. 14)

Lors de mes laboratoires comparatifs avec le groupe B, j'ai remarqué qu'il était plus difficile pour ce groupe de varier le phrasé interprétatif. De plus, j'ai constaté que si nous n'avons pas conscience du phrasé inscrit, le phrasé interprétatif devient la chose que l'on répète et, incidemment, que l'on mémorise.

3.2.2 Ajout d'accents d'intention

Les accents d'intention étaient ainsi beaucoup plus nombreux chez le groupe B n'ayant pas appris avec le phrasé inscrit. Cette observation me semble logique : le fait de ne pas repérer les accents de sens (toniques, résiduels, d'outils syntaxiques) pousse à ajouter de nombreux accents d'intention, puisque l'on ne prend pas conscience que la réplique, dans sa construction même, contient déjà plusieurs accents. Ainsi, ces accents d'intention, qui font partie de notre phrasé interprétatif, nous les répétons de fois en fois et ceux-ci deviennent comme une base de laquelle il devient difficile de nous détacher.

Prenons ces deux phrases tirées de notre extrait de *Stabat Mater II* de Normand Chaurette et que j'ai travaillé avec les deux groupes :

Vous savez la peur. Toujours autre chose, moins pire qu'on croit, là, juste ici, tout près, à côté, presque au-dedans, ça se touche, une évolution, irraisonnable, irrationnelle la peur ? que non. (Chaurette, 1999, p. 39)

En voici le phrasé inscrit, selon ma notation.

Vous savez' la peur. / Toujours autre chose', moins pire qu'on croit', là', juste ici', tout près',
à côté', presque au-dedans', ça se touche', une évolution', irraisonnable', irrationnelle la
peur ?' que non. /

En voici maintenant un phrasé interprétatif réalisé par un interprète de l'équipe B, que j'ai retranscrit méticuleusement en mettant l'enregistrement au ralenti. À noter que, même si les interprètes ont parfois

privilegié le sens général de la réplique plutôt qu'un respect exact de l'écriture – ayant parfois recours à des synonymes ou à des reformulations –, mon objectif a été, tout au long de ce travail d'analyse, de retranscrire le plus fidèlement possible ce que j'entendais. Plus que ces variations dans la réplique, l'essentiel, ici, est d'observer l'accentuation, l'intonation et le rythme de ce phrasé interprétatif.

Vous SAvez la peur. / euh TOUjours AUtre chose, MOINS pire qu'on pense, c'est là, JUSTe
Ici, TOUT près À CÔté, c'est PRESQU'au-DEdans, une ça s'touche, une Évolution, ET
Irraisonnable, Irrationnelle la peur ? que non.

Ce phrasé interprétatif, qui s'écarte largement du phrasé inscrit, rend la compréhension de cette réplique (déjà formulée dans une écriture complexe) beaucoup plus difficile. Ainsi, même si l'état émotionnel pouvait être très juste, son impact se trouvait amoindri par le manque de clarté du sens littéral de la réplique. Comme spectateur, mon attention était divisée ; je tentais de comprendre le sens premier de ce qui était dit, ce qui m'empêchait d'être pleinement en réception de l'état émotionnel de l'interprète.

Ainsi que nous l'avons vu, les phrasés interprétatifs du groupe B avaient tendance à se répéter de fois en fois, comme si les interprètes les avaient mémorisés. Par exemple, dans l'exemple mentionné plus haut, l'interprète plaçait systématiquement des accents d'intention sur les mots « Évolution », « Irraisonnable » et « Irrationnelle ». Cette tendance à accentuer les premières syllabes de ces mots connotés n'est pas surprenante : je l'ai également observée chez les interprètes du groupe A, lors de l'apprentissage du phrasé inscrit. Or, avec les interprètes du groupe A, nous avons travaillé à éradiquer cette habitude, si bien qu'au moment du laboratoire sur le phrasé interprétatif, le groupe A ne faisait plus ces accents d'intention de façon systématique, dans chaque version.

Cette observation illustre bien que le fait de ne pas avoir conscience du phrasé inscrit peut mener à mémoriser, sans le vouloir, son propre phrasé interprétatif. En l'absence de phrasé inscrit comme base de notre travail, on le remplace inmanquablement par notre propre phrasé interprétatif qui, lui, en raison de son caractère circonstanciel, est moins adaptatif aux consignes de jeu et nuit bien souvent à la bonne compréhension du sens premier de ce qui est dit.

3.2.3 Ajout de pauses psychologiques

J'ai également constaté lors de mes laboratoires comparatifs avec le groupe B que les interprètes avaient tendance à ajouter beaucoup de pauses psychologiques silencieuses et/ou remplies. Dans l'extrait d'Isabelle Hubert, beaucoup de petits mots ont été ajoutés comme « ben » « moé » « là », « en ? ». Ces petits mots, qui sont des tics de langages, sont considérés comme des pauses remplies. Ces pauses n'étaient par ailleurs pas systématiquement placées au même endroit par les interprètes du groupe B, bien que j'ai pu observer une certaine constante.

Dans une réplique en registre familier ou populaire, l'ajout de pauses psychologiques vient enlever de l'importance aux pauses psychologiques déjà présentes dans l'écriture. Par exemple, *dans Couteau : -- sept façons originales de tuer quelqu'un avec*, il n'y a, dans toutes les répliques du personnage du gars, qu'une seule pause psychologique, indiquée alors par des points de suspension. Dans les différentes versions que nous avons réalisées au cours du laboratoire comparatif avec le groupe B, l'interprète, qui a pourtant fait beaucoup de pauses psychologiques, ne l'a placée qu'une seule fois au moment prévu par l'autrice. Par ailleurs, dans cette dernière version, la pause psychologique perdait de son importance, car il y en avait eu beaucoup d'autres avant. Cela montre bien qu'une pause psychologique ne peut avoir de poids que si elle est bien placée, ce que l'auteur d'un texte s'emploie généralement à faire.

