

MEMOIRE

DU RYTHME FORMEL AU RYTHME METAPHORIQUE

(EXIGENCE PARTIELLE A LA CERTIFICATION FINALE)

Mémoire rédigé pour « La Manufacture »
Haute Ecole de Théâtre de Suisse romande
Par Julien Mages
septembre 06

Avant propos :

Cette recherche est le sujet d'une intuition difficilement vérifiable selon un mode scientifique mais l'art et ses techniques ne sont pas une science mais une quête du beau et des valeurs le constituant. Mon intérêt pour ces valeurs réside dans le changement qu'elles peuvent opérer sur l'homme. Si je fais du théâtre c'est pour dire des choses qui me font penser, changer et évoluer...un doute subsiste toutefois quant à l'existence de ce changement. Toujours est-il que l'évolution dans son art peut faire penser à l'évolution dans la vie et bien des similitudes dans ces deux évolutions me font adhérer à cette parole de Brecht :

« Tous les arts contribuent au plus grand de tous les arts, l'art de vivre »

Résumé :

Quatre chapitres ainsi qu'un bilan et une conclusion constituent l'ensemble de ce mémoire :

1. Problématique.
2. Hypothèse
3. Cadre théorique
4. Méthodologie.

Dans la problématique se trouvent les définitions des deux rythmes étudiés dans cette recherche :

1. Le rythme formel
2. Le rythme métaphorique.

Je définirai d'abord le rythme formel ainsi que le rythme métaphorique. J'analyserai le passage de l'un à l'autre :

J'évoquerai le passage du rythme formel au rythme métaphorique dans l'analyse du texte, de son analyse et de son interprétation.

Ma problématique étant de trouver un rythme d'interprétation subtile/métaphorique à partir de l'analyse du rythme formel d'un texte, ma problématique déclinera ma façon d'y parvenir et mes réflexions quant aux contraintes que cela implique, mes intuitions et certains points de vues glanés çà et là parmi mes auteurs de référence.

L'hypothèse :

J'aborderai l'influence d'une analyse rythmique pour une interprétation singulière et subtile. Comment passer d'un rythme à l'autre, les tenants et aboutissants de cette analyse rythmique et surtout mon hypothèse : Le rythme métaphorique se trouve déjà dans la partition écrite et il s'agit de l'en extraire.

Je déclinerai les cadres théoriques ou influences qui ont porté ma recherche.

Et finalement j'exposerai ma méthode de travail et les différentes étapes de ma recherche. Suivront mon bilan et ma conclusion.

Table des matières :

Problématique : pages 3-11

Hypothèse : pages 11-12

Cadre théorique : pages 12-13

Méthodologie : pages 13-15

Bilan, conclusion, bibliographie : page 15-16

Annexe : page 17

Introduction à la problématique

Si je dois résumer mon parcours à « la Manufacture » dans l'apprentissage du jeu, une chose revient régulièrement dans les commentaires reçus à mon propos : « La simplicité », ou devrais-je dire « le manque de simplicité ». On m'accusait alors, probablement à raison d'ailleurs, de dire les textes sans simplicité avec une emphase galvaudant, peut-être, la simplicité limpide du poète.

« Peut-être admires-tu trop le poète » m'a-t-on dit. Quelque chose d'à la fois petit et maniéré, timide et faux résonne dans tout le jeu. Je dois avouer que j'admire les poètes et que le plateau m'intimide, le poète également, comment ne pas l'être devant les Shakespeare, Tchekhov, Pasolini, Garnier...pour ne citer que quelques grands qui ont jalonné mon parcours à l'école. Il est naturel de considérer ces poètes pour le monument qu'est leur œuvre mais le comédien, élève qui plus est, doit les dire et laisser son admiration au vestiaire, constat élémentaire mais constat tout de même !

C'est ainsi qu'en cherchant mon sujet d'expérimentation pour le mémoire le même réflexe d'admiration m'a d'abord fait choisir un sujet trop abscons, je voulais chercher autour de la polysémie oratoire de l'acteur disant un texte à contenu symbolique, comment l'acteur peut faire entendre le double sens, ou le deuxième sens du symbole exprimé dans une réplique, un texte ou un poème...je me suis bien vite aperçu que la charrue menait les bœufs, et qui trop embrasse mal éteint... bref qu'un souci technique me mènerait plus facilement à une vérité artistique.

Ainsi faisant l'analogie avec un musicien qui doit déchiffrer techniquement sa partition musicale avant de l'interpréter, j'ai opté pour l'étude d'un système qui partirait de la partition rythmique d'un acteur pour aboutir à une interprétation plus subtile. En lisant « le Théâtre pauvre » de Grotowski, je me suis aperçu que cette question était fondamentale :

« En prose, le rythme doit être découvert, ou plutôt déchiffré : il faut sentir le rythme spécifique d'un texte. Un bon acteur est capable de lire rythmiquement même un bottin de téléphone... La dextérité de manier les phrases est importante et nécessaire dans le jeu. La phrase est une unité intégrale, émotionnelle et logique... » « Théâtre Pauvre Grotowski : Tech. De la prononciation. »

En poésie également, la phrase passe par la sensation. Le verbe « sentir » utilisé par Grotowski laisse entendre que l'expérience et l'habitude de déchiffrer des textes sont pour l'acteur le moyen d'atteindre une grande dextérité. L'acteur doit entraîner son instinct du texte ; la prose et la poésie ne s'abordent pas de la même manière, etc... C'est alors que m'est venue l'idée de la construction rythmique analytique pour l'interprétation.

« Il n'y a pas de différence essentielle de récitation entre la poésie et la prose. Dans les deux cas il s'agit de rythme de phrase et d'accents logiques. » Grotowski idem.

Cette phrase de Grotowski m'a donné la première intuition de ma recherche : *« il s'agit de rythme... »*. Quelle que soit la forme d'un texte, il s'agit de rythme... Je pense que Grotowski parle du domaine précis de la récitation quand il dit cela, mais je me permets de comprendre cette citation dans un sens plus large et de souligner l'importance fondamentale du rythme dans l'interprétation d'un acteur.

