HAUTE ÉCOLE DE THÉÂTRE DE SUISSE ROMANDE – LA MANUFACTURE

Exigence partielle à la certification finale.

Le corps,
instrument à vent du comédien.

Mémoire de Koraline de Baere

2010

RÉSUMÉ

À travers cette recherche sur le souffle je tente de comprendre le fonctionnement du corps du comédien et de voir comment, en face d'un monologue de Philippe Minyana, le comédien peut parvenir à se créer une partition textuelle qu'il se verra jouer à l'aide de son corps comme instrument.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier particulièrement Raphaël Heyer, Jean-Pierre Ryngaert, Claire Deutsch, Rita Freda, Frédéric de Baere, Sébastien Delloy, Dominique Falquet, Philippe Minyana, Robert Cantarrella, Jean-Yves Ruf, Mathieu Bertholet, Claude Corse, Maître Zhou Jing Hong, Annabelle de Mey, Eliane Richter, Magdeleine de Mévius, Claudia Bosse.

SOMMAIRE

INTRODUCTION. 6

I) POURQUOI CONFRONTER PHILIPPE MINYANA À MON TRAVAIL SUR LA RESPIRATION ? 8

1) LE PROJET D'ÉCRITURE DE PHILIPPE MINYANA. 8
a) Le « théâtre de la parole ». 8
b) Du parler quotidien à une écriture d'auteur. 9
c) La mise en partition de la parole. 10
2) LES FORMES D'ÉCRITURE DE PHILIPPE MINYANA. 12
a) Le monologue. 12
b) Le monologue intérieur. 14
c) La ponctuation dans l'écriture de Philippe Minyana. 15

II) PRÉPARER SON INSTRUMENT. 17

1) LA NOTION D'ÉCOUTE. 18
a) L'écoute interne. 20
b) L'écoute externe. 21
c) L'écoute « totale ». 22
2) LA NOTION D'ANCRAGE. 22
a) La posture. 23
b) Les différents diaphragmes. 24
- Le diaphragme thoracique. 25
- Le diaphragme pelvien ou périnée. 26
- Le diaphragme cervical. 27
- Le diaphragme crânien. 27

3) LES RÉSONATEURS 28
a) Le rôle des résonateurs. 28
b) Les types de résonateurs. 29
- Le résonateur thoracique ou pectoral. 30
- Les quatre résonateurs de la bouche 30
- Le résonateur crânien de l'hypophyse et de l'hypothalamus : 31
- Le résonateur du plexus solaire. 31
- Le résonateur du plexus hypogastrique, ou « honteux ». 32

c) Le souffle et le mot. 32

III) QUELLE RESPIRATION PEUT NAÎTRE DU « MONOLOGUE DE LATIFA » ? 33

1) POURQUOI LE « MONOLOGUE DE LATIFA » ? 33
2) LA STRUCTURE RYTHMIQUE : DU SUSPENS À L'ESSOUFFLEMENT. 35
a) Déroulement de la structure. 35
- Premier et deuxième silences : ouverture sur deux suspens. 35
- Le troisième silence : le rythme haletant. 36
- Les quatrièmes et cinquièmes silences. 38
- Remarque sur la parole rapportée. 38

b) La ponctuation. 39
- Les points d'exclamations. 39
- Les doubles points. 39
- La virgule. 39
- Les points d'interrogation. 40
- Les points. 41
- Les guillemets. 42

3) LES RÉPÉTITIONS, CHARPENTE DU MONOLOGUE. 42
a) Répétitions structurantes. 43
b) Les échos : filtres de la mémoires. 43
c) Les rebonds. 44
d) Redoublements d'un mot. 44
4) LA PARTITION SONORE : COMMENT LE SON EN VIENT À FAIRE SENS ? 45
a) Structure phonique du monologue. 46
- Les consonnes orales : /M/, /R/, /L/ et semi consonne /Y/ 46

M/, consonne nasale ; /R/ et /L/, consonnes liquides. 46
Les consonnes explosives : /P/, /T/, /K/. 47
Les consonnes « urétrales ou constrictives» : /S/ /F/ /V/ /Z/ /X/ 48
Les voyelles : /A/, /E/, /I/, /O/, /U/. 49

CONCLUSION 51

BIBLIOGRAPHIE 53

ANNEXES 54

LE MONOLOGUE DE LATIFA 55

EXTRAIT DE L'INTERVIEW AYANT SERVI DE MODÈLE AU MONOLOGUE DE JACQUELINE DANS *INVENTAIRES.* 60

PLANCHES ANATOMIQUES. 61

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE MINYANA 62

ENTRETIEN AVEC ROBERT CANTERELLA 72

ENTRETIEN AVEC DOMINIQUE FALQUET 78

Introduction.

La respiration est ce qui nous relie au monde. Comme un poisson dans l'eau, nous baignons dans cette atmosphère qui nous accueille dès la naissance. Dans un mouvement de va-et-vient constant, l'air nous pénètre littéralement et voyage de corps en corps. C'est lui qui rythme, du premier au dernier souffle, la partition de notre vie. Au théâtre, le corps de l'acteur est son principal instrument de travail. Il va devoir se mettre en accord avec le metteur en scène et ses partenaires de jeu. Il va devoir se mettre au diapason avec la respiration du texte, le souffle de l'auteur. Et selon la partition, il devra être capable de passer du jazz au classique, du *hardcore* au lyrique, et de laisser la place au silence. Mais avant de jouer d'un instrument il faut d'abord apprendre à s'en servir. Le corps du comédien se rapproche de près d'un instrument à vent, et pour le faire résonner il va devoir se servir de certaines technique respiratoires. Contrairement à un instrument de musique, le corps de l'acteur est vivant et c'est par ce mouvement de va-et-vient du souffle dans le corps que sa voix sera transportée et teintée des différentes couleurs de la vie.

Avant d'intégrer la Manufacture, je n'avais pas conscience de cette dimension musicale au théâtre. J'avais tendance à travailler de manière instinctive et spontanée, ce qui m'a joué nombre de tours par la suite. En effet, ce caractère spontané et éparpillé avait tendance à m'éloigner de mon centre et il me devenait très difficile de reproduire ce que j'avais trouvé la veille. Au théâtre, proposer tous les jours quelque chose de différent, selon son « instinct », peut très vite déstabiliser voire désemparer les partenaires. Car on a besoin d'évoluer pas à pas sur une base concrète et commune. J'ai donc été obligée d'élaborer une méthode qui puisse d'une part me donner une base constructive dans le travail textuel, et d'autre part m'aider à me centrer. C'est là que la notion de respiration est intervenue. J'ai voulu y trouver des moyens de reprendre conscience de mon corps, d'être à l'écoute de mon instrument, et de construire autour de ça une méthode de travail liée au texte. Il me fallait donc trouver un matériau textuel qui soit en concordance avec ma recherche. Je voulais trouver un texte dont la respiration soit proche de moi et en cela une parole proche du quotidien.

C'est là que mon regard s'est tourné vers Philippe Minyana. C'est un auteur qui défend une parole « encrée » dans le réel et dont une respiration organique transparaît à

travers ses textes. J'ai ainsi choisi un extrait de sa pièce *Chambres*, extrait que je nomme le « monologue de Latifa [1]». D'une part, c'est un texte dont le thème est intimement lié à la respiration, et d'autre part, c'est un matériau dont la forme permet de travailler son souffle dans une dimension performative et dont l'utilisation spécifique de la ponctuation permet une grande liberté tout en soulevant un certain nombre de contraintes concernant l'élaboration de la partition respiratoire.

La démarche de ma recherche se fonde ainsi sur cette question : comment construire au moyen de la respiration une partition concrète et évolutive selon la structure du « monologue de Latifa » dans *Chambres* de Philippe Minyana?

En vue de répondre à cette question, je commencerai par mettre en évidence l'intérêt de confronter le texte de Philippe Minyana à mon travail sur la respiration. Cela m'amènera à identifier son genre de théâtre, à comprendre d'où vient son matériau d'écriture et à saisir les formes caractéristiques que prend ce matériau. Sur cette base, j'en viendrai à aborder les notions et les techniques permettant de préparer son corps comme un instrument, capable de faire passer ce texte. J'entrerai alors dans le détail du « monologue de Latifa » pour en dégager la structure, les éléments et les procédés qui me permettront d'envisager la construction de ma propre partition.

[1] Philippe Minyana, *Chambres, Inventaires, André : tome I*, Paris : Théâtrales, 1999, p. 37.

I) Pourquoi confronter Philippe Minyana à mon travail sur la respiration ?

Pour comprendre l'intérêt de mener un travail sur la respiration dans le cadre de l'écriture de Philippe Minyana, il importe déjà, dans un premier temps, de préciser en quoi consiste son projet d'écriture, sa nature, ses motivations, sa mise en œuvre, avant de nous intéresser plus spécifiquement aux formes caractéristiques que présente cette écriture.

1) Le projet d'écriture de Philippe Minyana.

Philippe Minyana, né à Besançon en 1946, a été tour à tour professeur de lettres, comédien puis auteur pour le théâtre. Tout en quittant l'enseignement en 1979 pour se consacrer jusqu'en 1985 au métier de comédien, il écrit et commence à présenter ses propres textes. La rencontre avec Robert Cantarella dans le cadre de l'atelier de Carlos Wittig inaugure une longue collaboration qui permet à Minyana d'avoir sa propre famille artistique, à travers laquelle il peut approfondir, développer et diffuser sa propre conception de la parole au théâtre, dans un attachement incessant à une approche du théâtre par la pratique[2].

a) Le « théâtre de la parole ».

Philippe Minyana est un auteur qui a énormément évolué dans son écriture. Je me limiterai à considérer ici sa première période d'écrivain, étant donné que le monologue sur lequel s'appuie ma recherche ne concerne que le début de son travail d'écriture. Cette première et longue période a commencé en 1979 avec *Premier trimestre* et s'est terminée avec *Pièces* en mars 2001. C'est une période très féconde, durant laquelle l'auteur a créé plus d'une trentaine de pièces de théâtre. Philippe Minyana y avait comme projet de rendre par écrit le flot de la parole vivante, de rendre compte du parler d'aujourd'hui au théâtre. Cette ambition le place parmi ses contemporains tels que Michel Vinaver, Jean-Luc Lagarce, Valère Novarina et Noëlle Renaude. Cette génération d'auteurs se caractérise en effet par le besoin de représenter

[2] Michel Corvin (dir.), *Philippe Minyana ou la parole visible*, Paris : Théâtrales, 2000, p. 145.

la parole sur scène. On parlera donc en général de « théâtre de la parole ».