Dans l'extrait de Normand Chaurette, la réplique écrite dans un registre soutenu ne contient pas de pauses remplies dans son phrasé inscrit. Or, l'actrice de mon laboratoire comparatif, en recourant à un grand nombre de pauses, se voyait induite à ne pas soutenir son intention, et en venait à subdiviser, pour ainsi dire, son phrasé. Ainsi, ces pauses l'amenaient vers un jeu plus réaliste, et ce, autant dans sa parole que dans sa façon d'être en scène.

Les interprètes du groupe B livraient parfois des états d'emportement très justes. Or, dans leur cas, le sens de ce qui était dit n'était pas toujours entièrement clair, car leur phrasé interprétatif s'écartait trop du phrasé inscrit.

C'est une situation assez fréquente chez plusieurs acteurs, qu'ils soient en formation ou professionnels. Notre état émotif nous fait parfois perdre de vue le sens premier de ce que nous racontons. D'un autre côté, j'ai observé que, lorsque l'on construit le jeu à partir du phrasé inscrit, le sens reste plus clair dans l'emportement émotif. C'est pour cette raison que je crois judicieux de travailler en deux étapes : d'abord

travailler le sens et l'élan par le phrasé inscrit pour ensuite s'ouvrir à la liberté de jeu qui va faire naître le phrasé interprétatif.

3.3 Ma proposition : travailler le phrasé inscrit

3.3.1 Comprendre le sens premier et l'élan

Pour repérer le phrasé inscrit, il faut analyser l'organisation syntaxique de la phrase en s'appuyant sur le sens premier de la réplique, c'est-à-dire son sens littéral, sans interprétation. Ce phrasé inscrit permet de rendre la réplique intelligible et d'en dégager les élan.

Un élan se définit comme le « *mouvement que l'on fait, l'impulsion que l'on se donne pour s'élancer* » (Larousse). Repérer le phrasé inscrit permet ainsi de retrouver ces grands mouvements, qui donnent leur impulsion aux différents fragments d'idées. Les signes utilisés dans mon annotation constituent d'ailleurs une représentation visuelle de ces impulsions, lesquelles orientent la parole et indiquent vers quoi tend chaque fragment. Le phrasé inscrit fournit donc un patron prosodique : il permet de phraser la pensée avec justesse, en respectant ce qui a été réellement écrit. L'interprète ne phrase alors plus selon ses propres habitudes, mais selon la manière de parler propre au personnage qu'il incarne.

Personne, en effet, ne phrase de la même manière. C'est quelque chose qu'apprend assez intuitivement celui qui aime imiter les gens. Si cela est vrai en parole spontanée, cela est d'autant plus vrai au théâtre où l'on s'éloigne parfois du réalisme. Nous avons tendance comme acteur à ramener la réplique à nous-mêmes. Comment est-ce que, moi, je dirais cette réplique ? Cet exercice peut être bénéfique, en cours de processus, pour mieux comprendre les enjeux et l'intention. Or, il est nécessaire d'aller vers le phrasé du personnage, sans quoi la réplique manquera toujours de justesse.

Cette tendance d'adopter son propre phrasé est, comme nous avons vu, particulièrement flagrante dans les écritures en registre standard et en registre soutenu, car la norme d'écriture s'éloigne nécessairement de l'oralité ; personne ne parle spontanément selon cette norme d'écriture.

Chaque acteur est unique et c'est notre unicité qui fait notre intérêt comme interprète. Cette unicité est évidemment appelée à transparaître dans notre interprétation. Cependant, il faut d'abord travailler avec la réplique, avec le phrasé inscrit. Ce n'est que par la suite que notre unicité pourra (devra) paraître dans le phrasé interprétatif.

3.3.2 Assimiler le phrasé inscrit pour être plus libre dans le phrasé interprétatif

Tout au long de mes laboratoires, j'ai constaté qu'une fois le phrasé inscrit assimilé (le sens premier de la réplique et le bon élan pour la faire comprendre), nous sommes plus libres dans le phrasé interprétatif, car nous avons, comme le disait Amaryllis (interprète du groupe A), de l'assurance : l'assurance de comprendre la réplique et de savoir que nous allons nous faire comprendre.

Il me semble nécessaire que l'acteur fasse, en parallèle de son déchiffrement du phrasé inscrit, un travail sur la construction du jeu. Un tel travail peut s'appuyer sur une panoplie d'exercices de jeu ; ceux d'Ivana Chubbuck et de Sanford Meisner évoqués plus haut ne sont que deux exemples parmi tant d'autres. Ce travail sur la construction du jeu, qui pourra comporter des improvisations et des exercices, donnera naissance au phrasé interprétatif.

Le travail sur le phrasé interprétatif n'est donc pas du même ordre que celui sur le phrasé inscrit. Il faut travailler les causes du phrasé interprétatif et non le phrasé interprétatif en lui-même. Le phrasé interprétatif dépend de tout ce qui va construire le jeu au-delà des mots utilisés ; c'est donc un travail sur la situation dramatique, les objectifs, les pivots, les circonstances passées, présentes, la relation à l'autre, etc. Travailler le phrasé interprétatif en utilisant l'improvisation peut nous amener à faire des découvertes qu'il aurait été impossible de faire en utilisant les phrases d'un autre avant d'en avoir saisi les élans.

Lorsque nous parlons, les élans de notre parole sont ancrés en nous et nous savons ce que nous allons dire (phrasé inscrit). Cependant, nous savons rarement comment nous allons le dire (phrasé interprétatif). C'est pourquoi il ne faut pas planifier notre phrasé interprétatif ; celui-ci jaillira naturellement en situation de jeu, s'il a été nourri par un bon travail en vue de la construction du jeu.