Ainsi ma question est : Est-il possible de trouver un rythme (subtil/métaphorique) dans une partition écrite et à partir de son analyse formelle.

Problématique

Ma question est : peut-on partir du rythme formel d'un texte écrit pour aboutir à un rythme abstrait/métaphorique grâce à l'analyse de l'interprétation orale de ce texte ?

Le rythme formel :

Tout théâtre exige un texte, parlé ou non ; plus précisément une partition, terme qui englobe un théâtre parlé ou non parlé, je parlerai donc ici du théâtre parlé. Le théâtre parlé exige un texte, mais il peut être écrit ou non, bien que les formes non écrites soient plus rares dans notre théâtre occidental moderne, ou devrais-je dire contemporain (théâtre d'improvisation ou tradition orale des conteurs).

Il sera question essentiellement ici du théâtre parlé avec texte écrit.

Je parlais plus haut de partition ; on distingue deux partitions essentielles dans une pièce de théâtre montée :

1 la partition globale, 2 la partition particulière à un rôle.

La partition globale est bien sûr la pièce écrite dans son ensemble, tous les personnages, les didascalies et les éléments de représentation que nécessite le texte : scène, costumes, lumières,

son, espace de jeu, répartition du public dans la salle. Cette partition est celle du metteur en scène.

La partition particulière à un rôle est composée des notes que l'acteur doit jouer : le texte de son personnage dépend bien sûr des autres personnages et de tous les éléments que j'ai cités pour la partition globale, car toutes les partitions (globale, éléments de la partition globale) sont interdépendantes et appartiennent aux règles dictées par la pièce écrite d'où découle la partition globale du metteur en scène.

Partition particulière à un rôle :

La partition du rôle comprend deux aspects qui auront une influence déterminante sur le rythme oral que devra choisir l'acteur à l'aide du metteur en scène : le dialogue et le monologue.

Le dialogue fonctionne en manière de « répons », deux rythmes intrinsèques s'y confrontent, généralement ceux de deux partitions particulières de rôles.

Il y a le rythme du rôle, le caractère du personnage, son état, ses manières, son idiome, son idiosyncrasie, bref l'écriture propre du personnage telle que l'a peinte l'auteur, et le rythme du dialogue ; stichomythies ou « répons » en tirades, ou toutes les autres variantes de ces deux éléments de base que sont la réplique longue ou courte.

Il est évident que le rythme du dialogue tenu par les acteurs sera élaboré avec l'aide du metteur en scène qui a la noble tâche d'harmoniser les deux (ou plusieurs) partitions particulières de rôles des acteurs, qui selon les différentes formes d'écriture peuvent varier dans la structure rythmique imposée pour dessiner le caractère d'un personnage : un amoureux est rarement écrit dans le même rythme qu'un tyran sanguinaire, le valet, dans sa peinture rythmique diffèrera de son maître, en revanche il arrive fréquemment qu'un amoureux et un tyran ou qu'un maître et son valet partagent la même scène et la colorent ainsi de deux rythmes rivaux.

Je parle ici d'une forme classique d'écriture ; rôles, intrigue, personnages, mais il en va autrement de certaines écritures contemporaines où le flux de la langue veut faire fi des personnages et raconte en allant un poème où l'abstraction est de mise ; longs monologues, textes sans personnages, vers libre, agencement abscons et calligraphies en tous genres (héritages trop souvent désuets d'Apollinaire ou Breton remuant leur humus pour tourner sur leur vers) on encore des pièces contemporaines sur le mode classique (personnages, intrigue etc.) mais homogène d'écriture, un même style pour tous les personnages mettant ainsi l'accent sur le poème continu et l'ensemble, plutôt que sur une couleur propre à chaque personnage.

Dans ces textes « nouveaux » le principe est le même et les rythmes changent mais selon le sens et l'effet que doit avoir la langue à tel ou tel moment du poème. Il usera de l'iambe pour parler d'ordinaire ou de concret, de commun ou de vivace, et s'entichera d'anapeste pour l'envol de ses phrases, comme bien d'autres avant lui et bien d'autres avant eux .

Ainsi dans le texte classique et contemporain les variations de rythme seront toujours au service d'une évocation de sens, d'émotion, de changement d'actions dans le drame, ou de sensations ; le rythme est au service de la variation.

Le dialogue :

Dans le dialogue les rythmes et variations de celui-ci sont souvent tributaires du sens ou de la progression dramatique de la scène, ou, mieux encore, du sens de la progression dramatique.

Soit il s'intensifie, soit il se dilue au cours de la scène ou de la séquence, ou alors le rythme change à l'intérieur de la réplique même, ses variations, ordonnées par le sens, l'émotion, les effets à produire sur les sons se reconnaissent plus ou moins clairement.

Ce qui est évident et se retrouve à la fois dans le dialogue et le monologue, c'est la construction grammaticale et syntaxique formelle : longueur des phrases, nature de celles-ci (+ ou – complexe, nombre des adverbess adjectifs, pronoms, articles etc...) ponctuation, choix des sonorités, des allitérations et assonances, nature du conflit, de la discussion ou du dialogue entre les deux personnages ; est-il violent, doux, passionné, las...

Voici déjà un travail conséquent dans l'analyse formelle de la partition textuelle. Cette analyse effectuée, viendra une analyse non formelle dont je parlerai ultérieurement ; l'analyse du rythme métaphorique.

Le dialogue est très souvent dans l'action, parle de la situation, génère le conflit des personnages faisant évoluer la narration.

Multiplés petits conflits et résolutions amènent à la grande résolution du conflit principal. Bien sûr cette analyse formelle du rythme aide à la genèse du personnage, à la découverte de l'écriture et à la diction propre d'un acteur sur un rôle mille fois interprété avant lui : le rythme oratoire participe à l'élaboration d'un style d'interprétation qui teintera nouvellement le style de l'auteur.