Au sujet précisément de Philippe Minyana, les journalistes ont souvent eu tendance à le placer dans un genre « quotidien » ou « réaliste », non seulement à cause d'une parole proche « du parler de la boulangère », mais aussi à cause de la représentation de « personnages[3] » proches de notre réalité. Cependant, un parler d'aujourd'hui, un parler quotidien ne veut pas dire que l'auteur défend pour autant un théâtre « réaliste » et/ou « quotidien ». Philippe Minyana défend certes un théâtre de la parole, mais plus précisément le théâtre d'une intimité : *« mon théâtre n'a rien à avoir avec le théâtre du quotidien. Par contre, le rapport avec le quotidien est inévitable. [...] C'est du théâtre de l'intime, du théâtre de chambre. Ça se passe dans des chambres, dans des maisons.[4] »*

Dans ce théâtre de l'intime, ce théâtre de chambre, la parole qui se manifeste est proche de la confidence, de l'aveu : « *je crois que je n'ai jamais fait une parole lyrique. C'est une parole concrète, c'est de l'aveu. C'est important de parler de l'aveu. Aussi bien pour* Inventaire *que pour* Chambres*, c'est un théâtre de l'aveu. L'aveu, dans sa nudité, dans son concret, dans sa force, dans sa violence, restitue quelque chose* [5] ». Il est donc très important pour l'auteur de partir du réel. Il défend en effet une parole que l'on pourrait dire « encrée » dans notre époque, dans le sens où celle-ci constitue « l'encre » d'une écriture qui veut témoigner de la parole ordinaire.

b) Du parler quotidien à une écriture d'auteur.

Dans un premier temps, pour l'écriture de *Chambres,* Philippe Minyana a commencé à fouiller les faits divers dans les journaux pour s'inspirer d'une histoire vraie à représenter au théâtre. « *Je suis parti du journal, donc tout ce que je fais dire est véritable !* [6] » Il a ensuite imaginé comment ces histoires auraient pu être racontées par ceux qui les avaient vécues, et c'est là qu'il a décidé d'interviewer des gens. Il a donc demandé à des amies et des voisines d'un certain âge (60, 70 ans) s'il pouvait les enregistrer sur « *les objets-clefs qui avaient pu décider de leur vie.*[7] » C'est par ce

---

[3] Cf. « crise du personnage » in : Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et comtemporain*, Paris : Circé, 2005.

[4] Philippe Minyana cité d'après Moutajab Sakr dans : *Le Théâtre de la parole de Philippe Minyana : représentation de la parole et des gestes, passages du texte à la scène, techniques d'écriture*, thèse soutenue à l'Université Paris-VIII, février 2009.

[5] Michel Corvin (dir.), *op.cit.*, p. 118.

[6] « Il faut déposer la parole dans le livre », in *La Lettre d'Atlantique*, Bordeaux : Centre Régional des Lettres d'Aquitaine, janvier 1997.

[7] Fabienne Pascaud, « Entretien avec Philippe Minyana », in *Le Public*, n°6, Paris : Théâtre National de la

procédé qu'il a pu saisir les caractéristiques essentielles de la parole vivante[8].

Lors d'une rencontre avec les élèves d'une classe de théâtre de Clermont-Ferrand, Philippe Minyana a découvert que les élèves, sous la direction d'un plasticien, avaient tout d'abord découpé le texte selon les phrases qui leur plaisaient, pour ensuite les mélanger dans une boîte à chaussure afin de les reconstituer par la suite. Philippe Minyana était stupéfait car les élèves de ce cours avaient compris comment le texte était constitué, comment l'auteur écrivait, c'est-à-dire des longues, des brèves, des mots à répétition, du ressassement et des redites qui font musique, une musique propre, celle de ce « parler de la boulangère », qui, selon Christophe Huysman, est « *ce flot de paroles convulsives inutiles montées en boucle* [9] ».

Philippe Minyana confie : « *Ce qui me fascine dans la parole ordinaire, c'est le coq à l'âne. C'est la rapidité d'exécution de la parole. C'est l'urgence à dire. C'est un bousculement d'idées. Donc quelques fois l'idée est plus rapide que la parole. Il y a tout ce flot émotionnel dans la parole vivante. [...] Ce n'est pas une parole préméditée, c'est une parole immédiate.* [10] » Dans cette parole immédiate et spontanée, Philippe Minyana découvre une grande richesse dans la syntaxe et un « *incroyable exotisme de la parole en liberté.* [11] » La syntaxe est chaotique et désordonnée avec des systèmes de mots à répétition, de juxtapositions, de redites, de sonorités spécifiques, d'enchaînements de phrases longues puis courtes, où la rareté du silence marque un certain rythme. C'est sur la base de ce matériau primitif que commence le travail d'écriture proprement dit de Philippe Minyana, pour aboutir à sa « mise en partition ». « *Je les rencontre et je retrouve cet amas de mots qui* fait du bruit*, une certaine musique qu'il va falloir transposer et mettre en partition* [12] ».

c) La mise en partition de la parole.

Philippe Minyana s'inspire donc d'une parole vivante, actuelle, en déchiffre la composition pour la reconstruire dans son chaos d'une manière à la fois logique et spontanée, afin que cette parole puisse trouver une nouvelle dimension, une nouvelle forme de vie, donc une nouvelle langue, sur un plateau de théâtre. Son écriture se fait

---

Colline, 1989.

[8] Extrait de l'interview ayant servi de modèle au monologue de Jacqueline dans *Inventaires*, et Latifa p.52, cf. Annexe.

[9] Michel Corvin (dir.), *op.cit.*, 2000.

[10] Entretien avec Philippe Minyana, cf. Annexe.

[11] Marie-Pia Bureau, *Philippe Minyana : Chambres / Inventaires*, Paris : C.N.D.P., 1999, p.99.

[12] *Ibid.*

miroir de la structure de la langue d'aujourd'hui, nourrie par une fureur liée à la blessure du personnage. Philippe Minyana déclare d'ailleurs, outre le fait qu'il « *aime faire des collages de textes* [13] », qu'il travaille toujours par excès, par « fureur intérieure [14] ». Cette fureur intérieure est intéressante dans la mesure où c'est elle qui crée l'énergie de l'écriture, et donc le rythme et la respiration du texte. Il y a un rythme instinctif, organique, comme la respiration[15], mais il reste un auteur créateur dans la mesure où ses matériaux syntaxiques primitifs sont remis en ordre par son travail d'écriture. Philippe Minyana fait remarquer : « *L'interview ne donne rien au niveau de l'écriture. Ce que disent les gens est souvent insuffisant pour constituer un texte. Il faut tricher, il faut reconstituer cette langue-là* [16] ».

L'écrivain déploie son premier jet d'écriture, alimenté par sa « fureur intérieure », ce qui constituera la charpente textuelle sur laquelle il reviendra pour la retravailler. À ce sujet, il dit que « l'on enlève souvent plus que l'on ne rajoute ». Il précise : « *je n'ai pas fait d'ajouts ou de composition littéraire, mais des propositions stylistiques, simplement sémantiques, qui donnent la réalité, la durée et les limites de ces gens-là* [17] ». C'est ensuite le texte obtenu, la scription particulière de ce texte qui devront être rendus par l'acteur pour dévoiler au public ce qui s'y trame, ce qui s'y joue ; c'est le texte qui amène le rythme, le souffle, le personnage, l'émotion. Philippe Minyana relève : « *L'émotion est une conséquence*[18] », ainsi, pour lui : « *la fiction, elle est là, dans cette parole-là, dans cette couleur-là, qui est pour moi comme le geste d'un sculpteur, du plasticien dans l'espace : faire résonner quelque chose* [19] ». Christophe Huysman note que « *c'est* dans *la partition d'un texte que l'acteur trouve les forces d'incarnation de la parole* [20] ».

Aussi l'auteur parle-t-il de « laisser faire le texte » : « *ils ont souvent du mal, les acteurs, à être dans l'innocence. De laisser faire le texte. Le texte, il a son centre, son rythme. Il faut, ce que disait Vitez, par empathie, par prémonition, par intuition, deviner l'état de l'écrivain quand il écrit.* [21] » La contradiction qui se manifeste ici, entre

---

[13]Fabienne Pascaud, « Entretien avec Philippe Minyana », in *Le Public*, n°6, Paris : Théâtre National de la Colline, 1989.
[14]*Ibid.*
[15] Michel Corvin (dir.), *Philippe Minyana ou la parole visible*, Paris : Théâtrales, 2000, p. 100.
[16] *Ibid.*, p.110.
[17] *Ibid.*, p. 119.
[18] Entretien avec Philippe Minyana, cf. Annexe.
[19] Michel Corvin (dir.), *op.cit.*, p. 110.
[20] Michel Corvin (dir), *op.cit.*, p.100.
[21] Entretien avec Philippe Minyana, cf. Annexe.

« *laisser faire le texte* » et « *deviner l'état de l'écrivain quand il écrit* », ne signifie pas pour le comédien qu'il faille retrouver l'état de l'auteur pour interpréter le texte, mais précisément que le comédien doit se préparer à se laisser traverser par le texte, et donc trouver des outils lui permettant de se faire l'instrument d'une partition où « *l'abondance des mots va d'un seul coup avoir un choc dans le corps de l'acteur* [22]». Philippe Minyana suggère alors « *que l'on peut y aller sans état, de façon complètement innocente* [23] ».

C'est justement pour parvenir à cette innocence dans la restitution de la parole textuelle fournie par l'auteur, donc de sa propre langue, que le travail sur la respiration peut fournir des clefs, des outils, des leviers d'interprétation. À présent observons quelles sont les principales formes textuelles qui caractérisent le théâtre de Philippe Minyana.

2) Les formes d'écriture de Philippe Minyana.