3.3.3 Le phrasé interprétatif doit jaillir, non être planifié

En effet, lorsque le phrasé interprétatif est trop planifié, on perd en spontanéité ; celui-ci doit toujours se construire dans l'instant présent de la représentation en se basant sur le travail que nous avons fait en amont. De soir en soir, certains paramètres liés à la représentation pourront changer et notre phrasé interprétatif devra s'y adapter, même si c'est de manière très subtile.

Le phrasé interprétatif ne doit jamais être prédéterminé. Il s'adapte aux paramètres de la représentation (relation avec le partenaire de jeu, relation avec le public, relation avec l'espace, état réel de l'acteur, etc.)

qui sont toujours sujets à changement. Emmanuel Schwartz, grand acteur québécois avec qui je m'étais entretenu au début de ma recherche, disait qu'il avait l'impression que « *dans la tête de l'interprète [...] les choses sont toujours au [crayon de] plomb* » (Entretien avec Emmanuel Schwartz, mars 2024).

Il donnait un exemple tiré d'*Une maison de poupée* d'Ibsen. Dans une scène où Nora exprime sa colère envers Torvald, l'actrice pourrait choisir que son objectif de scène soit, de manière métaphorique, d'enfoncer des clous dans les mains de Torvald. Cet objectif de scène sera appelé à se moduler de représentation en représentation. Peut-être qu'un soir, elle utilisera le clou pour simplement égratigner son mari ; un autre soir, elle décidera plutôt de forer avec le clou. Ces micro-ajustements changeront indubitablement le jeu et contribueront à la spontanéité de l'interprète : « *J'écris une chose, j'écris un verbe, j'écris une dynamique très clairement, mais elle est toujours prête à être effacée* » (Entretien avec Emmanuel Schwartz, mars 2024).

Cependant, pour que cette adaptabilité soit possible, il faut que celle-ci se base sur quelque chose d'immuable et d'objectif ; pour filer la métaphore d'Emmanuel Schwartz, l'interprète ne peut écrire son phrasé interprétatif au crayon de plomb qu'en s'appuyant d'abord sur le canevas solide du phrasé inscrit.

L'acteur qui n'est pas en situation d'improvisation devra toujours, par définition, s'appuyer sur un phrasé solide s'il veut être capable de dire la réplique telle qu'elle a été écrite pour bien la faire comprendre. En l'absence du phrasé inscrit, c'est le phrasé interprétatif qui vient le remplacer. C'est alors lui que l'on apprend et cela a pour conséquence de figer notre interprétation dans un phrasé qui s'adapte beaucoup moins bien aux circonstances toujours changeantes de la représentation.

3.3.4 Annoter sa réplique pour pouvoir mieux la mémoriser

En effet, en omettant d'analyser le phrasé inscrit, on en vient à mémoriser inconsciemment un phrasé interprétatif. La manière dont on travaille un texte a une incidence directe sur sa mémorisation. C'était mon intuition initiale et elle s'est confirmée lors de mes laboratoires. En tant qu'interprète, je craignais de mémoriser une certaine façon de dire (un phrasé interprétatif), de peur de figer mon jeu. Ainsi, je ne répétais pas souvent mes répliques : je préférais faire des improvisations. Je cherchais à éveiller en moi la nécessité de la parole en « *transposant la phrase dans des mots quotidiens* » (Martens, 1986, p. 70).

Quoi qu'il en soit, je devais tout de même mémoriser mes répliques, sans quoi je n'aurais pas été en mesure de jouer. J'essayais donc de toujours varier ma façon de dire (mon phrasé interprétatif). Après avoir discuté de ce sujet avec plusieurs interprètes tout au long de ma recherche, j'ai constaté que cette astuce est très répandue : beaucoup d'acteurs tentent de varier leur manière de dire afin d'éviter qu'un seul phrasé interprétatif ne s'imprime dans leur mémoire. Or, inmanquablement, en l'absence du phrasé inscrit – et c'est ce que j'ai observé – un certain phrasé interprétatif finit par être préféré et mémorisé. Cette lutte, pour ainsi dire, peut, par ailleurs, ralentir le processus de mémorisation : un autre argument en faveur de l'apprentissage du phrasé inscrit.

Ainsi, partant du fait que l'interprète doit nécessairement mémoriser un phrasé, il est plus avantageux de mémoriser quelque chose d'objectif, sur quoi il pourra s'appuyer. C'est ce que quelques interprètes que j'ai rencontrés au début de ma recherche exprimaient : ils disaient répéter leurs répliques de façon « neutre », afin de ne pas « figer l'interprétation ».

Or, pour eux, « neutre » signifiait dire le texte d'une voix monotone, en aplatissant la courbe intonative et en ne marquant des pauses qu'aux signes de ponctuation. Au fond, ce « neutre » n'était ni plus ni moins qu'un phrasé interprétatif en soi, s'écartant dans une large mesure du phrasé inscrit.

J'avais d'ailleurs abordé cette technique de mémorisation « au neutre » avec les interprètes ayant collaboré à ma recherche. Elizabeth Gravel m'avait confié qu'elle l'avait déjà expérimentée pour une pièce dans laquelle elle avait énormément de texte. Elle s'était enregistrée en récitant ses répliques de manière monotone. Arrivée au plateau avec le metteur en scène, elle avouait cependant avoir eu plus de difficulté à se défaire de cette voix neutre : « *Puisque je l'avais entendue neutre, je parlais neutre* » (Discussion avec Elizabeth Gravel lors d'un laboratoire d'expérimentation, juin 2025). C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle avait cessé d'utiliser cette méthode.

Le principe de base de cette technique reste pourtant très intéressant et se rapproche de ma propre proposition. Il faut simplement redéfinir ce que l'on entend par « neutre ». Dans mon approche, le « neutre » correspond au phrasé inscrit – non pas monotone, mais porteur du sens et de l'élan de la parole.