Ainsi le rythme formel est dans la composition du texte, c'est le premier plan rythmique du texte par analogie aux deux plans dont il est question pour Vassiliev dans la composition : Vassiliev utilise le terme de « composition » pour le jeu et la mise en scène en analysant la pièce par fragments d'après des perspectives d'événements, le fil dramatique d'un texte :

« La composition est donc le schéma même du jeu scénique, la seconde œuvre jouée par les acteurs pour pouvoir jouer l'œuvre originale. Ce n'est pas seulement une lecture de la pièce, au sens interprétatif du terme, mais une vue cavalière, un croquis détaillé de chaque morceau de toute l'œuvre dramatique, comme le patron d'un vêtement que l'on veut coudre, selon une autre comparaison récurrente. La théorie de la composition est une méthode de lecture des pièces pour les jouer. C'est un manuel d'instruction pour le jeu qui, dans la méthode de l'étude, ne donne pourtant aucune indication sur l'apparence extérieure qu'il peut prendre. Autrement formulé, s'il faut être au moins deux pour jouer, on peut aussi dire qu'il faut au moins deux plans pour que le jeu soit possible.

Cette maîtrise de deux niveaux se retrouve chez Anatoli Vassiliev, au travers de l'usage différencié d'une technique de division : division du texte, division de l'espace, analyse des étapes possibles du jeu de l'acteur. Susciter ce deuxième plan est une des tâches du travail de composition par des « opérations dans l'espace », selon une expression particulièrement évocatrice. La nature du second plan et de ces opérations n'est pas mystérieuse, elle constitue l'essentiel du travail du metteur en scène et des comédiens qui réalisent la composition, la font « trembler ». » (Anatoli Vassiliev : « l'art de la composition » par S. Poliakov)

Mon postulat pour le rythme formel se présente par une analogie avec une partition rythmique musicale : déchiffrer les périodes rapides et les lentes, définir les temps forts et les faibles, tout cela en corrélation avec le sens.

Le monologue ou la tirade :

« Monologue : Forme essentielle de l'écriture dramatique et du jeu de l'acteur le monologue ne se définit pas structurellement par la quantité de texte isolé, attribué à un personnage, mais par son principe de construction, toujours en perspective inversée. Il se compose selon

une idée ou une formule exprimée à la fin. Les parties du monologue se jouent et se composent en fonction de cette fin. Le monologue est la manière classique pour le personnage de s'exprimer, il figure le plus souvent la ligne de son action... » « A.Vassiliev. L'art de la composition. Par S.Poliakov »

La perspective inversée dans le monologue, comme nous le dit Vassiliev procède donc par une évolution qui tend vers un but « exprimé à la fin », l'importance suggestive de cette fin nécessite donc un temps fort dans la période finale du monologue ; au niveau rythmique cela a forcément une incidence exigée pour marquer l'effet à produire pour la compréhension, ou la mise en exergue de ce but final, ou encore pour la sensation qu'elle doit produire sur le spectateur.

La logique monologique exprime l'évolution de la pensée, son chaos, son ordre ou sa nature, celle du personnage, ou il exprime un discours, principe de pensée également, ou il dévoile par images des émotions, sentiments ou impressions ; c'est là encore le fruit de l'interprétation de la pensée. Lors de mes recherches, un théoricien de Shakespeare, Henri Fluchère, m'a intéressé dans la mesure où parle de l'image du vers comme pensée exprimée par le personnage. La fonctionnalité de l'image traduisant directement une pensée. Et donc le rythme des images pourrait correspondre au rythme de la pensée d'un personnage, ainsi pourrait-on comprendre un rythme par ses images également.

Fluchère nous parle ainsi du vers de Shakespeare et de ses images, ceux-ci expriment directement la pensée par l'image, faisant passer de surcroît l'émotion et la suggestivité sensitive des images.

*« Mais la grande nouveauté Shakespearienne est ailleurs. C'est le passage progressif de l'image-ornement à l'image fonctionnelle. Changement total de destination de l'image. Elle n'est plus seulement d'apparat, mise en place d'un objet concret à côté d'un autre objet concret pour opérer, à des fins poétiques, une substitution d'un objet à l'autre, ou un plaquage d'une qualité sur une autre, propre à faire naître telle ou telle émotion consécutive à la perception de l'image ; elle n'est pas davantage cette substitution en train de s'opérer par le rapprochement qu'elle réduit, à mesure qu'elle se déroule, à une identité fugitive : elle est la substitution opérée, parfaite, au moment de l'énoncé. La pensée, l'émotion, s'expriment par image, dans une opération simultanée de l'esprit. Ce serait là « penser par images »... »
“ H.Fluchère : Shakespeare dramaturge élisabéthain, tel-Gallimard ”*

La pensée est donc une imagerie de l'esprit, une imagerie donnée par l'esprit des personnages, une imagerie dans les paroles, s'écoulant par le flux des idées. Ces idées devenues paroles deviendront action car les propos des personnages dans une pièce sont souvent synonymes de leurs actions, cette action est exprimée dans le monologue, et le rythme du monologue exprimera l'action intérieure du personnage, le rythme de la pensée et donc quelque chose qui approche du rythme métaphorique dont je parlerai plus loin.

Les mots auront une valeur différente en fonction de cette perspective inversée, ou de par le sens qu'ils expriment surtout quand celui-ci s'apparente aux thèmes de la pièce ou aux événements de celle-ci. Le monologue est une partition dense où le rythme choisi par l'interprète peut évoquer la sensation de la complexité de la pensée (du personnage).

A priori un interprète peut donner tous les rythmes à un texte mais la question de la fidélité à l'auteur, à son rythme propre exige un arrangement entre l'interprète et l'auteur.

En dehors du sens des mots il y a les syllabes, rigoureuses dans la métrique classique mais également dans la prose : un texte en prose n'est pas aléatoire et l'on peut, dans la partition rythmique définir les longues et les brèves, etc...

Le rythme métaphorique :

« Je travaille sur le ralenti, sur le silence. Les choses, qui sont primordiales pour moi, me sont en général reprochées. Et, en effet, elles n'atteignent pas la réalité dont rendent compte l'agitation, le bruit et l'imitation vraisemblable.