Dans ce projet d'un théâtre de l'intime, qui serait le vecteur d'une parole de l'aveu, et que défend Minyana, la parole, la langue se manifestent par la prédominance du monologue, et notamment le monologue intérieur. De fait s'y pose la question du flot de la parole, du flux verbal, bref de sa rythmicité, donc, graphiquement parlant, de sa ponctuation.

a) Le monologue.

Pour rendre compte du flot de la parole vivante nous aurons donc à faire essentiellement à des monologues et non à des dialogues. En effet, pour qu'il y ait flot, il faut qu'il y ait continuité dans la parole. Le terme « monologue » signifie littéralement « parler seul », du grec *mono* : seul, et *logos* : parole. Dans la vie courante, les situations socialement admises où il peut nous arriver de « parler seul » surviennent par exemple lorsqu'une angoisse monte en nous, lorsque l'on se confie ou lorsqu'on se confesse, ce qui rejoint la notion de « théâtre de l'aveu » défendue par Minyana. Dans d'autres situations, le monologue peut apparaître comme un signe de démence contredisant les règles sociales établies, comme par exemple dans les cas de bouffées délirantes.

Lorsque l'on découvre sur la page un monologue de Minyana, la première impression visuelle est celle d'un gros bloc constitué de mots qui s'enchaînent les uns et

[22] *Ibid.*
[23] *Ibid.*

les autres, au fur et à mesure que les pages se tournent. Philippe Minyana raconte : « *Un jour, j'étais dans le TGV Paris-Lyon, et je sortais des feuilles et mon stylo. J'avais complètement oublié les bandes, mais avec la mémoire que j'avais des bandes, j'ai écrit des monologues. Donc c'est moi qui réinventait le rythme* [24] ». Ces monologues, ces flots de parole, la critique a pu en parler comme d'une « logorrhée », dans le sens où la parole se déverse.

Dans le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, la « logorrhée » se caractérise principalement par « un besoin irrésistible de parler ». Ce besoin irrésistible de dire amène à penser que la parole est contenue depuis *x* temps et qu'elle a besoin de sortir, comme si une pression interne lui en imposait la nécessité ; comme la pression d'un volcan avant qu'il entre en éruption. Cette pression est contenue, et lorsque le moment arrive de la lâcher, elle sort dans un flot de parole puissant, dans une urgence. C'est ce besoin de parler qui crée l'urgence de la parole dans sa profération. Comme pour un robinet, on ouvre et l'eau jaillit, la puissance du jet varie en fonction de la quantité d'eau que l'on permet de sortir. Cette notion d'urgence est récurrente chez Minyana, sinon fondamentale.

Dans les monologues de Philippe Minyana, il y a beaucoup de choses à dire qui sont contenues, et quand on ouvre les robinets à fond, cette parole jaillit en diarrhée de mots, en logorrhée. La respiration doit tenter de trouver sa place dans cette urgence sans ralentir la parole. Cela demande une réelle économie expiratoire dans une urgence de la profération, c'est-à-dire de prendre de courtes inspirations et d'en contrôler le débit de manière soutenue et économique dans les longues phrases qui nécessitent un réel enchainement. Les mots devraient sortir plus vite que l'air comme les idées plus vite que la parole.

Ainsi comme le dit Valère Novarina, le monologue est « *une forme qui va dans le sens de l'excès »*, mais aussi dans celui « *du creusement, de la biographie... »* La notion de creusement est intéressante dans les monologues de Philippe Minyana, car plus l'on avance dans le récit du personnage, plus on s'approche du pourquoi le personnage dit cela. Celui-ci creuse dans ses souvenirs tout ce qui le ronge, tout ce qui l'a marqué, tout ce qu'il a ressassé en lui. Il expulse de lui au fur et à mesure toutes les couches nécessaires à la progression du récit. En cela, la respiration doit trouver le moyen, comme une pelle, de s'intercaler sous les couches pour les faire sortir. La notion

[24] Entretien avec Philippe Minyana, cf. Annexe.

de creusement nous amènera donc à préciser la nature des monologues de Philippe Minyana car ses flux verbaux sont en lien avec l'intériorité du personnage, avec son « magma intérieur ».

b) Le monologue intérieur.

Pour Joseph Danan, le monologue intérieur se veut « saisie de la pensée en son état naissant », au plus près du magma, de cet état antérieur à la pensée raisonnée où mots, images, sensations, perceptions se mêlent[25]. Au cinéma, cette notion a été illustrée notamment par Wim Wenders dans le film *Der Himmel über Berlin*[26], qui met en scène des « anges », invisibles de la population et capables de se brancher, comme avec une fréquence radio, sur les pensées des êtres humains dont la forme est toujours des monologues intérieurs, selon la définition de Danan.

Au théâtre, où il s'agit de montrer la parole dans son souffle et dans sa chair, Philippe Minyana conçoit que le monologue intérieur est une parole sans préméditation, une parole immédiate, au plus proche de l'humain et de son intériorité. Il s'agit « *d'exprimer avec force et rapidité les pensées les plus intimes, les plus spontanées, celles qui paraissent se former à l'insu de la conscience et qui semble antérieures au discours organisé* [27] ». Le texte est connecté directement avec l'intériorité du personnage.

De fait, les monologues de Minyana se situent entre le monologue intérieur qui serait normalement inaudible et une parole proférée. Elsa Sarfati dit qu'il s'agit de « *rendre audible l'inaudible, conscient l'inconscient, public le privé, il s'agit de penser un état émotionnel* [28] ». Digressions et explications mêlées, développements non nécessaires, sauts temporels brusques et retours en arrière : les petits souvenirs se greffent sur la ligne principale du discours narratif. Le monologue ainsi vissé sur l'intériorité du personnage représente donc, selon les termes de Novarina, « *un endroit très libre où tout peut arriver* », mais aussi « *bizarrement, un endroit de silence* ». Dramaturgiquement, il s'agit donc d'un lieu frontière, de « *l'endroit du passage du théâtre à autre chose, l'endroit où le théâtre sort du théâtre* [29] ». Dans leur rapport à la parole, les personnages de Minyana dégueulent littéralement leurs mots de l'intérieur.

---

[25] Joseph Danan, *Le Théâtre de la pensée*, Paris : Médianes, 1995, p. 40.
[26] Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin*, 1987, titre français : *Les Ailes du désir*. Voir aussi le roman de James Joyce, *Ulysse*, 1922 et le roman d'Edouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, 1887.
[27] Michel Corvin (dir), *op.cit.*, p.77.
[28] Elsa Sarfati, extrait d'un mémoire sur *Chambres,* « Figure de l'écriture théâtrales contemporaines ».
[29] Valère Novarina, *Le monologue*, numéro spécial de la revue *Alternative théâtrales*, 1994.

Ce qui était empli à bloc se creuse de plus en plus au fur et à mesure que les mots sortent de la bouche, jusqu'au dernier point où tout est vide ; il n'y a plus de salive, il y a un vide qui ne peut être rempli car il est impossible de changer les choses[30]. Il n'est plus possible que d'expier. La scène devient le lieu de jaillissement de la douleur des personnages, c'est-à-dire le théâtre de leur aveu, et le comédien apparaît alors comme le passeur de cette douleur. Il est celui par qui la douleur s'extériorise. « *Au moyen âge*, rappelle Robert Cantarella, *la scène est prise entre la bouche de l'enfer et les nuages du paradis*. *On passe entre deux états, de cour à jardin, du fond à l'avant, et entre deux états il faut parler* [31]». Nous avons là une image laïque du purgatoire, où la scène redevient sacrée dans son rapport à l'exutoire.

Pour rendre compte de la passion de ce flux verbal intérieur, de cette parole instantanée, Philippe Minyana envisage un rapport spécifique avec la ponctuation, qu'il nous appartient ici de préciser.

c) La ponctuation dans l'écriture de Philippe Minyana.

Nous avons vu que les monologues qui caractérisent l'écriture de Philippe Minyana traduisent une fureur, une passion intérieure dont se libère un flux verbal qui, une fois libéré, ne peut plus se tarir qu'à la condition que la pulsion de dire se désamorce. Pour matérialiser ce déversement dans la structure prosodique du texte, Philippe Minyana choisit de ne ponctuer qu'exceptionnellement le texte ; c'est-à-dire que la ponctuation ne sert plus qu'à dissocier différents blocs de parole « brute », autrement dit la parole ordinaire « réinventée » par l'auteur dans son travail littéraire et dramaturgique. Ces blocs apparaissent immédiatement comme une forme propre, et non comme des séquences logiques évidentes. Robert Cantarella souligne en effet à ce propos que « *c'est la forme qui fait monter le sens* [32]». Ainsi, chez Minyana, les notions de chant, de partition, de prépondérance de la forme, font déjouer les conventions traditionnelles de la ponctuation pour créer un rapport au texte, et donc à son interprétation, totalement neuf, dans une nouveauté presque brutale.

Michel Corvin observe ainsi que :

> « *l'absence de ponctuation en dit long sur le carambolage des états de conscience dont les manifestations intempestives agissent comme des retours du refoulé, beaucoup plus que*

[30] Cf. Annexe, le Monologue de Latifa, p.52.
[31] Michel Corvin (dir.), *op.cit.*, p. 114.
[32] *Ibid.*, p. 111.

> *comme des signes d'un parler populaire. L'absence de ponctuation écrase le temps ; elle égalise les affects, elle révèle et dénonce les arrière-pensées. Plus de ponctuation, plus de mot-outils qui articulent et rationalisent la pensée : la nudité de la phrase a un pouvoir de dévoilement ; elle fait surgir avec une évidence brutale ce que les appuis du discours ont pour mission habituelle de masquer. Le flux ininterrompu des mots favorise la superposition et l'amalgame des sensations. En respirant autrement – car l'absence de ponctuation, tout autant que la ponctuation elle-même, est un moyen d'insuffler le contenu du discours – la phrase propose un rapport autre, et nouveau, au monde* [33]».