C'est donc le phrasé inscrit qu'il faut apprendre. Ce phrasé inscrit, nous pouvons, à l'instar de l'auteur, l'inscrire – non pas sur une feuille, mais dans notre mémoire et dans notre souffle. Nous mémorisons ainsi

non seulement les idées et le vocabulaire du personnage, mais également sa manière de phraser, sa respiration et les élans de sa parole.

De plus, en répétant le phrasé inscrit, nous approfondissons sans cesse notre compréhension du sens profond de la réplique. Le personnage nous apparaît alors plus clairement dans son altérité : nous allons vers lui, nous épousons sa manière propre de phraser, de relier ses idées dans un parcours cohérent.

Une fois ce phrasé inscrit intégré, nous pouvons, en situation de jeu, nous concentrer pleinement sur l'instant présent de la représentation ; la réplique est lancée avec les bons élans, le sens parvient au public, et nous, interprètes, nous faisons ce que nous savons faire de mieux : jouer.

CONCLUSION

Reprenons depuis le début.

La mémorisation du texte de théâtre au regard de la psycholinguistique : voilà ce qu'était, en 2023, le titre de ma recherche universitaire.

Ma recherche-création vise à proposer aux interprètes diverses techniques de travail du texte qui puissent « *relie[r] la pensée intérieure à la forme extérieure* » (Fortis, 2011), de manière à ce que le texte devienne « *l'unique expression possible du contenu intérieur du personnage* » (Knebel et coll., 2006, p. 80).

[...]

Je suis persuadé qu'une meilleure compréhension des processus cognitifs sous-jacents à la parole peut grandement aider l'interprète dans sa quête d'un jeu plus organique, spontané et vrai.¹⁰

Un long chemin a été parcouru depuis que ces lignes ont été écrites. J'ai rapidement laissé tomber la psycholinguistique, comprenant que la réplique de théâtre ne relève pas uniquement de la psychologie. Au fond, ce qui m'intéressait, c'était la véracité de la parole ; que la forme extérieure soit en relation avec le contenu intérieur du personnage.

Face aux questionnements de mes collègues et professeurs, j'ai rapidement défendu l'idée que ma recherche dépassait le cadre des esthétiques réalistes. J'étais convaincu que l'interprète ayant compris la logique de construction (le mouvement interne) d'une réplique peut dire celle-ci en donnant l'impression qu'il s'exprime spontanément de la sorte, et ce, qu'il soit dans un langage réaliste ou non.

Au fond, je souhaitais travailler sur l'intelligibilité de la réplique. Je cherchais    développer une méthode de mémorisation permettant à l'interprète de comprendre comment se construit la pensée du personnage à l'intérieur de la réplique. Mon objectif était que l'interprète ne se contente pas de reproduire un

¹⁰ Texte issu d'un descriptif de projet rédigé en début de parcours

enchaînement de mots qu'il aurait mémorisés, mais qu'il comprenne tellement bien la structure de la réplique qu'il puisse la reconstruire au moment même où il la prononce.

Je me suis donc concentré sur la mémorisation : comment apprendre *la partition* (la réplique) de sorte à briser cette musicalité de la phrase qui – c'est ce que je pensais alors – nuit à l'impression de spontanéité ? J'en étais là dans mon questionnement.

En effet, dans le milieu théâtral, on dit parfois qu'un interprète « sonne faux » ou encore « qu'il chante ». Ces commentaires péjoratifs indiquent que l'interprète ne dégage pas une impression de spontanéité : sa réplique sonne comme si elle avait été apprise par cœur dans l'idée d'être récitée au lieu d'être dite. Ces deux expressions nous ramènent à la musique. J'en étais donc venu, inconsciemment, à considérer la musicalité comme une ennemie du comédien : c'était elle qui le faisait « sonner faux », qui le faisait « chanter » en l'enfermant dans ses contraintes rythmiques et mélodiques.

Comment transcender la musique ? Comment déjouer la partition ? Comment faire pour que sa mémorisation ne fige pas l'acteur, mais l'émancipe ?

Vers la fin de ma première année de recherche, j'ai eu le bonheur de m'entretenir avec plusieurs interprètes au sujet de leur rapport à la mémorisation. Certains interprètes m'ont fait remarqué mon emploi du terme partition, qui me semblait pourtant tout naturel, moi qui ai côtoyé des musiciens classiques toute ma vie. Cette petite remarque m'a beaucoup fait réfléchir et a réorienté, pour ainsi dire, ma recherche.

Peut-être est-ce, au contraire, en embrassant la musicalité d'un texte que nous parviendrons à nous en affranchir, voire à nous en servir ?¹¹

C'est ce que j'écrivais dans mon travail concluant ma première année de maîtrise. C'est ainsi que je me suis intéressé à la musicalité de la parole : de l'opéra au *Sprechgesang* (chanter-parler), en passant par la déclamation baroque. Le tout était fascinant. Mais je m'intéressais, moi, à la voix parlée et non à la voix chantée. On m'a alors parlé de Jacques Rebotier et de sa notation musicale de la parole quotidienne. J'ai ainsi eu le privilège de le rencontrer à Paris pour discuter avec lui et qu'il me montre quelques-unes de ses

¹¹ Extrait de mon travail final dans le cadre du cours *Méthodologie de la recherche et de la création expérimentale*

partitions pour voix parlée. C'est à ce moment que j'ai remplacé le terme « musicalité de la parole » par celui de « prosodie », plus juste lorsqu'on se réfère à la parole.