J'essaie que les répliques ne soient pas trop « jouées », qu'elles soient un peu dissociées de l'habitation vivante de l'acteur, de façon presque perpendiculaire, et comme tapées à la machine : qu'on les entende comme on pourrait voir les lettres d'un journal lumineux. A ce moment-là, sans être ensablé dans le pléonasmisme du jeu, dans la sentimentalité ou dans la simplicité d'une intonation qui tendrait à faire croire que cette réplique ne veut dire que ça, la délivrance du texte est plus abstraite, plus neutre, ce qui fait qu'on me reproche mes tons atones. Atones mais très articulés. Cette articulation à quelque chose de plus en plus musical. Les sons travaillés multiplient les sens » C. Régy (Espaces Perdus)

Définition d'un rythme métaphorique :

Comme je l'ai dit plus haut le rythme s'attache au sens du texte.

Mais si dans une tragédie un personnage dit « Les nuages couvrent le soleil » le premier sens est que le temps se gâte, le deuxième est peut-être que les choses prennent mauvaise tournure pour le personnage ; c'est l'aspect poétique du texte, son aspect métaphorique, il y a donc un rythme qui s'attache à ce deuxième sens, à ce sous-texte. Pour produire oralement l'effet de la métaphore ou de la matière profonde d'un texte, une modification dans son rythme déclamatoire est judicieuse. Comme le dit C. Régy « il ne faut pas s'ensabler dans le pléonasmisme du jeu ». C'est une évidence pour un texte poétique que ce dernier ne peut être lu ou dit comme une chose uniquement informative ; il convient donc de déchiffrer l'aspect formel d'une partition théâtrale, le style que l'auteur emploie, sa forme concrète mais également son souffle poétique ; sa matière profonde.

Lors du stage avec Claude Régy sur Sarah Kane, cette expérience fut probante. D'abord il y a l'acteur et le silence, mais dans ce silence règne déjà le monde et la matière du texte de « Manque », il nous fallait de longs instants pour entrer dans ce monde, je dis monde car le mot état me semble être un peu désuet, un état a toujours une cause ; on ne bande jamais pour rien, l'imagination autant que la femme permettent de bander et c'est dans cet imaginaire que l'on devait se plonger, non pas l'imaginaire lubrique dont je viens de parler mais celui de S. Kane, faire bander notre manque, notre haine, notre angoisse de la mort, notre amour, notre quête de ce quelque chose qui n'existe pas mais que l'on aime ; et dans ce silence, dans ce monde rejoindre S. Kane afin de pouvoir trouver son rythme métaphorique, le souffle, l'inspiration dans laquelle elle a écrit «Manque », ainsi ses mots naissaient dans le silence de son monde (re)créé par nous...du moins avons-nous tenté de le faire.

« On ne peut ni bouger ni parler vraiment sans d'abord être passé par l'immobilité et le silence intérieur, cette cavité souterraine de silence chez les gens, dont l'immensité rêvée de la scène vide serait un figuratif. Il faut savoir commencer par travailler sur le vide et le silence : c'est primordial quand on a l'audace d'émettre des sons et de dessiner des figures dans l'espace. Et le silence devrait continuer à être perçu sans les mots et le vide devrait pouvoir continuer à habiter l'espace de la représentation. Une certaine idée du noir serait conservée dans la lumière. » C. Régy (Espaces Perdus)

Cette expérience sur le silence m'a fait ressentir à quel point la musique du texte est un habillage du silence dans lequel couve un monde imaginaire ; celui du poète. C'est de ce monde que doit naître le texte, c'est de ce monde que se tisse la métaphore poétique, et c'est en cela qu'il existe un rythme métaphorique différent de celui imposé par les formes de l'écriture, un méta-rythme. Le méta-rythme doit être étudié par l'acteur à l'aide, bien sûr du metteur en scène. Le méta-rythme partira du rythme formel pour se cristalliser dans la recherche d'une interprétation poétique faisant renaître sur le plateau le souffle du poète. H. Fluchère décrit cette sensibilité dans son essai sur Shakespeare, cette fonction poétique de l'image :

« Mais ce n'est point tellement la portée philosophique de l'image qui nous préoccupe, c'est à dire la réponse que donnent l'image et son emploi aux questions relatives à la conception du monde moral et spirituel shakespearien – que sa fonction poétique proprement dite ; comment l'image anime le monde sensible, appréhendé à travers elle, et comment elle est suscitée, et colorée, par la sensibilité du personnage, de telle sorte qu'elle ébranle et colore notre propre sensibilité d'une façon analogue. En d'autres termes, comment la fonction poétique de l'image et sa fonction dramatique coïncident si étroitement qu'elles sont indiscernables. » « H. Fluchère : Shakespeare dramaturge élisabéthain »

Il parlera plus loin du dessin rythmique :

« C'est par le rythme, autant que par les images, que le vers est expressif. La succession rythmique est un dessin émotionnel, elle décèle une intention, elle impose un état d'âme (mood), elle précise une pensée. » « H. Fluchère : Shakespeare Dramaturge élisabéthain »

Fluchère analyse le vers blanc et le décasyllabe utilisé par les élisabéthains, dans sa forme métrique : temps, syllabes, rimes, iambes, anapeste, etc...cette analyse d'une extrême importance pour le rythme formel (dont je parle plus haut) nécessiterait à elle seule l'écriture de ce mémoire et c'est pourquoi je ne m'y attarderai pas. Il faut néanmoins souligner que l'écriture dramatique versifiée issue de la liturgie chantée, et psalmodiée du Moyen Age et avant cela chez les antiques n'est certainement pas le fruit d'un hasard poétique. Ainsi les textes étaient mis en musique, la musique donnant les sons de l'âme et de son émotion quand le texte donnait le sens intelligible ; le rythme du vers était donc celui de la musique et de l'âme, de l'émotion et de ses variations. On peut aisément en déduire que de ses sources rythmiques liées à la musique et à la sensibilité de celle-ci, le vers et la prose moderne ont conservé un héritage indéniable dans l'utilisation musicale et donc émotionnelle du rythme en poésie.