Ce rapport nouveau au texte, et donc au monde, que suppose l'absence de ponctuation, pourrait paraître à première vue anarchique. Pour ne pas ralentir la parole, c'est une parole immédiate, irréfléchie, qui se construit dans la bouche. Michel Corvin nous dit que « *les personnages ont besoin de se libérer, dans l'urgence, d'un trop plein de parole* [34] ». C'est pourquoi l'on peut dire que face à un texte de Minyana, « *la pensée se fait dans la bouche* [35]». Néanmoins, cette pensée qui se fait dans la bouche, sur la base d'un texte qui semble apparaître brutalement, avec très peu de ponctuation, rejoint directement l'idée de « mise en partition » de la parole, ce qui sous-entend bien que le texte de Minyana s'interprète de la même manière que la musique. Michel Corvin associe l'idée de partition et d'absence de ponctuation de cette manière : « *L'absence de la ponctuation usuelle a l'intérêt d'inscrire la phrase dans une sorte de trajet aléatoire, pour le lecteur, les pauses nécessaires à l'élaboration du sens pouvant se situer à plusieurs endroits : musique sans barre de mesure, musique stochastique à rythme indécidable* [36]! »

Le texte formule donc bien une musicalité, une harmonie, qui sont proprement le fruit du travail d'écriture de Minyana, qui s'exprime *« en compositeur de musique, soucieux des lois de l'harmonie au sens technique et originel qu'a ce terme* [37]». Il ne s'agit pas de «*jouer le sens, mais l'allure musicale, la rapidité* [38]». Dans cette parole éclatée se trouve donc une musique, une mélodie organique et harmonique dont le moteur est parfois très violent.

Ainsi, la forme que propose l'écriture de Philippe Minyana, dans sa structure

[33] *Ibid.*, p. 21.
[34] *Ibid.*, p. 19.
[35] *Ibid.*, p. 20.
[36] *Ibid.*, p. 20.
[37] *Ibid.*, p. 21.
[38] *Ibid.,* p. 19.

monologique, dans le rapport du monologue à l'intériorité, enfin dans le fait que l'absence de ponctuation oblige à apprivoiser le texte comme une partition, peut dérouter le comédien par la liberté d'interprétation qu'elle semble lui octroyer. Robert Cantarella dit qu'il revient à « *chaque interprète de trouver sa ponctuation, sa façon de rentrer à l'intérieur* » du texte pour proposer sa propre partition. Comme une partition de musique libre où le chanteur peut choisir de respirer comme il le souhaite, tout en ayant des endroits où la syncope est imposée par le texte, la respiration pourra jouer un rôle dans son rapport au personnage, vu qu'elle sera liée, volontairement ou involontairement, au flux intérieur du texte.

Il est donc important pour un comédien qui aborde Minyana de sentir d'une manière ou d'une autre l'énergie qui se dégage de son écriture, afin qu'il puisse par la suite rendre la respiration du texte et son rythme. C'est ce qui lui redonnera, lors de son émission, non seulement sa compréhension, mais aussi sa musicalité et ses nuances. Le comédien, chez Minyana, peut être alors véritablement considéré comme l'instrument – tel un instrument à vent – par lequel va sonner et s'exprimer la musicalité de la langue. Il faut donc au comédien, avant d'aborder le texte lui-même, connaître et préparer les ressorts physiques de l'instrumentation dont il dispose en puissance, et qui lui permettront d'être un « acteur passeur », de trouver le centre de la parole singulièrement ordinaire qui se joue dans le théâtre de Philippe Minyana, lieu-frontière du « théâtre de la parole ».

II) Préparer son instrument.

L'image de la scène au Moyen-âge que suggère Robert Cantarella – ce lieu « *pris entre la bouche de l'enfer et les nuages du paradis* » – peut s'appliquer au théâtre de Minyana dans la mesure où celui-ci s'inscrit dans une tradition où le théâtre apparaît comme le lieu où l'on va se purger de ses sentiments et de ses émotions. On perçoit dans l'image de Cantarella une dimension verticale, évoquant presque la transcendance. Ce lieu, l'acteur y passe aussi latéralement, dans une dimension horizontale, entre « *deux états, de cour à jardin, du fond à l'avant, et entre les deux états il faut parler* ». Il faut parler, et le comédien, relié à la fois à la gravité terrestre et à la pression

atmosphérique, doit se trouver en contact avec ces deux univers pour être en mesure de faire passer la parole, d'en être l'instrument : les pieds dans le sol, la tête « dans les nuages », bien ancré. Là est sa position, son centre de gravité où il va pouvoir se situer au milieu pour faire jaillir le texte de son personnage. Rappelons que Minyana suggère que le comédien « *peut y aller sans état, de manière complètement innocente* ».

En conséquence, pour que le comédien soit prêt à faire passer un texte de Minyana, il lui faut travailler deux notions essentielles : l'ancrage et l'écoute. Ces deux notions sont intimement liées à la respiration. Or « *une bonne respiration ne se rééduque pas, elle se libère* [39]». Mais pour se libérer, il faut être à l'écoute de son corps. C'est pourquoi nous commencerons par préciser ces notions d'écoute et d'ancrage avant d'aborder la question des moyens physiologiques d'agir sur la modulation phonique au moyen des résonateurs.

Cette deuxième partie, « préparer son instrument » est une recherche qui se dessine en vue de mon solo, mais qui ne se limite pas à cela : elle se veut une approche générale des moyens techniques dont dispose le corps pour aboutir à sa propre instrumentation.

1) La notion d'écoute.

Le *Petit Robert* définit l'écoute comme le fait de « s'appliquer à entendre, [de] diriger son attention vers ». On perçoit dans cette définition que l'écoute a une dimension active : il faut « s'appliquer », il faut « diriger ». L'écoute va donc au-delà de la seule audition et ne mobilise pas seulement l'ouïe, mais le corps tout entier. Ainsi, pour pouvoir sentir ce que le monde extérieur crée comme impact en nous, il faut d'abord être à l'écoute de son corps. Alexandre Doublet souligne dans son mémoire de fin d'étude : « *Je ne peux pas, en tant qu'acteur, être pleinement en lien avec mon partenaire si je ne suis pas d'abord en lien avec moi-même* [40]». Il nous importe donc de caractériser l'écoute par ses deux ressorts : l'écoute interne, où l'on « s'applique à entendre » son corps, et l'écoute externe qui consiste à « diriger son attention vers » les éléments qui viennent de l'extérieur. Harmoniser ses deux écoutes amènerait à envisager ultérieurement la notion d'*écoute « totale »*.

[39]Roger Fiammetti, *Respire ! : la respiration totale pour tous*, Paris, Médicis, 2009.
[40]Alexandre Doublet, Mémoire de fin d'étude sur l'écoute, Lausanne : HETSR-La Manufacture, 2006, p. 22.

a) L'écoute interne.

Souvent, nous avons tendance à être excessivement dans le mental. Trop de pensées, de jugements, d'*a priori*, nous empêchent de rester connectés à notre corps. Souvent nous adoptons des postures dont nous ne nous rendons même pas compte (par exemple une épaule en tension qui remonte, une main crispée, etc.). Ainsi, perdre la conscience de soi et rester dans le mental coupe le lien entre le corps et l'esprit. Il faut réapprendre à relier les deux. Dominique Falquet, mon professeur de tai-chi, nous éclaire à ce sujet :

> **Question :**
> - *Pourrais-tu me préciser les objectifs des différents exercices que tu nous fais faire en cours ?*
>
> **Dominique Falquet :**
> - *C'est d'établir vraiment un lien entre le mouvement et le souffle. Par exemple quand on fait ça : monter les bras, en inspirant. Il faudrait que tu ne puisses pas dire, est-ce que c'est : le fait de monter mes bras qui ouvre mes poumons et qui me fait respirer ? Ou, est-ce que c'est le fait de respirer, qui m'ouvre les poumons et qui me fait monter les bras? Tu vois, ça doit se lier complètement. Alors tu peux très bien prendre la décision : voilà, je respire, ça me fait monter les bras, ou l'inverse. Mais justement on voudrait réunir ces deux choses. On voudrait que le corps et la respiration deviennent vraiment un truc unifié.*
>
> **Question :**
> - *Donc tout ça, c'est pour tenter de lier les deux. L'intellect et le corps. Le corps et l'esprit…*
>
> **Dominique Falquet :**
> - *Oui, tout à fait. La respiration, c'est vraiment une communication majeure avec l'environnement.*[41]

Établir ce lien entre le corps et l'esprit permet donc de retrouver une écoute de son corps. Lier mouvement et respiration devient un moyen qui peut être utilisé au quotidien pour revenir à soi. « *L'écoute est réceptive et non émissive.* [42] » L'écoute interne, c'est donc se mettre en *réception* des mouvements internes de la respiration. Lorsque l'on conscientise sur le moment notre rapport à la respiration, sans volontarisme, on se rend compte que chaque micromouvement crée une répercussion sur notre respiration et sur nos sensations. Les mouvements ne sont plus mécaniques,

[41] Entretien avec Dominique Falquet, cf. Annexe, p. 73.
[42] Jean-Marc Randin, *Qu'est-ce que l'écoute ? des exigences d'une si puissante « petite chose »*, p.37.

mais vivants. Le corps vit. C'est justement ce qui est le propre du théâtre, sinon son fondement. Or il arrive souvent, à cause du stress, de la peur, que le comédien ait tendance à bloquer sa respiration, ce qui donne l'image d'une personne tendue, rigide. Du coup, les mots ne résonnent plus. On ne sait plus ce qui se dit. La tension dramatique essentielle au support du texte disparaît. Il n'y a plus que de la forme. L'écoute interne, l'écoute de soi, permet donc de relier le corps à l'esprit et de se mettre pleinement en réception de l'environnement extérieur, de la présence et du jeu de ses partenaires, etc.

b) L'écoute externe.

Par définition, écouter (d'un point de vue externe) implique inévitablement une source sonore et donc l'usage de notre organe auditif. Mais dès lors que l'on écoute quelqu'un, une relation physique se crée. Si l'on ne fait qu'analyser le contenu syntaxique de ce que raconte quelqu'un, on est loin de pouvoir vraiment comprendre l'autre. Le corps parle comme il peut écouter. D'ailleurs Yoshi Oïda nous rappelle que « *l'essentiel est de savoir communiquer avec autrui, à un niveau plus profond* [43]». Le corps dégage une énergie, une sensation physique qui peut être ressentie par un autre qui l'écoute. Il faut trouver une empathie, c'est-à-dire arriver à se « mettre à la place de l'autre » pour pouvoir le comprendre, le saisir. Notre trop-plein de pensées et de préjugés nous empêche de rentrer dans l'autre, dans *sa* réalité. Il faut faire le vide pour pouvoir laisser l'autre rentrer, afin de « *se libérer soi-même de ses entraves* [44]».