Je commençais à comprendre qu'il me fallait trouver une méthode objective pour étudier la prosodie de la réplique. J'ai commencé à m'intéresser aux méthodes déjà existantes pour analyser la réplique de théâtre. J'ai ainsi appris auprès du *Théâtre Molière Sorbonne* l'annotation pour la déclamation baroque, annotation qui m'a, par ailleurs, beaucoup inspiré. Je suis ensuite allé lire des ouvrages plus modernes : Jean-Claude Milner et François Regnault, Julia Gros de Gasquet. Cependant, toutes les références que je trouvais concernaient les répliques en alexandrins. Or, je voulais une analyse qui puisse s'appliquer à tous les types de texte, pas seulement aux vers.

Je suis donc retourné du côté de la linguistique, cette fois-ci pour étudier quelques écrits sur la prosodie de la parole spontanée. Je voulais repérer certains principes que je pourrais ensuite appliquer à des répliques de théâtre.

Puis j'ai lu Michel Bernardy et découvert sa notion de phrasé obligé. Bien que lui aussi ait eu tendance à appliquer ses principes aux grands textes classiques (majoritairement en alexandrins), je voyais dans ce phrasé obligé un concept qui s'appliquait à tous les types de répliques. C'est alors que tout a commencé à s'aligner. J'ai effectué mes laboratoires et commencé à entrevoir une distinction claire entre le phrasé inscrit et le phrasé interprétatif. Il y a, dans la réplique, quelque chose d'objectif qui, au-delà de l'idée d'être le phrasé que l'auteur a « entendu » en écrivant, est à plus juste titre inscrit objectivement dans la construction syntaxique de la phrase.

Parallèlement, mes réflexions se sont nourries d'autres spécialistes de l'oralité. J'ai ainsi lu *Le Nouveau solfège de la diction* de Paul Martens et relu mon recueil de notes de première année à l'école de théâtre, *Le cahier vert de la diction et de la lecture* de Marie-Claude Lefebvre. Mon code d'annotation prenait forme et je commençais à faire des liens entre mes diverses lectures, qu'ils s'agissent d'écrits issus de la linguistique ou de textes destinés à la formation de l'interprète.

J'avais parcouru une longue route. Ce long périple m'avait, je le croyais, éloigné de mon questionnement initial. Or, je réalise aujourd'hui que ce n'est pas tout à fait le cas.

Cette impression qu'une réplique est dite spontanément naît de l'adéquation entre le phrasé inscrit et le phrasé interprétatif. Lorsque les deux phrasés sont en relation, c'est alors que la parole semble spontanée.

En effet, ce qui caractérise la parole spontanée, c'est que, contrairement à la réplique de théâtre, il n'y a pas de phrasé inscrit d'un côté et de phrasé interprétatif de l'autre ; il n'y a qu'un seul phrasé, construit et interprété en même temps, par la même personne.

Il faut donc, pour nous acteurs, faire nôtre le phrasé de l'auteur pour que notre phrasé interprétatif ne fasse qu'un avec lui, créant ainsi un phrasé unique, le phrasé du personnage.

« Chanter sa réplique », « sonner faux », ces expressions que je cherchais à définir au début de mon parcours, résultent du fait, comme je l'ai dit, que l'on mémorise son phrasé interprétatif au lieu de son phrasé inscrit. Le phrasé interprétatif est beaucoup plus éphémère que le phrasé inscrit : il est le résultat de paramètres qui sont toujours en mouvance. Ainsi, l'interprète « sonne faux », il « chante » lorsqu'il répète un phrasé interprétatif qui n'est pas éphémère, qu'il a prédéterminé et qui ne s'adapte pas aux circonstances de l'instant présent.

Je sens avoir énormément cheminé et progressé dans la compréhension de mon métier d'un point de vue non seulement théorique, mais pratique. Les découvertes faites au cours de cette recherche sont importantes. Au cœur de celles-ci se trouve la distinction que j'ai été amené à faire entre le phrasé inscrit et le phrasé interprétatif. Cette distinction permet à l'interprète de ne pas confondre ces deux notions, qui, faut-il le mentionner, existent en dehors de ma terminologie.

Au-delà d'un système de notation détaillé, ma méthode propose, dans un premier temps, de travailler le phrasé inscrit et le phrasé interprétatif de manière séparée. Il ne s'agit pas nécessairement d'annoter sa réplique avec autant de détails que je l'ai fait lors de mes laboratoires, car un certain nombre de notions deviendront des acquis. Il s'agit plutôt d'être en mesure d'analyser le phrasé de la réplique de manière objective selon ses trois composantes : l'accentuation, l'intonation et le rythme, et ce, en s'appuyant sur les deux grands mouvements de la pensée, soit la protase, qui expose, et l'apodose, qui conclut. Cette analyse orientera ensuite le travail et permettra de faire des choix plus conscients. En effet, un interprète ou un metteur en scène peut choisir de travailler en accord avec le phrasé inscrit ou de s'en écarter ; or, cette décision doit être réfléchie, elle ne peut pas être le résultat d'une méconnaissance de celui-ci.

Le phrasé inscrit – ce canevas que nous aurons dégagé – donnera, une fois analysé, les élans nécessaires à notre interprétation.

À la lumière de cette recherche, je constate que, pour pouvoir oublier (et faire oublier) que la réplique a déjà été écrite, il est nécessaire d'en étudier le phrasé inscrit, car une part essentielle de la justesse de jeu repose sur la manière dont le phrasé interprétatif et le phrasé inscrit entrent en relation l'un avec l'autre. C'est à l'issue de notre étude du phrasé inscrit que le travail de l'interprète s'oriente véritablement et qu'il devient possible de s'affranchir, pour ainsi dire, du papier. En mémorisant le phrasé inscrit, nous nous approprions pleinement la réplique : elle devient alors nôtre. Plus encore, le phrasé inscrit agit comme un tremplin qui nous propulse et nous inspire, nous permettant, à chaque représentation, de faire jaillir et rejaillir la parole naissante.