Du rythme formel au rythme métaphorique :

Deux acteurs diront de manière différente un même texte, construit avec une logique, des accents, une syntaxe, etc... qu'est-ce qui peut différencier la manière de dire des deux acteurs : l'interprétation, terme général, mais également la rythmique propre de l'acteur mariée à celle propre du texte ; dans ces deux rythmiques (texte/acteur), après le rythme formel suit un autre rythme, celui que j'appelle le méta-rythme ; c'est un rythme qui se situe entre le rythme intrinsèque du texte et celui de l'acteur dans son interprétation de ce texte. Ce rythme abstrait est en quelque sorte le fruit de la fusion du poète et de l'acteur, de leur émotion et de leur sensibilité mutuelle réunies par l'interprétation de l'acteur, comme si l'acteur faisait davantage naître en lui le poète que le personnage.

C'est cette partition interprétative que j'ai cherchée dans le texte d'Heiner Müller. « Hamlet Machine ». Une phrase dans « la Rhétorique » d'Aristote à propos du rythme oratoire me semble être significative :

« II. Si le discours manque de rythme, la phrase ne finit pas. Or il faut que la phrase finisse, mais non pas au moyen du mètre. Un discours sans repos final est déplaisant et insaisissable. Toutes choses sont déterminées par le nombre, et le nombre appliqué à la forme de l'élocution, c'est le rythme, duquel font partie les mètres avec leurs divisions.

III. Voilà pourquoi le langage de la prose doit nécessairement posséder un rythme, mais non pas un mètre ; car ce serait alors de la poésie. Du reste, il ne s'agit pas d'un rythme dans toute la rigueur du mot, mais de quelque chose qui en approche » « Aristote : La Rhétorique »

Le rythme qui n'est pas « ...dans toute la rigueur du mot, mais de quelque chose qui en approche... » me fait penser à l'interprétation « arbitraire » d'un rythme, ou son interprétation oratoire qui nécessite une autre forme que celle qui est écrite, une forme, pourrait-on dire, qui lui donne vie. C'est de ce « donner vie » que l'idée m'est venue de faire une partition qui posera les jalons d'une interprétation particulière qui ne découlerait pas uniquement de l'instinct et du métier de l'acteur, mais d'une recherche analytique de la forme orale interprétative d'un texte écrit. Cette manière d'analyser ébauchée dans mon expérimentation pratique, n'est, bien sûr, qu'un moyen de découvrir une forme juste et profonde d'interprétation d'un texte poétique et s'approche ainsi du premier sujet que je voulais explorer et dont je parle plus haut.

Cette réflexion sur le rythme « inspiré », abstrait, s'apparente également à une recherche menée par C. Régy. Cette fusion poète/acteur, ce chemin de l'acteur vers l'écrivain, vers la source de celui-ci et de son écriture, cette réanimation du texte dans la voix de l'acteur est abondamment traitée dans ses ouvrages :

« Je crois que l'acteur devrait se sentir dans l'état de celui qui écrit, avant que la phrase soit écrite. Si la parole glisse à la surface du bavardage, elle semble alors inutile et non avenue. Mais quand l'acteur trouve en lui d'où viennent les mots, ou a l'impression de ne jamais les avoir entendus. Ils nous surprennent et nous atteignent dans leur nouveauté. Une langue oubliée. Les acteurs par leurs intonations devraient pouvoir seulement suggérer. Faire entendre plusieurs interprétations. Ne pas faire de commentaires, leur ton ne devrait porter aucun jugement. Au-delà même de leurs partenaires, ils devraient ouvrir le discours vers le public, ils devraient parler aux Dieux » C. Régy (Espaces perdus)

« Je pense que c'est ce qui différencie les très grands chanteurs et chanteuses d'opéra des autres, c'est-à-dire quand, outre l'exécution techniquement parfaite, et la restitution de la partition, on entend – c'est vrai – la vibration d'un autre monde. Alors ces voix vous troublent. » C. Régy (L'ordre des morts)

Je ne pense pas que seules les variations d'un rythme interprétatif singulier peuvent provoquer cette vibration spéciale, bien d'autres éléments entrent en ligne de compte, mais je présume que cette explication rythmique est un chemin technique pour s'en approcher. Cet aspect de la recherche fournirait à lui seul une analyse considérable du rythme en soi ; son étymologie, ses racines musicales et poétiques, son application originale par les poètes de différentes époques ; des antiques au classiques, des romantiques au surréalistes jusqu'aux contemporains, en passant par l'analyse métrique et le solfège, tout cela farci de philosophie et de quelques essais linguistiques... mais faute de temps j'ai pris le chemin d'une intuition et de sa réflexion à partir du jeu et de la genèse d'une interprétation textuelle.

« J'ai entendu cette bêtise : l'importance que j'accorde au rythme ferait de moi un mystique et presque un anthroposophe. Mais je voudrais bien voir un véritable metteur en scène qui méprise le rythme ... La notion de rythme dans un spectacle en constitue l'une des pierres angulaires, comme disaient les Grecs. En fait, c'est tout à fait le contraire, nous ne surestimons pas le rythme, nous le sous-estimons. Nous n'avons pas encore analysé suffisamment sa nature, toute la sphère de son influence sur le travail de l'acteur... » «Mettre en scène : V. Meyerhold. Actes Sud. »

Hypothèse :

Une interprétation subtile peut découler de l'exégèse précise du rythme abstrait, telle est mon hypothèse.

Le jeu nécessite une base technique sur laquelle s'appuyer pour se construire un style, ou pour construire organiquement le style de l'auteur sur un plateau, cette chose abstraite sur le papier l'acteur en reproduit le style qu'il mêle au siens.

Mon hypothèse est que l'interprétation rythmique de l'acteur, la vie du rôle sur le plateau se trouve déjà dans la partition écrite et qu'il s'agit de la déchiffrer en analysant une partition écrite pour en faire une orale.