Pour être *réceptif* à cette énergie humaine de l'autre, il faut donc être *ouvert à recevoir*, être en empathie. Remarquons que lorsque l'on regarde un film ou que l'on assiste à une pièce de théâtre, on a spontanément, inconsciemment tendance en s'identifiant aux personnages, à l'intrigue, à reproduire les mêmes respirations que l'acteur en train de jouer. Ainsi par exemple, en plein suspens, nous sommes autant en apnée que l'acteur qui est caché dans un placard.

L'écoute externe demande donc au comédien d'être actif et dynamique dans sa capacité de réception, c'est-à-dire d'ouvrir pleinement son champ sensoriel, comme dans une forme empathique. La combinaison organique qui se noue entre les notions d'écoute interne et d'écoute externe nous conduit naturellement à parler de « l'écoute totale ».

---

[43]Yoshi Oïda, *L'Acteur flottant*, p. 45.
[44]Yoshi Oïda, *L'Acteur flottant*, p. 45.

c) L'écoute « totale ».

Nous avons vu que le comédien doit écouter, réceptionner ce qui se passe à l'intérieur, et réceptionner, écouter ce qui se passe à l'extérieur, donc se placer de manière sensorielle en pleine disponibilité. Cependant, il doit conserver la conscience de ce qu'il fait, afin d'être véritablement présent et ne pas tomber dans une insignifiance passive. Paul Claudel nous éclaire sur le fait qu'« *il faut que chaque individu deviennent conscient de cette humanité totale qui le baigne comme une onde, qui le pénètre comme un air respirable et intelligible, et où chacun de ses mouvements propage comme à l'infini ses répercussions, comme les mouvements des autres se propagent en nous en retour* [45]». Il lui faut donc veiller à cultiver une sorte d'équilibre dans la tension entre écoutes interne et externe. Il s'agit de parvenir au centre de gravité de l'écoute, là où l'écoute est totale et à la fois maîtrisée.

Être en écoute totale ne veut pas dire s'oublier. Au théâtre en effet, il est certes essentiel, par exemple, d'être à l'écoute de son partenaire, mais sans pour autant tomber dans une empathie complète. Il ne faut pas se laisser trop influencer par son partenaire. Il est important de garder sa personnalité, son rythme interne. C'est la rencontre de ces deux personnes différentes, à l'écoute l'une de l'autre, qui créera une émotion théâtrale particulière, inouïe, c'est-à-dire jamais entendue jusque là. Il s'agit donc d'être déjà dans cette écoute totale avant de voir en quoi la réceptivité des éléments extérieurs, du bruit, de son partenaire réagit ou modifie dans le corps, les sensations, les émotions et la posture.

En somme, l'écoute interne et l'écoute externe se combinent pour former l'écoute totale, donc d'une certaine manière, la dimension « horizontale » par laquelle le comédien va pouvoir travailler au corps son centre de gravité spatial, c'est-à-dire son ancrage, dans sa dimension « verticale ».

2) La notion d'ancrage.

Roger Fiammetti explique que « *respirer, c'est se verticaliser, se redresser, s'ériger sur ses deux pieds bien ancrés dans le sol, la tête bien aérienne, dans les étoiles* [46]». La respiration aide à retrouver une bonne posture, à conscientiser ses tensions et à les détendre. Elle permet de retrouver une « verticalité » et de respirer la

[45]Paul Claudel cité par Jean-Louis Chrétien dans le chapitre sur « la respiration cosmique de Paul Claudel », in : Jean-Louis Chrétien, *La Joie spacieuse*, p. 211.
[46]Roger Fiammetti, *Respire!, la respiration totale pour tous*, Paris : Médicis, 2009, p. 65.

vie avec un nouveau regard sur le monde, celui qui correspond à sa vraie taille. La posture influence notre respiration par le biais des tensions musculaires imposées à l'appareil respiratoire ; et inversement, notre respiration influence notre posture dans la mesure où elle crée un mouvement qui agit sur notre ossature et sur nos muscles. Justement, Noëlle Renaude relève chez les personnages de Minyana que « *ces êtres maniaques à la langue singulièrement ossue réinventent instinctivement la litanie qui absout, délivre et vitalise. Le mot est passeur de vie* [47]». Pour le comédien, il faut donc en avoir conscience et travailler physiquement son ancrage, ce que le *Petit Robert* définit comme « *l'action, la manière de fixer solidement* », donc d'enraciner, d'implanter.

Rappelons qu'une « *bonne respiration se libère, elle ne se rééduque pas* ». Nous verrons donc en quoi une bonne posture permet de libérer les organes respiratoires afin des les utiliser dans leur amplitude, et inversement en quoi la respiration aide à redresser la colonne.

a) La posture.

Le jour de notre naissance, nous nous retrouvons face à deux forces jusqu'alors inconnues : la respiration et la pesanteur ou gravité terrestre. À peine né, l'instinct de survie premier de l'enfant sera de se nourrir, ce qui implique qu'il va devoir respirer, téter et avaler simultanément. Cet effort lui permettra de développer par la suite sa première aptitude posturale qui consiste tout simplement à relever la tête. Par la suite, le développement postural de l'enfant se poursuivra de la tête aux pieds vers l'âge d'un an jusqu'à ce qu'il fasse ses premiers pas et que sa courbure lombaire se soit totalement formée vers l'âge de dix ans. La posture relève donc de cet équilibre entre mobilisation et stabilisation. Concilier ces deux forces, respiration et pesanteur, permet de retrouver une bonne posture et un ancrage au sol[48].

Tout d'abord, il faut savoir que l'appui plantaire détermine l'axe du corps. Une personne avec une jambe plus courte va avoir tendance à compenser par certains muscles, ce qui aura une répercussion sur sa posture et donc sur sa respiration. « *La posture influence sur la respiration par les conséquences qu'elle produit sur le positionnement des côtes, de la mandibule, de la colonne vertébrale, du bassin et des*

[47] Préface de : Philippe Minyana, *Drames brefs*, Paris : Théâtrales, 1997.
[48]Leslie Kaminoff, *Yoga, anatomie et mouvements*, Paris : Vigot, 2008.

pieds [49]». Il est donc très important de revoir sa position plantaire. C'est-à-dire que les pieds devraient être parallèles, si possible écartés de la largeur des hanches, le poids ni trop en avant, ni trop en arrière, ni trop de côté. Le mieux serait d'être à l'écoute du changement postural que l'on adopte lorsque que l'on cherche un bon appui plantaire. Être réceptif aux conséquences qu'un changement postural produit sur le corps, ses sensations, sa respiration.

Les pieds doivent être détendus et bien dans le sol. Il est important de :

- *sentir la relation à la voûte plantaire et au sol*, et en quoi elle se lie aux hanches et ensuite au reste du corps.
- *sentir le poids de la pesanteur sur ses épaules et sur la poitrine* qui a tendance à être trop en avant à cause des tensions afin de permettre de les relâcher.
- *expirer lentement jusqu'au bout* pour permettre de détendre le haut du buste.
- *laisser son corps s'alourdir* sous la pesanteur et garder la tête droite, étirer la colonne vertébrale, pour que la tête soit « *légère comme dans les étoiles* ».
- *inspirer par les narines* en imaginant que l'on respire par le crâne ; la tête doit être la plus souple et la plus mobile possible.

Comme nous l'annoncions plus haut, la notion de posture, par l'influence qu'elle exerce sur l'appareil respiratoire et le souffle, nous amène naturellement à préciser la nature et la fonction des muscles intervenant dans le phénomène respiratoire, c'est-à-dire les différents diaphragmes.

b) Les différents diaphragmes[50].

J'emprunte à Roger Fiammetti, ostéopathe D.O., une partie de son analyse physio-anatomique de la respiration, son inventaire et sa démarche d'explication des divers diaphragmes étant précis et accessibles.

Selon le *Petit Robert*, un diaphragme est anatomiquement « *un plan musculaire et aponévrotique représentant une séparation transversale au niveau d'une région*

---

49 Roger Fiammetti, *Respire!, la respiration totale pour tous*, Paris : Médicis.

50 Cf. planches anatomiques en annexe.

déterminée ». On peut distinguer pour le corps humain quatre diaphragmes principaux qui sont autant d'outils pour le comédien dans son travail sur la respiration : il s'agit des diaphragmes thoracique, pelvien, cervical et crânien [51], ces deux derniers étant trop souvent oubliés.

Apprendre à respirer en utilisant ses différents diaphragmes de manière synergique et indépendante est un outil très précieux pour le comédien, car acquérir une bonne respiration et un bon contrôle de ses muscles permet de travailler efficacement par la suite la diction, et d'accéder peu à peu à la pose de la voix. Une souplesse et une bonne mobilité des diaphragmes favorise l'utilisation de sa respiration et donc de la projection vocale. C'est grâce à ces muscles que nous pouvons avoir un certain contrôle sur notre respiration. Rappelons que la respiration est un acte d'abord instinctif avant de pouvoir être volontaire. C'est pourquoi il est très précieux de pouvoir les localiser et les utiliser.

- **Le diaphragme thoracique.**

Le diaphragme thoracique est l'acteur principal de la respiration. C'est le muscle inspirateur qui, en s'activant, permet aux côtes de s'élever et de s'écarter. Il se trouve en dessous des poumons. Dans l'inspiration, il émet une pression sur les organes abdominaux qui feront descendre la masse viscérale. Celle-ci servira de poulie et exercera une pression sur le diaphragme pelvien. En cela le diaphragme thoracique agit en synergie avec les autres diaphragmes. C'est lui qui donne la pression, le tempo. Lors de l'expiration, chaque muscle et organe retournent à l'endroit d'où ils viennent, comme un élastique sur lequel on cesserait de tirer. Les mouvements du diaphragme thoracique associés aux mouvements du diaphragme pelvien agissent en synergie avec le psoas iliaque qui « *conditionne le membre inférieur dans son ancrage* [52] ».