ANNEXE 1 : Annotations pour phrasé inscrit

Extrait d'*Incendies* (Mouawad, 2009, p. 33-34)

NAWAL : J'ai un ENfant dans mon ventre, Wahab ! / Mon ventre est plein de toi. / C'est un vertige, **N'EST-**
Ce pas ? / C'est magnifique et horrible, **n'EST-Ce** pas ? / C'est un gouffre et c'est comme la liberté aux
oiseaux sauvages, **N'EST-Ce** pas ? / Et il n'y a **PLUS** de mots ! / **QUE** le vent ! / Quand j'ai entendu la vieille
Elhame me le dire, un océan a éclaté dans ma tête. / Une brûlure. /

WAHAB : Elhame se trompe peut-être. /

NAWAL : Elhame ne se trompe pas. / Je lui ai demandé : « Elhame, tu es sûre ? » / Elle a rigolé. / Elle m'a
caressé le visage. / Elle m'a dit qu'elle a fait naître tous les enfants du village depuis quarante ans. /
Elle m'a sortie du ventre de ma mère et elle a sorti ma mère du ventre de sa mère. / Elhame ne se
trompe pas. / Elle m'a promis qu'elle ne dira rien à personne. / « Ce ne sont pas mes affaires, elle a dit,
mais dans deux semaines au plus tard, tu ne pourras plus le cacher. » /

WAHAB : On ne le cachera pas. /

NAWAL : On nous tuera. / Toi le premier. /

WAHAB : On leur expliquera. /

NAWAL : Tu crois qu'ils nous écouteront ? /

WAHAB : De quoi tu as peur, Nawal ? /

NAWAL : Tu n'as pas peur, toi ? (Temps) // Pose ta main. / QU'EST-Ce que c'est ? / Je ne sais pas si c'est la colère, je ne sais pas si c'est la peur, je ne sais pas si c'est le bonheur. / OÙ serons-nous, toi et moi, dans cinquante ans ? /

WAHAB : Nawal, Écoute-moi. / Cette nuit est un cadeau. / Je n'ai peut-être pas de tête pour dire ça, mais j'ai un cœur, et il est solide. / Il est patient. / Ils crieront, nous les laisserons crier. / Ils injurieront, nous les laisserons injurier. / Peu importe. / À la fin, après leurs cris et leurs injures, il restera toi, moi, et un enfant de toi et de moi. / Ton visage, mon visage dans le même visage. / J'ai envie de rire. / Ils me frapperont mais moi, toujours, j'aurai un enfant au fond de ma tête. /

NAWAL : Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux. /

WAHAB : Nous serons toujours ensemble. / Rentre chez toi, Nawal. / ATTends qu'ils se réveillent. / Quand ils te verront, à l'aube, assise à les attendre, ils t'écouteront parce qu'ils sauront que quelque chose d'important est arrivé. / Si tu as peur, pense qu'au même moment je serai chez moi, attendant

que tous se réveillent. / Et je leur dirai. / L'aube n'est pas loin. / Pense à moi' comme je pense à toi,' et
ne te perds pas dans le brouillard. / N'OUblie pas /: maintenant que nous sommes ensemble, ça va
mieux. /

DOUZIÈME MÈRE : Je reviens de l'étage des doutes. / Je confondais la hâte et l'effroi, ce n'était QU'UN
seul sentiment, mais je m'étais trompée. / Vous savez la peur. / Toujours autre chose, moins pire qu'on
croit, là, juste ici, tout près, à côté, presque au-dedans, ça se touche, une évolution, irraisonnable,
irrationnelle la peur? que non. / Une intelligence, une affaire autonome, un prédateur, à peine plus
gros que sa proie. / Voir ce qu'il y a de naturel autour de soi, voir le jour qui commence, c'est la terre
qui tourne quand plus rien ne bouge. / J'ai donc envisagé le pire, mais l'on m'a rassurée. / J'avais raison
/ : ma fille n'est PAS morte. / Je suis en liesse / ; mon bonheur est si grand qu'il veut sortir de moi pour
s'exprimer dans son amplitude. / Je suis tout égavée dans l'enfance, la période des jeux et des rondes,
et je voudrais m'évader parmi des cerceaux. / REgardez le piètre état de mes yeux. / C'est, de tous les
ravages, la quintessence. / VOYez, TOUchez. / Ce sont des larmes de joie. / Je ne veux pas les sécher,
car je les vole à votre douleur.

NINA : Non'

Tu vas pas faire ça /

Pas comme ça /

Prendre des mots qui existent' des mots comme ça ◡

Pis juste les déposer par-dessus ton absence /

Tu peux pas faire ça /

C'est interdit de faire ça /

Tu peux pas être aussi banale //

Je t'en veux pas /

Je te jure que

Mais tu peux pas dire ça comme ça //

Je suis capable moi /

Je suis capable' d'être au monde /

Je suis capable' de faire avec les choses /

Je suis capable de comprendre' que c'est pas toujours facile ◡

◡
Juste

Juste exister /

Que c'est pas toujours c'est ça

Pas toujours facile /

◡
Mais

Je suis capable' de regarder les gens dans les yeux /

Dans leurs yeux' avec ce qu'y a dedans leurs yeux' même si

Je suis capable d'être consciente que ça fait mal 'vivre'

Qu'après le mot « naître »

Y en a des milliards d'autres //

J'ai été anorexique' j'ai failli mourir / c'était

Disparaître aussi /

C'était

Abîmant /

Pour tout le monde //

J'ai été très anxieuse' très dans

J'ai été

Malade /

Mais c'est pas

J'ai voulu

J'ai cherché beaucoup mes mots /

L'absence du mot «maman» peut-être /

Mais on s'en fout /

C'est **PAS** important /

Ça me définit pas /

Ce qui me définit' c'est

C'est rien de tout ca /

C'est les silences qui

C'est comment faire avec les silences //

Oui je pense que c'est ca' qui fait de moi moi //

C'est comment je me fucking démerde' avec les fucking silences' de la fucking vie //

Les trous /

Entre les choses /

Comment je remplis les trous entre les choses /

J'ai j'ai décidé que j'acceptais ca /

Les trous /

Que je /

Je respirais avec /

Extrait de la pièce *Couteau : -- sept façons originales de tuer quelqu'un avec* (Hubert, 1999, p. 108-112)

LE GARS : Vous voyez. / C'est fort un couteau! /

LE PSYCHOLOGUE : Vous devriez ranger ce couteau.