Quand Michel Bouquet, dans l'un des ces cours au Conservatoire, cite Jovet ; il dit que la chose principale pour l'acteur est de « respirer l'écriture du rôle ». C'est dans cette respiration de l'écriture que l'acteur trouve le rythme abstrait du rôle ; la respiration étant, entre autres, la base d'un rythme. On peut dire également que le rythme donne le caractère, il rend compte de la couleur et du ton. Je crois que sans le savoir vraiment nous sommes, dans la vie, extrêmement influencés par le rythme dans la parole. Entendre, ou sentir l'état d'âme d'une personne ne relève pas seulement de la vibration de la voix, même si cette vibration comporte elle aussi un rythme, inaudible à l'oreille, comme la corde d'un instrument :

« Il me semble que c'est Scriabine qui avait appelé le rythme « le temps enchanté ». C'est génialement dit ! »

Citation de Meyerhold. C'est effectivement génial, de l'ordre de la poésie. Dans cette formule « temps enchanté » deux termes essentiels : temps et enchanté ; le temps, dont parle Scriabine, est l'organisation de la vie des notes dans l'espace et l'enchantement est la vibration organique, la nature de ces sons mis en harmonie dans cet espace. Les sons chantent dans un espace de vie réglé par le temps et par leur nature, ajoutant à cela la vibration intrinsèque du son réglée par la force du contact de ce qui la fait vivre, scientifiquement la force du souffle, métaphoriquement par une émotion, un sentiment, une passion, une peur ou cette cruauté si chère à Artaud qui vient nécessairement d'un lieu dont l'abîme ou la hauteur ne peuvent s'expliquer qu'abstraitement. Un texte contient une vibration. L'acteur doit retrouver les harmoniques de cette vibration. L'enchantement n'est autre que l'action de mettre en chant les sons par un ordre spécifique dans l'espace... Trouver l'harmonie de l'espace, des silences, autrement dit. « *La vraie musique est le silence, les notes ne font qu'encadrer ce silence* » disait Miles Davis.

Cadre théorique :

Je ne veux pas reprendre la formule théorique au sens strict. Je parlerai plutôt de sources d'inspiration que de cadre théorique. Comme je l'ai mentionné plus haut la recherche sur le rythme nécessiterait une étude fouillée dans divers domaines étrangers ou voisins du théâtre (musique, littérature, linguistique, etc...) ce qui n'a pu être le cas ici, le terme d'exposé correspondrait davantage pour désigner ce recueil de réflexions nées d'une intuition sur le rythme et ses incidences dans l'interprétations d'un texte.

Mes inspirations principales sont :

- Claude Régy, par son enseignement précieux lors du stage à l'école, et ses ouvrages : « Espaces perdus / L'ordre des morts / L'Etat d'incertitude » Sa recherche sur la voix, sur la matière du texte, et les valeurs transcendantes du théâtre m'ont fait voir en lui un maître et un chercheur dont la voie théâtrale s'approche le plus de mes jeunes et incertaines convictions théâtrales.
- Grotowski dans le « théâtre pauvre », pour sa méthode et son « acte total » :

« Quand je dis que l'action doit engager tout l'être de l'acteur sans quoi sa réaction est sans vie, je ne parle pas de quelque chose « d'extérieur » comme des gestes exagérés ou des trucs. Qu'est ce que j'entends alors par là ? Il s'agit de l'essence même de la vocation de l'acteur, de sa réaction lui permettant de révéler l'une après l'autre les différentes couches de son être, depuis la source biologique par le canal de la conscience jusqu'au sommet, qui est si difficile à définir et dans lequel tout devient unité. Cet acte de dévoilement total d'un être devient une offrande de soi qui joute la transgression des barrières et l'amour. J'appelle cela un acte total. Si l'acteur agit de la sorte, il devient une espèce de provocation pour le spectateur. » « Le Théâtre pauvre Grotowski »

Cet acte me semble être le fruit d'une recherche transcendante également. Son chapitre très précis sur la « technique de la prononciation », l'entraînement de

l'acteur décliné dans son chapitre éponyme. L'ensemble de cet ouvrage reste pour moi une source d'inspiration exemplaire dans la pratique expérimentale et avancée de notre art.

- Anatoli Vassiliev dans l'ouvrage qui lui est consacré : « l'art de la composition », les théories sur l'art de la composition, du jeu et de la mise en scène, ses techniques d'analyse structurale en perspectives inversée ou non, d'une œuvre écrite, du parcours d'un comédien, des rapports d'équilibre scénique dans le dialogue, et ses témoignages recueillis dans cet ouvrage sur la matière de ses cours avec ses élèves.
- H. Fluchère dans son essai « Shakespeare, dramaturge élisabéthain ». Essentiellement dans son chapitre sur la technique. Son analyse de l'image pensée chez Shakespeare, l'analyse des vers du poète : vers blanc élisabéthain, ornements de ceux-ci, style et emplois divers, et surtout rythme dans l'écriture de Shakespeare. Ainsi que d'autres ouvrages théâtraux ou non dans lesquels j'ai glané ça et là citations et propos. Voir bibliographie.
- Antonin Artaud pour toute son œuvre qui m'a suivi durant tout mon parcours à l'école.

Méthodologie :

Je décrirai dans ce chapitre ma méthode de travail de façon chronologique. La pratique et la réflexion y seront confondues.

1. Comme je l'ai signalé plus haut, ma première idée portait sur la multiplicité des sens d'un texte, de ses symboles tels qu'exprimés par la voix de l'acteur. La transe chez les chamanes et chez les schrifs musulmans m'intéressait par la transformation qu'elle opère sur le corps et la voix, outils du théâtre. Artaud dans « le théâtre et son double » au chapitre du « théâtre alchimique » aborde ces questions de transcendance et de transformation symbolique, notamment en évoquant l'aspect virtuel de ces deux arts ; l'alchimie et le théâtre, virtuel dans l'acceptation opérative du terme :

« Il y a entre le principe du théâtre et celui de l'alchimie une mystérieuse identité d'essence. C'est que le théâtre comme l'alchimie est, quand on le considère dans son principe et souterrainement, attaché à un certain nombre de bases, qui sont les mêmes pour tous les arts, et qui visent dans le domaine spirituel et imaginaire, à une efficacité analogue à celle qui, dans le domaine physique, permet de faire réellement de l'or. Mais il y a encore entre le théâtre et l'alchimie une ressemblance plus haute, et qui mène métaphysiquement beaucoup plus loin. C'est que l'alchimie comme le théâtre sont des arts pour ainsi dire virtuels, et qui ne portent pas plus leur fin que leur réalité en eux-mêmes.