Il faut préciser ici que le muscle **psoas iliaque** est un des muscles les plus antagonistes du diaphragme thoracique. Il est constitué de deux muscles : le **grand psoas** et **l'iliaque**. **Le grand psoas** est un muscle dorsal profond qui met la colonne lombaire sous tension, offrant ainsi des conditions optimales à la contraction des piliers diaphragmatiques. Il traverse trois grandes régions : le thorax, les lombaires, et la racine du membre pelvien dans l'aine. C'est dans l'aine qu'intervient le deuxième muscle, l'iliaque.

---

[51] Roger Fiammetti, *Respire!, la respiration totale pour tous*, Paris : Médicis, p. 27.
[52] *Ibid.* 67-68.

L'iliaque sort du grand bassin et se termine sur l'épiphyse du fémur. Ce muscle est très important, c'est lui qui rattache les membres (jambes) au tronc. C'est lui qui fait le lien d'ancrage entre les pieds et le bassin. Le grand psoas fait le lien du bassin au thorax. Dans une position debout, les psoas iliaques en éveil prennent appui au sol par les pieds et sont dynamiques au niveau de la colonne lombaire où ils vont s'activer et préparer le diaphragme thoracique à la contraction produisant l'inspiration.

Ces muscles agissent en synergie avec les diaphragmes pelvien et thoracique et une bonne posture leur permet de favoriser l'ancrage. Il est très important pour un comédien de muscler et d'étirer le grand psoas car il soutient la colonne vertébrale au niveau des lombaires. Il doit être souple et fort pour pouvoir être bien utilisé. Le diaphragme thoracique aussi doit être souple et dynamique pour permettre une respiration ample et puissante. Certains exercices de stretching sont conseillés pour veiller à son élasticité. Chaque muscle joue son rôle et il convient à la personne de veiller à une attitude posturale parfaite pour que ces rôles soient respectés.

- **Le diaphragme pelvien ou périnée.**

Le périnée ou diaphragme pelvien harmonise et équilibre le plancher pelvien qui est synergique avec les autres diaphragmes. Lors de l'inspiration, le plancher pelvien se laisse déformer comme une toile de trampoline. À l'expiration, il remonte et suit le mouvement ascendant du diaphragme thoracique. La poussée sur le plancher pelvien a pour effet de « verticaliser » le sacrum et de la placer en position d'inspiration. Une bonne mobilité du périnée favorise la respiration totale.

En conséquence, la respiration dans le périnée a un effet direct sur la transmission des tensions musculaires vers les membres inférieurs. Cette diffusion d'énergie par le psoas iliaque vers les pieds catalyse un effet d'ancrage de l'individu. La personne respire des pieds à la tête. Sur l'expiration, contracter le périnée permet de repositionner sa posture, d'avoir plus de puissance et de replacer sa voix. Il est important de le muscler, par exemple en retenant l'urine de temps à autre lors de la miction. De plus, se concentrer sur la poussée pelvienne lors de l'inspiration permet de relâcher les tensions du bas du ventre, du bas du dos et des hanches.

- **Le diaphragme cervical.**

La mâchoire : l'appareil manducateur de l'homme est passé progressivement d'une fonction masticatoire à une fonction plus axée sur la phonation, le comportement relationnel et postural, la gestion du stress. Le stress, souvent logé dans la mâchoire, amène de nombreuses tensions qui provoquent des contractures et des tensions tissulaires. La mâchoire inférieure constitue une référence de base crânienne pour l'équilibration posturale et la répartition du tonus.

La langue doit être identifiée comme un véritable diaphragme même si elle constitue le cervical. Elle joue un rôle décisif dans l'articulation, la phonation et la prononciation. L'articulation fait intervenir les lèvres qui travaillent en synergie avec le muscle releveur de l'anus, du diaphragme pelvien. La langue a des liaisons évidentes avec le diaphragme crânien par l'os temporal et sphénoïde, le thoracique par la transmission des tensions aux muscles reliés au thorax et le pelvien grâce aux lèvres qui sont en connexion avec l'anus. Travailler sur l'articulation muscle la langue et permet peu à peu de placer sa voix.

- **Le diaphragme crânien.**

Le diaphragme crânien est lié au périnée grâce à la dure-mère. La dure-mère est une membrane fibreuse qui contient et protège la moelle épinière. Elle se diffuse donc tout le long de la colonne. Lors de la respiration, les diaphragmes pelvien, thoracique, cervical et crânien sont donc en synergie. Le corps est relié de la tête aux pieds, des pieds à la tête, et *l'unité dépendra de la qualité des interactions* entre les différents éléments qui le constitue. C'est exactement ce qu'affirme Heiner Müller : « *c'est seulement quand un comédien a son texte jusque dans les pieds et qu'il remonte à partir de là, qu'on a du théâtre. Le théâtre est un dialogue entre les corps et non entre les têtes.* [53]»

Cela rejoint les exercices que la metteuse en scène allemande Claudia Bosse a proposé aux étudiants de ma promotion au cours de sa *masterclass* : en mars 2010, après un échauffement corporel sujet à l'ancrage, elle nous disait qu'il fallait puiser la force de la terre par les pieds pour sortir le texte. Quand nous étions au bon endroit, on pouvait dire qu'il y avait du théâtre. Les mots résonnaient dans le corps, le corps était présent,

[53] Cité par B. Bretonnière, in : *Petit Dictionnaire du théâtre,* Paris : Théâtrales, 2000.

les mots étaient puissants et pleins de sens.

Ainsi, une bonne posture, bien ancrée sur ses deux colonnes latérales, « les pieds dans la terre et la tête légère dans les étoiles [54] », permet au comédien aussi bien qu'au chanteur de mobiliser ses diaphragmes, du coccyx au crâne et du crâne au coccyx pour ensuite pouvoir faire vibrer le son dans ses différents résonateurs, et d'être ainsi armé pour envisager le travail sur la langue de Philippe Minyana.

3) Les résonateurs [55].

Une fois que l'on a pris conscience de ses différents diaphragmes et que l'on a trouvé une détente ainsi qu'une posture adéquates, nous allons pouvoir utiliser ces muscles (diaphragmes) pour faire résonner le son dans les différents endroits de résonnance grâce à la respiration. C'est à cette condition que la langue de Minyana, comme toute autre langue théâtrale, pourra être interprétée, et ainsi que l'acteur pourra véritablement jouer son rôle d'*instrument* laissant passer le texte, pour reprendre les termes de Philippe Minyana. C'est ce que confirme Danielle Cohen-Levinas :

> « *La voix de l'acteur est le vecteur dans lequel s'incarne le texte de l'auteur, elle est le véhicule de la pensée et du sentiment. Mais l'art de l'acteur dépasse le simple fait de dire un texte. Il transmet un contenu, une forme, il exhale quelque chose de l'essence humaine en mettant en vibration avec un auditoire son corps et sa voix.* [56]»

Nous verrons donc d'abord quel rôle jouent les résonateurs, puis leurs différents types, pour enfin élargir cette question au rapport entre le souffle et le mot.

a) Le rôle des résonateurs.

Le corps du comédien est son instrument de travail. Comme un musicien, il va devoir faire résonner sa voix dans ses centres de résonnements. Grotowski souligne que « *la mission des résonateurs physiologiques est d'amplifier la portée du son émis.* [57]» Nous avons en effet la chance d'avoir plusieurs caisses de résonnances. Celles-ci doivent être exploitées de manière à pouvoir « *comprimer la colonne d'air en un certain*

---

[54] Roger Fiammetti, *Respire ! la respiration totale pour tous*, Paris : Médicis, 2009, p. 56.
[55] Cf. Annexe sur les schémas anatomiques.
[56] Danielle Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant*, M. de Maule, 1998.
[57] Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1971, p. 122.

endroit du corps, sélectionné comme amplificateur de la voix [58]». Il est donc très important pour un comédien de pouvoir les localiser et les utiliser. Ainsi, il lui sera possible de passer d'un résonateur à l'autre, ce qui enrichira énormément le travail du texte : une voix en provenance de son résonateur pelvien n'a pas la même résonnance que celle provenant du résonateur supérieur. Ainsi, « s*ubjectivement, on a l'impression de parler avec cette partie du corps.* [59]».

Il existe énormément d'endroits de résonnance dans le corps. « *Pour « sonner », pour vibrer, il faut partir de l'idée du son, mettre le son en vibration.* [60]». L'idéal serait de pouvoir le faire vibrer en entier. Mais en attendant, il est intéressant de pouvoir combiner deux résonateurs ou de les faire travailler en alternance, comme le propose Grotowski : « *dans certains cas, on peut combiner deux résonateurs en faisant en sorte que l'un fonctionne en* solo *et l'autre en* accompagnement*. Par exemple, le résonateur maxillaire peut donner le* solo*, tandis qu'un* accompagnement *uniforme est fourni par le résonateur pectoral* [61]».

Notons que l'emplacement des différents diaphragmes ainsi que ceux des différents centres nerveux, ou plexus sont liés, chez les yogis, aux centres d'énergie du corps humain. Les endroits de résonnances sont donc en relation avec ces différents plexus. Cette mise en relation permet de faire du corps du comédien l'instrument, littéralement le porte-voix, ou bien, dans le cas du théâtre de Minyana, le porte-parole du texte. Danielle Cohen-Levinas ajoute que « *dès l'instant où le corps n'est pas mis en résonnance avec lui même, la voix est dénaturée* [62]».

Avant de recenser ces résonateurs, précisons que les voyelles placées en amont des différents plexus correspondent à leur endroit de vibration. Ils sera alors plus facile de faire vibrer les caisses de résonance avec leurs voyelles appropriées pour essayer.

b) Les types de résonateurs.

On recense cinq caisses de résonnance dans le corps humain, dont le comédien va pouvoir se servir comme d'instruments le souffle et la phonation : le résonateur thoracique ou pectoral, les résonateurs de la bouche, le résonateur crânien, le résonateur du plexus solaire, enfin le résonateur hypogastrique.

---

[58] *Ibid.*
[59] *Ibid.*
[60] Danielle Cohen-Levinas, *op.cit.*
[61] Jerzi Grotowski, *op.cit.*, p. 124.
[62] Danielle Cohen-Levinas, *op.cit.*

- **Le résonateur thoracique ou pectoral.**

Il existe trois respirations au niveau du thorax.