LE GARS : Pourquoi? / Pour redevenir un trou de cul? / No way. / Moi aussi j'ai envie de connaître le pouvoir. /

LE PSYCHOLOGUE : Rangez ce couteau.

LE GARS : J'étais le dernier pion, l'imbécile qui se tape la job de bras ... jusqu'au moment où j'ai réalisé que j'avais un couteau dans mains. / J'avais toute le pouvoir du monde dans mes mains. /

LE PSYCHOLOGUE : Je vous le demande gentiment ...

LE GARS : Mais j'ai eu un réflexe de trou de cul. / J'ai PAS voulu du pouvoir. / Toute ma vie, j'ai refusé de prendre ma place. / J'ai appris qu'y fallait écouter les autres pis ç'a faite de moi un second, un exécutant, un coupeur de têtes de poissons. /

LE PSYCHOLOGUE : Si vous ne rangez pas ce couteau ...

LE GARS : J'aurais JAmais dû le jeter par-dessus bord. / J'aurais dû le voler. /

LE PSYCHOLOGUE : J'appelle la police!

LE GARS : Mais c'est fini toute ca. / Astheure, c'est moi qui décide! / Astheure c'est moi que le monde va écouter! / [...]

LE PSYCHOLOGUE : Calmez-vous!

LE GARS : Je me sens TRÈS calme! /

LE PSYCHOLOGUE : Oui, bon ! Si on reprenait du début ...

LE GARS : Du début début ? /

LE PSYCHOLOGUE : Du début de notre entretien ... Vous allez me donner votre couteau et ensuite, nous pourrons discuter.

LE GARS : O.K. / Mais on change de place. / Je commence à être tanné d'avoir la petite chaise. /

LE PSYCHOLOGUE : C'est d'accord. [...] Je vous cède mon fauteuil et vous me donnez votre couteau.

LE GARS : Non ! /

LE PSYCHOLOGUE : Mais qu'est-ce que vous voulez?

LE GARS : Le pouvoir. /

LE PSYCHOLOGUE : C'est pas en me menaçant que vous aurez plus de pouvoir dans la vie.

LE GARS : Pour un psychologue, tu comprends pas grand-chose. / Si je veux le pouvoir, y faut nécessairement que quelqu'un soit dominé par moi. / C'est Logique non? /

LE PSYCHOLOGUE : Oui ... mais ... euh ... Bon!

LE GARS : Je veux que tu fasses tout ce que je te demande. / [...]

J'ai apporté quèque chose pour toi. /

Il prend son sac et en verse le contenu sur le bureau : des dizaines de poissons.

Tu m'as **J**Amais dit si t'étais un Amateur de pêche ! / Tu parles **PAS** beaucoup. / Assis-toi ! / T'as faim ? /

FAIS-toi s'en pas, je te forcerai pas à les manger. / Chus pas un **TY**ran quand même ! / Je veux juste faire

une petite expérience. / Tu me vois venir. / Chus tanné de me sentir coupable, de penser que la terre

tourne mal à cause de moi. / Je veux me convaincre que tout le monde est aussi pourri que moi. / Tu

COMprends ? / Tout le monde a des défauts. / C'est **NOR**mal d'avoir des défauts, non ? (Temps) //

LE PSYCHOLOGUE : Qu'est-ce que vous voulez que je fasse ?

LE GARS : Tu vas **COU**per les têtes pis les queues de ces poissons-là ! /

La question surprend le gars.

LE PSYCHOLOGUE : Avec quoi?

LE GARS : Avec mon couteau ! // (D'un geste ferme, il dépose le couteau sur la table. Temps. Les deux

hommes se regardent.) **EN**voie ! /

ANNEXE 2 : Affiche de la conférence-démonstration

Crédit : Clémence Bégin.



BIBLIOGRAPHIE

Académie française. (2024). Phrasé. Dans *Dictionnaire de l'académie française* (9^e éd.).

<https://dictionnaire-academie.fr/article/A9P2138>

Argod-Dutard, F. (1996). *Éléments de phonétique appliquée : prononciation et orthographe en français moderne et dans l'histoire de la langue : aspects prosodiques et métriques*. Armand Colin.

Banu, G. (1995). *De la parole aux chants : [rencontres organisées par l'Académie expérimentale des théâtres, le Conservatoire supérieur d'art dramatique et la Vidéotheque de Paris, 10-20 octobre 1994]* (Académie Expérimentale des Théâtres (France), Conservatoire national supérieur d'art dramatique (France), & Forum des images (Paris), Eds.). Actes Sud-Papiers.

Bazillon, T., Jousse, V., Béchet, F., Estève, Y., Linarès, G. et Luzzati, D. (2008). La parole spontanée : transcription et traitement. *Traitement automatique des langues*, 49(3), 47–76.
<https://aclanthology.org/2008.tal-3.3.pdf>

Bernard, J. (2019, 30 mai). François Girard : du cinéma à l'opéra. *Ma Scena*. <https://myscena.org/fr/justin-bernard/francois-girard-du-cinema-a-lopera/>

Bernardy, M. (2016). *Le jeu verbal : Oralité de la langue française* (éd. numérique).
<https://www.jeuverbal.fr/>

Boileau, N. (2009). *L'art poétique*. Vertiges; Jean Yves Collette éditeur. <https://www.banq.qc.ca>

Bouchard, M. M. (2012). *Christine, la reine-garçon : théâtre*. Leméac.