Là où l'alchimie, par ses symboles, est comme le double spirituel d'une opération qui n'a d'efficacité que sur le plan de la matière réelle, le théâtre aussi doit être considéré comme le

Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique, où les principes, comme les dauphins, quand ils ont montrés leur tête s'empresse de rentrer dans l'obscurité des eaux. » « Artaud. Le Théâtre et son double »

Cette opérativité, par son énergie transformatrice me semble être la clé de voûte de « l'action dramatique » dans son sens noble. Nombreux sont d'ailleurs les théoriciens, auteurs, artistes, utopistes prônant cet aspect opératif de l'art et notamment du théâtre. Du théâtre politique à ses formes mystiques, philosophiques, propagandistes et autres faiseurs de théâtre n'ont eu de cesse de vouloir changer ou transformer quelque chose ; que ce soit la propagande communiste de Piscator, la fonction didactique chez Brecht ou la « crise de conscience cruelle » chez Artaud, il sied de dire ici que tous ont voulu « opérer » un changement grâce au théâtre. La réflexion sur la manière dont le théâtre peut être « opérateur » fut la base de ma recherche.

2. Suite à la réflexion sur la « voix opérative » le problème de l'expérimentation s'est vite posé : en dehors de la pensée caustique qu'un jury se laisse difficilement opérer, je me suis vite aperçu que mes expérimentations nécessitaient indubitablement le soutien d'un œil extérieur dont je ne pouvais disposer. Par ailleurs, compte tenu de l'abstraction d'un tel sujet et de son opacité objective, je dois avouer que j'ai rarement eu l'occasion, durant mon jeune parcours, de pouvoir expérimenter cette nébuleuse de la « voix opérative ». C. Régy s'est fait un cheval de bataille de ce genre d'expérimentation. Mon choix s'est donc rapidement orienté vers un problème technique. La technique étant la base ou le point de départ d'une interprétation subtile.

3. Si l'on considère les différents aspects de la technique du jeu ayant rapport au texte : Articulation, diction, pose de voix, etc..., la question du rythme m'a vite paru essentielle et plus mystérieuse que les autres et de surcroît cette question comporte des parallèles intéressants avec mes premières réflexions sur la voix opérative. Le rythme me paraît être un des fondamentaux techniques qui participe à « l'opérativité » d'un texte dit, bien que le rythme reste probablement un domaine à cheval entre interprétation élaborée et technique fondamentale.

4. Expérimentation pratique : plusieurs auteurs m'ont intéressé. J'ai opté pour une séquence monologique dans laquelle les variations rythmiques étaient à la fois subjectives et objectives, mes recherches m'ont d'abord orientées vers Artaud, en passant par S. Kane pour aboutir avec une certaine satisfaction sur une séquence de Hamlet Machine d'Heiner Müller ; le début de la première séquence avec l'adjonction de cinq phrases de la scène 4 qui me paraissait être une bonne conclusion logique à ma première séquence. Le seul bémol au choix de ce texte était le fait de la traduction. La recherche rythmique d'un texte et du rythme propre à son auteur peut se dégrader s'il s'agit d'une traduction...mais la grande originalité de ce texte, et son fonctionnement par images et courtes phrases, dont certaines sont en majuscules et d'autres, directement empruntées à Shakespeare, figurant en anglais dans ce texte, m'ont convaincu de le choisir pour l'expérimentation.

5. Après quelques recherches dramaturgiques et historiques sur l'auteur et le texte je me suis lancé dans une analyse rythmique du texte. J'ai choisi une méthode approximativement analogue à celle de la musique : noires, rondes, croches, ps = petits silences, s = silence, crescendo, impro. libre. Mais d'abord il m'a fallu déterminer les mesures et les séquences logiques des phrases. (Se référer à la partition rythmique figurant dans l'annexe.)

La logique des groupes de sens, plus ou moins objectifs, et de leur interprétation métaphorique divise le texte en huit séquences. A l'intérieur de ces séquences une autre division apparaît ; celle de la syntaxe, sans rigueur car c'est encore une fois l'interprétation du sens et des métaphores qui a déterminé les mesures séparées par un trait diagonal. Les séquences et mesures achevées j'ai donné une valeur rythmique à chaque syllabe, la syllabe étant la dernière division de la partition : 1. Séquences 2. Mesures 3. Syllabes. Le choix rythmique des syllabes incluant plusieurs éléments : le sens objectif et métaphorique des mots, celui des phrases dans lesquelles ils se trouvent, les assonances ou ressemblances phonétiques pouvant produire un effet musical et caractéristique apportant un relief, métaphorique ou non, au sens. Il convient d'ajouter que cette interprétation rythmique m'est propre et reflète mon analyse du texte.

Comme je l'ai dit plus haut chaque acteur aura son interprétation propre d'un texte.

6. Prenons l'exemple de la séquence 4. La séquence précédente se termine sur deux noires, dans cette dernière il est question du mort (le père d'Hamlet). La séquence 4 reprend à la première personne : « J'arrêtais le cortège... » : C'est la première variation rythmique imposée par le changement de personne qui a également décidé d'un changement de séquence. J'ai choisi un crescendo rapide fait de croches jusqu'à la virgule ; il y a dans cette unité syntaxique le tableau de l'action subite, cette première proposition : « J'arrêtais le cortège funèbre,... » Dresse le tableau ; celui de l'action à venir, elle est subite et violente. A la virgule, je pose un ps = petit silence qui annonce la suite de l'action. La suite est également en crescendo rapide : action de colère et folie d'Hamlet sautant comme un fauve sur le cercueil, l'ouvrant et distribuant son père mort à la foule des miséreux entourant le cortège ; il distribue dans sa rage de vengeance et de vérité le roi mort, sacrifié aux miséreux. Ici la violence de l'action, l'injustice ressentie et le besoin de vérité dans un royaume pourri m'ont fait choisir le crescendo et la vitesse d'élocution.