La respiration claviculaire : c'est elle qui fait monter les clavicules lors de l'inspiration. Il n'y a que la partie supérieure des poumons qui reçoit de l'air. C'est la moins bonne façon de respirer, mais elle peut être intéressante à utiliser pour simuler un état de choc, de manque d'air, ou d'hystérie.

La respiration abdominale : le diaphragme thoracique s'abaisse au moment de l'inspiration et l'abdomen se gonfle. Les poumons sont remplis d'air depuis la base.

La respiration thoracique : elle est associée au plexus cardiaque. Pour faire résonner cette fameuse caisse de résonnance, il suffit d'inspirer dans le thorax et d'expirer en gardant les côtes écartées. Il faut penser à faire résonner l'avant et l'arrière de la cage thoracique, puis prononcer la lettre [a] aide à faire vibrer cette partie. Cette respiration emplit les poumons dans leur partie moyenne. Elle fait pénétrer moins d'air que la respiration abdominale et demande plus d'effort. Combinée à celle-ci, elle entraînera une ventilation satisfaisante des poumons. Il est préférable de soutenir le périnée lors de l'expiration, sans émettre d'à-coups. Il est important de le muscler pour les longues phrases. Les côtes, grâce aux muscles intercostaux, interviennent donc volontairement dans le soutien et dans le maintien de l'ouverture de la cage thoracique. Le diaphragme thoracique interviendra pour maitriser l'expulsion de l'air. Il est inutile de faire sortir trop d'air : la caisse résonnant, sert déjà d'amplificateur à la portée de la voix.

La respiration complète : elle englobe les trois modes de respirations qu'elle intègre dans un mouvement ample et rythmé.

- **Les quatre résonateurs de la bouche**

Ces résonateurs concernent essentiellement les voyelles.

Le résonateur buccal : c'est le palais qui fait office de caisse de résonnance. Lorsque le voile du palais est relevé, l'air peut traverser et se répandre dans ce résonateur. La langue est le muscle principal qui agira dans le traitement du son.

Le résonateur nasal : il se situe au niveau des narines. Lorsque le voile du palais est abaissé, il permet à l'air de traverser simultanément dans le résonateur buccal

et dans le nasal, ce qui donne au son la place de résonner. Prononcer le son [n] fait résonner cette partie.

Le résonateur labial : il se situe au niveau des lèvres. Il se forme lorsque celles-ci sont projetées en avant et s'arrondissent. L'air et le son peuvent donc vibrer à la sortie de la cavité buccale. Si les lèvres sont appliquées contre les dents, le résonateur labiale ne fonctionnera pas.

Le résonateur laryngal : il est associé au plexus thyroïdien. Comme son nom l'indique, le résonateur laryngale se situe au niveau du larynx. C'est le diaphragme cervical qui servira à le faire résonner. Il faudrait focaliser la poussée de l'air sur les muscles cervicaux se trouvant derrière la nuque. Passer la main dessus lors de l'expiration sonore permet de vérifier si cela résonne. Plus on monte vers le crâne dans les caisses de résonnance, plus il est important de faire un lien avec le périnée, ainsi que nous l'avons dit plus haut (le diaphragme crânien est en lien avec le périnée grâce à la dure-mère). C'est comme la hauteur du son, plus on va dans les aigus, plus il faut partir du bas.

- **Le résonateur crânien de l'hypophyse et de l'hypothalamus :**

Placer la main sur le front en prononçant la consonne [m] permet de prendre conscience du résonateur de l'hypophyse et de sentir la vibration. Techniquement, il fonctionne par la pression de l'air sur la partie frontale de la tête. Ce résonateur est généralement utilisé dans un registre élevé de la voix parlée.

Le résonateur de l'hypothalamus, ou occipital, peut être atteint dans un registre très élevé. Grotowski nous explique : « *On projette le flux d'air vers le résonateur supérieur (hypophyse), et pendant que l'on parle sur un registre de plus en plus élevé, il est dirigé vers l'occiput* [63]». Il ajoute que « *ce résonateur est d'usage commun dans le théâtre classique chinois* [64]».

- **Le résonateur du plexus solaire.**

Il se situe à la fin du sternum, au niveau du diaphragme thoracique. C'est lui qui fait vibrer la base de la cage thoracique.

[63] Grotowski, *op.cit.* p. 124.
[64] *Ibid.*

- **Le résonateur du plexus hypogastrique, ou « honteux ».**

Il se situe en dessous du nombril, plus ou moins entre l'appareil génital et le nombril, dans le bas du dos. C'est l'utilisation essentielle du périnée qui fera vibrer le son avec le grand psoas au niveau des lombaires. On peut par exemple imaginer que l'on est en train de pousser quelque chose avec l'arrière du bas du dos ; cela permet de mettre en activité cette partie du corps. Il est donc important de détendre et d'ouvrir cette région des lombaires.

Les résonateurs du corps humain représentent donc les moyens physiques par lesquels le comédien peut véritablement devenir l'instrument qui portera la matière textuelle à sa musicalité phonique, notamment en passant de l'un à l'autre, en les combinant, ce qui permettra d'enrichir l'interprétation.

c) Le souffle et le mot.

> « *Il y a le mot, la matrice principale, sur laquelle il faut aller et ca donne l'élan de la parole. Si l'acteur s'en saisit bien, et si le metteur en scène l'accompagne bien, il y a cette magie de rendre inouïe la parole.* [65]»
>
> Philippe Minyana.

« Bien saisir un mot », cela s'apprend. Lors de son stage à la Manufacture, Claudia Bosse nous a fait travailler en détail sur le rapport entre la respiration et le mot, et notamment sur la manière d'utiliser sa respiration et ses lèvres pour bien envoyer les mots. Il est important d'avoir un rapport vertical avec la projection d'un mot. Comme s'il sortait de la bouche par une paille. Sinon, le mot aura tendance à être vomi par les cotés des lèvres et à perdre de sa force. Il faut donner une direction à la projection des mots et contrôler l'air qui les véhicule, cela permet au mot de traverser l'espace de manière nette, tel un projectile. Autrement dit, il faut viser.

On a souvent tendance à allonger les voyelles, alors qu'il faudrait au contraire retenir le souffle essentiellement sur les mots se terminant par une voyelle, afin de ne pas le laisser s'évanouir, par exemple : « effacée/ » et pas « effacéeeee » ; sinon cela ralentit la parole et fait perdre le sens de la phrase. Il faut au contraire insister sur les

[65] Michel Corvin (dir.), *Philippe Minyana ou la parole visible*, Paris : Théâtrales, 2000, p. 110.

consonnes. D'ailleurs, Louis Jouvet fait remarquer à ce propos : « *les voyelles c'est comme les pieds de derrière d'un cheval, ça marche toujours, les consonnes ce sont les pieds de devant, c'est ce qui compte.* […] *C'est la consonne qui donne l'accent à notre langue parlée.* [66]»

Bien sûr, il est possible de jouer avec la variation de la tonalité d'un mot pour lui donner un sens spécifique. Mais c'est un choix à faire et à bien contrôler car il est facile de tomber dans une musicalité convenue.

Nous avons donc désormais les outils nécessaires pour nous préparer à engager le travail spécifique sur la respiration dans le cadre de la langue théâtrale de Philippe Minyana. Ainsi, l'écoute, par la prise de conscience de ses dimensions interne et externe, permet dans un premier temps au comédien de trouver une sorte de diapason dans sa réceptivité et sa connectivité au texte comme au(x) partenaire(s) et plus généralement à l'environnement extérieur. Son lien à la manière de se fixer solidement, de s'ancrer dans l'espace par des moyens anatomiques permet d'articuler la posture et, par le jeu des diaphragmes, réguler, modifier, transformer le souffle et la respiration ; avec la production de son, ce sont les différents résonateurs que le corps recèle qui entrent en action et se combinent, et qui seront déterminants à l'approche du travail sur le « monologue de Latifa » que nous entamons désormais.

III) Quelle respiration peut naître du « monologue de Latifa » ?

Le « monologue de Latifa » prend place dans *Chambres*. Cette pièce, écrite et créée en 1986, comporte six monologues distincts les uns des autres, qui ont pour point commun le fait que les six locuteurs viennent de Sochaux, ville franc-comtoise de la banlieue de Montbéliard, où se trouvent notamment les usines Peugeot. Le « monologue de Latifa » constitue le sixième et dernier monologue de la pièce.

1) Pourquoi le « monologue de Latifa » ?

Latifa est une femme dont l'âge est incertain, mais d'après les indications du monologue, elle travaillait dans un centre de loisirs, ce qui amène à conclure qu'elle est

[66] Louis Jouvet, *Ecoute mon ami*, Paris : Flammarion, 1952, p. 100.

déjà une femme active. Aucun élément de temps, à part « *c'était le 13 à 18h45* [67] » (qui ne nous aide en rien), ne stipule son âge. *A priori* elle est originaire de l'Algérie car il est dit dans le texte : « *parce qu'elle m'a dit en kabyle : Latifa je n'y comprends rien* [68] ». Le kabyle est un ensemble de parlers et de dialectes berbères en usage en Kabylie, région du centre-est de l'Algérie. On en déduit que cette femme fait partie d'une famille d'immigrés.

Ce monologue nous fait part de la description tragique de la mort de sa mère, intoxiquée au dioxyde de carbone à l'issue d'une garde à vue concernant un vol de bijoux (qu'elle n'a pas volés) dans un magasin appelé le « Printania ». Les policiers ont lancé des gaz lacrymogènes sur sa mère, lui occasionnant un œdème pulmonaire qui l'a tuée. Les autorités n'ont pas reconnu leur responsabilité dans sa mort : « *si vous croyez que ça nous fait plaisir une morte à l'issue d'une garde à vue ça devait arriver voilà !* [69]» À travers une logorrhée explosive, Latifa témoigne de cette injustice qu'elle n'a pas pu digérer.

Le choix de ce texte est motivé d'une part par son côté performatif, lié à la liberté offerte au comédien de créer sa propre partition respiratoire, et d'autre part au fait que le thème de l'intoxication pulmonaire évoqué dans le texte est intimement lié au sujet de ma recherche. En effet, F. Maragnani insiste sur le fait que « *la construction du texte, alternant parole courte et gros plans serrés, silence et écoute, développe un état d'apnée et d'extrême tension chez l'acteur qui la porte* [70]». En ce sens, le rapport que le comédien peut créer avec ce monologue représente un matériau très riche à exploiter dans le cadre d'un travail sur la respiration. Derrière l'apparence, à première vue, d'une logorrhée, il offre en réalité de très nombreuses possibilités pour créer une véritable partition, comme un matériau langagier qu'il s'agirait de sculpter à travers le corps du comédien.