Cajolet-Laganière, H., Martel, P., & Masson, C.-É. (2012). Énergique. Dans *Usito*.
<https://usito.usherbrooke.ca/definitions/energique>

Cajolet-Laganière, H., Martel, P., & Masson, C.-É. (2012). Prosodie. Dans *Usito*.
<https://usito.usherbrooke.ca/definitions/prosodie>

Cajolet-Laganière, H., Martel, P., & Masson, C.-É. (2012). Rythme. Dans *Usito*.
<https://usito.usherbrooke.ca/definitions/rythme>

Cajolet-Laganière, H., Martel, P., & Masson, C.-É. (2012). Syntagme. Dans *Usito*.
<https://usito.usherbrooke.ca/definitions/syntagme>

Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2012). Agogique. Dans *Trésor de la langue française informatisé*. <https://www.cnrtl.fr/definition/agogique>

Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2012). Concevoir. Dans *Trésor de la langue française informatisé*. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/concevoir>

Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2012). Intonation. Dans *Trésor de la langue française informatisé*. <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/intonation>

Chaurette, N. (1991). *Les reines*. Leméac.

Chaurette, N. (1999). *Stabat Mater II*. Leméac.

Chaurette, N. (2010). *Ce qui meurt en dernier*. Leméac.

Chenelière, É. d. (2006). *Désordre public*. Fides.

Choinière, O., & Atelier 10 (Organisme). (2017). *Manifeste de la jeune-fille*. Atelier 10.

Conte, S. (2024). Les frontières de la déclamation dans l'Institution oratoire de Quintilien. *Exercices de rhétorique*, 22. <https://doi.org/10.4000/rhetorique.1613>

David, S. (2015). *Les haut-parleurs : théâtre*. Leméac.

Déraspe, R., & Théâtre d'aujourd'hui (Montréal, Québec). (2020). *Ceux qui se sont évaporés : théâtre* (1re édition). Leméac.

- Di Cristo, A. (2013). *La prosodie de la parole*. De Boeck ; Solal.
- Farabet, René., & Claudel, P. (1960). *Le jeu de l'acteur dans le théâtre de Claudel*. Minard.
- Fortis, J. (2011). Comment la linguistique est (re)devenue cognitive. *Revue d'histoire des sciences humaines*, 25, 103–124. <https://doi.org/10.3917/rhsh.025.0103>
- Gagnon, S. (2022). *Anna, ces trains qui foncent sur moi*. L'Instant même.
- Green, E. (2001). *La parole baroque : essai*. Desclée de Brouwer.
- Hubert, I. (1999). *Couteau : -- sept façons originales de tuer quelqu'un avec*. Dramaturges Éditeurs.
- Knebel, M., & Vasiliev, A. (2006). *L'analyse-action : en deux livres et quelques annexes* (1re éd). Actes sud ; École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre.
- Kwong, I. (2019). A guide to the Ivana Chubbuck method. *StageMilk*. <https://www.stagemilk.com/a-guide-to-the-ivana-chubbuck-method>
- Larousse. (s. d.). Élan. Dans *Dictionnaire de français Larousse*.
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9lan/28139>
- Larousse. (s. d.). Phrasé. Dans *Dictionnaire de français Larousse*.
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/phrasé/60534>
- Lefebvre, M.-C. (2025). *Le cahier vert de la diction et de la lecture*. Recueil rédigé pour le cours *Lecture et interprétation* (EST2160) du profil jeu de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM.
- Martens, P. (1986). *Nouveau solfège de la diction* (6e éd.). Librairie théâtrale.
- Martin, P. (2008). L'intonation du français : le vilain petit canard parmi les langues romanes ? *Language Design*, 1–13. http://elies.rediris.es/Language_Design/LD-SI-2/01-Martin-canard.pdf

- Meisner, S., & Longwell, D. (2025). *Sur le jeu d'acteur* (M. Grandsard, trad.). Capricci Éditions.
- Milner, J.-C., & Regnault, F. (1987). *Dire le vers : court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*. Éditions du Seuil.
- Molière, & Borrut, M. (1672/1994). *Les femmes savantes : texte intégral*. Bordas.
- Molière. (1659/1998). *Les précieuses ridicules* (J. Chupeau, Ed.). Gallimard.
- Mouawad, W. (2009). *Incendies*. Leméac.
- Mouawad, W. (2011). *Les mains d'Edwige au moment de la naissance* (1re éd). Leméac : Actes Sud.
- Norrish, T. (2019). A guide to the Sanford Meisner method. *StageMilk*. <https://www.stagemilk.com/a-guide-to-the-sanford-meisner-method/>
- Office québécois de la langue française. (s. d.). Histoire de la ponctuation. *Vitrine linguistique*. <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/23321/la-ponctuation/histoire-de-la-ponctuation>
- Paquin, L-C. (2010). *Méthodologie de la recherche création* (Notes de cours fournies par Pierre Gosselin). https://lcpaquin.com/metho_rech_creat/heuristique/heuristique.html
- Racine, J., & Picard, R. (1667/1994). *Andromaque* (Éd. de Jean-Pierre Collinet). Gallimard.
- Radio-Canada. (2020, 26 février). François Girard transporte son Vaisseau fantôme au Metropolitan Opera. *ICI Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1542027/francois-girard-transporte-son-vaisseau-fantome-au-metropolitan-opera>
- Reza, Y. (1995). *L'homme du hasard*. Actes sud.
- Shakespeare, W., & Guizot, É. C. P. (1900). *Oeuvres complètes de Shakspeare*. Garnier frères.
- Tremblay, M. (2007). *Les belles-soeurs*. Leméac ; Actes sud.