Rupture de rythme à « VIANDE... » Cette phrase symbolique en majuscules contient 3 assonances en « AN » : VIANDE/RESSEMBLE/S'ASSEMBLE, trois temps forts marqués par des blanches, trois mots clefs définissant les partis politiques s'alliant dans le vice ou la misère. Ainsi Hamlet donne le roi juste à la misère, aux classes pauvres, il distribue la justice morte aux pauvres, il leur ouvre les yeux : prenez votre roi mort. Fin de la séquence rapide comme le crescendo précédant la phrase en majuscules, cela évoque l'unité entre le crescendo de l'action d'Hamlet et « aux miséreux tout autour » coupé par une sentence importante : « VIANDE QUI SE RESSEMBLE S'ASSEMBLE ».

7. L'apprentissage par cœur de cette partition rythmique m'a permis ensuite l'élaboration d'une mise en scène de cette séquence : Un tapis = signifiant l'Europe, une chaise signifiant le trône/pouvoir, des legos signifiant les ruines de l'Europe. L'acteur joue à dire Hamlet sur un fond de fascisme poussiéreux parce que déjà vieux pour l'acteur jouant en 2006 (moi-même). La construction de cette partition est établie à partir du rythme formel et du sens métaphorique du texte.

Bilan :

Je ne peux pas parler d'un résultat dans ma recherche, l'hypothèse du rythme analysé pour l'interprétation demeure ouverte, toutefois tout porte à penser que le rythme est un élément opérateur dans l'interprétation d'un texte, il est un fondement dans la couleur d'un langage et

génère vraisemblablement dans la bouche de l'acteur ce que l'on appelle « le souffle du poète » ; la respiration de l'écriture. La question de son opérativité demeure également ouverte, le champ d'action du rythme est étroit, si l'on ne veut pas tomber dans le pléonasme du jeu ou l'imitation désuète de la vie ; tableau mort des genres humains, il est primordial de se résigner à une expérimentation subjective, et d'affronter le dernier juge de l'artiste : le public. Néanmoins, le travail sur la partition formelle et sur ses débouchés par l'interprétation subtile peut servir à l'analyse d'un rôle, comme exercice analytique ou encore à l'exégèse d'un texte et de ses sous textes, métaphores ou symboles...

Mais avant tout il démontre sans équivoque l'habileté des grands poètes à ne rien laisser au hasard et le fait que leur écriture est un palimpseste à gratter pour prétendre à une quelconque interprétation.

Conclusion :

Le rythme est une vibration dépendante d'une autre vibration elle-même dépendante d'autres vibrations ; à la fin de cette chaîne sont les sons de l'acteur, de sa parole ; qu'en est-t-il du début de la chaîne ?

Bibliographie :

- Aristote. Rhétorique. Livre de poche.1991
- Artaud. Œuvres. Quarto-Gallimard. 2004
- B. Brecht. Petit organon pour le théâtre. L'Arche.1978
- Henri Fluchère. Shakespeare dramaturge élisabéthain. Tel-Gallimard.1966
- Jerzy Grotowski. Vers un théâtre pauvre. La Cité.1971
- Heiner Müller. Hamlet-machine. Les Edition de Minuit. 1985
- Heiner Müller. Didascalies. Editeur responsable : Marc Liebens. 1983
- Claude Régy. L'état d'incertitude / L'ordre des morts / Espaces perdus. Les Solitaires intempestifs. 2002 / 1999 / 2003
- Stéphane Poliakov. Anatoli Vassiliev : L'art de la composition. Actes sud – Papiers. 2006
- Vsevolod Meyerhold. Mettre en scène. Actes sud – Papiers. 2005

Annexe :

(page suivante)

J'étais Hamlet. Je me tenais sur le rivage et je parlais avec le ressac BLABLA, dans le dos les ruines de l'Europe. Les cloches annonçaient les funérailles nationales, assassin et veuve un couple, au pas de l'oie derrière le cercueil de l'éminent cadavre les conseillers, se lamentant en deuil mal rétribué QUI EST LE CORPS DANS LE CORBILLARD / POUR QUI CES PLAINTES ET CES PLEURS / LE CORPS EST CELUI D'UN GRAND / DONATEUR D'AUMONES les haies de la population, œuvre de son art du gouvernement. C'ÉTAIT UN HOMME QUI NE PRENAIT TOUT QU'À TOUS. J'arrêtai le cortège funèbre, ouvris le cercueil avec mon épée, la lame se brisa, j'y parvins avec le tronçon restant et distribuai le géniteur mort VIANDE QUI SE RESSEMBLE S'ASSEMBLE aux miséreux tout autour. Le deuil se changea en allégresse, l'allégresse en glotonnerie, sur le cercueil vide l'assassin saillait la veuve VEUX-TU QUE JE T'AIDE À GRIMPER ONCLE ÉCARTE LES JAMBES MAMAN. Je me couchai par terre et j'entendis le monde tourner au pas cadencé de la putréfaction.

I'M GOOD HAMLET GI'ME A CAUSE FOR GRIEF AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW RICHARD THE THIRD I THE PRINCE KILLING KING OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE COMME UNE BOSSE JE TRAI NE MA LOURDE CERVELLE DEUXIÈME CLOWN DANS LE PRINTEMPS COMMUNISTE SOMETHING IS ROTTENT IN THIS AGE OF HOPE LETS DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON.

Je ne suis pas Hamlet. Je ne joue plus de rôle. Mes mots n'ont plus rien à me dire. Mes pensées aspirent le sang des images. Mon drame n'a plus lieu.