À partir de ce matériau d'écriture, je tenterai donc, par une analyse du texte comme une partition musicale, de dégager les endroits de silence, les séquences sonores, la ponctuation et les systèmes de répétitions qui font partie de la structure qui donne le rythme, la respiration organique du texte. En effet, dans le cas de ce monologue comme pour beaucoup d'autres, « *il ne faut pas examiner la logique des*

---

[67] Philippe Minyana, *Chambres*, éd. Théâtrales, 1993, Monologue de Latifa, cf . Annexe, p 54.
[68] *Ibid.*
[69] *Ibid*.
[70] F. Maragnani, in : Michel Corvin (dir.), *Philippe Minyana ou la parole visible*, Paris : Théâtrales, 2000, p. 85.

actions et de la fable, ni le rapport entre la parole et l'action, mais la logique et l'ordre du discours, à savoir la manière dont se succèdent les unités de souffle, dont une idée chasse la précédente et fait place à la suivante [71]».

Toutes ces contraintes et ces libertés, dont le manque de ponctuation sur de longs passages, donneront des possibilités multiples de créer une partition respiratoire personnelle.

2) La structure rythmique : du suspens à l'essoufflement.

a) Déroulement de la structure.

La place des silences dans le monologue marque la structure générale de celui-ci. On y relève en effet quatre espaces blancs. Les deux premiers paragraphes, qui s'équivalent en nombre de lignes (six), sont suivis par deux de ces espaces blancs. Ensuite, sur deux pages et demi se répand une longue logorrhée semi-ponctuée, se terminant par un point d'exclamation et un silence. La suite se déroule sur une page et se termine par un point d'interrogation suivi d'un dernier blanc. La dernière phrase (deux lignes), se termine définitivement par un point. Schématiquement nous pouvons visualiser quelque chose qui ressemblerait à cela : les chiffres correspondent aux silences et les chiffres romains aux différents paragraphes qui constituent le monologue de Latifa :

1silence	2s.	3s.	4s.	5s.	
Et - plainte!	**Et - : sang !**	**Quand - collier !**	Ma mère **- émmotionel?**	**Contre autopsie – j'attends.**	
I paragraphe	II	III	IV	V	

- **Premier et deuxième silences : ouverture sur deux suspens.**

Le début du monologue commence par : « *Et...* » ; on sent l'engagement, la nécessité intérieure du personnage de raconter ce qu'il dit maintenant. Il raconte sa propre vie et la relate à partir d'un élément déclencheur (mort de sa mère) qui le place directement au premier plan. Le « Et » exprime cette urgence dès le début. Deux petites explosions jaillissent de sa bouche. Et pour qu'elles jaillissent il leur faut de la pression,

[71]Patrice Pavis, in : Michel Corvin (dir.), *Philippe Minyana ou la parole visible*, Paris : Théâtrales, 2000, p. 51.

c'est pourquoi il me semble important de commencer le monologue par une inspiration qui sera contenue pour marquer l'explosion par la suite ; il faut qu'elle fasse jaillir le premier paragraphe. D'ailleurs, les points d'exclamations à la fin de ces deux premiers paragraphes marquent cet élan. Selon le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, le point d'exclamation serait associé à un « *cri exprimant une émotion vive* ». Cette émotion vive marque la désorganisation du discours : « *Et premièrement le centre de loisirs deuxièmement ma mère ou le contraire premièrement [...] mais dans l'ordre c'est plutôt l'inverse [...] je porte plainte !* [72]» Si nous suivons le manque de ponctuation du premier paragraphe, il se traduit comme un long souffle exclamatif. Ensuite, silence.

Ce premier silence me semble devoir rester sous tension, car derrière arrive le prochain paragraphe qui va lui aussi exploser. Bien sûr, il y a différentes manières de l'interpréter. Il peut laisser la place à une longue inspiration (ces endroits étant si rares dans le monologue), comme celle qui précède un éternuement, avant d'éjecter la seconde « diarrhée » de mots. Cela appuierait l'idée que quelque chose à l'intérieur irrite et que le corps a besoin de le sortir. Le deuxième silence est de même nature que le premier.

Les deux premiers silences se ressemblent donc énormément, mais il est possible de les traiter de manière différente. L'idée de « suspens » de la parole est marquée par le fait que les deux premiers paragraphes ont à quelques mots près la même densité. Ce qui crée inévitablement une sorte de répétition dans les fragments 1 et 2.

En tout les cas, il y a cette idée que dans ces blancs, le suspens de la parole marque un effet de rupture dans le récit qui fait naître une autre écoute. Tout d'un coup, ce n'est plus la parole que l'on écoute mais le corps de celui qui la projette. Le suspens peut ainsi, entre autres possibilités, se traduire par une longue inspiration, ou une courte et vive inspiration bloquée en apnée.

Le début du monologue se structure donc par la répétition de deux suspens de la parole. Passons maintenant à la suite du texte.

- **Le troisième silence : le rythme haletant.**

Le troisième paragraphe se déploie sur trois pages. C'est la plus longue partie du monologue. On peut remarquer que les signes de ponctuation augmentent au fur et à mesure qu'avance le texte. Par exemple, après les trois premiers mots : « Quand on a

[72] Philippe Minyana, *Chambres*, éd. Théâtrales, 1993, Monologue de Latifa, cf . Annexe, p 54.

dit **:** [73]». Ce double point est le premier signe qui apparaît, et il faudra attendre dix-sept lignes pour atteindre le prochain. À partir du second signe, sur trente-deux lignes nous pouvons trouver cinq signes de ponctuation. Les trente-sept lignes suivantes contiennent dix-sept caractères. Et les vingt-trois dernières lignes du troisième paragraphe se retrouvent avec vingt-et-un signes, ce qui veut dire pratiquement un signe par phrase.

Nous assistons donc à une augmentation conséquente de la ponctuation sur le troisième paragraphe du monologue :

; !! , ! ! ? : ! ? ! :?: :: ? ?: .::?:!« »:?:: ?:!::::.:?«»«»«»::!

Le début de ce troisième paragraphe est presque vide de ponctuation. Il laisse à l'acteur et au metteur en scène le choix des endroits d'inspiration, soit selon les groupes de sens, comme le dit Robert Cantarella dans l'entretien[74], soit selon ce que la répétition du texte amène au comédien.

Dans cette partie pleine de ponctuation, il est intéressant de remarquer, à la lecture à voix haute, que si l'on ne prend ses inspirations qu'aux endroits ponctués, un effet d'accélération dans le rythme se crée. Cette accélération et ces reprises d'air successives précipitent anormalement le rythme de la respiration. Et cette précipitation des inspirations amène à haleter de la poitrine, car, en général, les pauses respiratoires trop rapprochées dans un texte provoquent un essoufflement.

Il est intéressant de faire le rapprochement avec l'enjeu de la parole : plus la ponctuation apparaît, plus le personnage entre dans le vif du sujet. Il rentre dans le récit et raconte les faits comme si nous étions dans l'action. Et cette respiration haletante rend compte de la rapidité dans laquelle les événements se sont enchaînés. De plus, ce passage ponctué ne cesse de parler d'intoxication : par l'oxyde de carbone, par une bouteille de butane, par le gaz lacrymogène ; enfin, à la fin de la troisième partie, dans l'endroit le plus chargé de ponctuation, le mot « collier » rentre en action et se répète au moins sept fois sur les six dernières lignes. Comme si cette histoire de gaz commençait à étouffer Latifa, et ce collier à l'étrangler de plus en plus.

Nous avons donc pour ces trois premiers paragraphes une partition respiratoire qui va du suspens à l'essoufflement.

---

[73] Philippe Minyana, *Chambres*, éd. Théâtrales, 1993, Monologue de Latifa, cf. Annexe, p 54
[74] Entretien avec Robert Cantarella, cf. Annexes, p.67.

- **Les quatrièmes et cinquièmes silences.**

Contrairement aux trois précédents, l'avant-dernier silence est précédé d'un point d'interrogation. Cette phrase interrogative est averbale : « *Et l'état cyanotique du poumon et les brûlures et le choc émotionnel ?*[75] » C'est une phrase au ton inquisiteur qui amène un traitement spécifique de la respiration du silence qui suit. En effet, ce ton semblerait amener un suspens de la projection de l'air.

Ce silence « inquisiteur » cède la place à la dernière phrase du monologue qui se termine par un point. « *Contre-autopsie s'il vous plaît je porte plainte je ne sors plus de ma chambre je n'ai plus de salive j'attends*.[76] » Cet acharnement à attendre qu'on lui rende justice appuie un certain silence de mort, dans la mesure où même si la justice agit, cela ne lui rendra pas sa mère. Faire transparaître un silence de mort à travers la respiration suggère un long et dernier souffle. Le fait pour Latifa d'avoir « avoué », de s'être libérée de toute cette pression de mots, permet enfin à l'air de circuler librement sans plus devoir jouer le rôle d'une pelle à magma.

- **Remarque sur la parole rapportée.**

Voici un exemple de parole rapportée se trouvant dans le monologue de Latifa :

> « [...] *ils me disent : on discute pas de l'œdème de votre mère avec vous mais avec le médecin légiste je leur dis : qui c'est qui m'a parlé* [...] [77]».

L'utilisation de cette parole rapportée intervient justement dans la seconde moitié du troisième paragraphe, donc le passage 3 dégagé plus haut et que j'ai caractérisé de « rythme haletant ». Ce système répétitif de la parole rapportée est très important dans la construction de ce rythme essoufflé.

D'une part, le double point utilisé après « *je leur dit :* » permet de respirer et d'accéder à ce rythme haletant dans leur enchaînement, avec bien entendu les autres signes de ponctuation, et l'on remarque que la présence de ces paroles rapportées augmentent aussi au fur et à mesure du texte. D'autre part, l'absence de ponctuation qui précède l'annonce de la parole rapportée (par exemple : « (...) *le médecin légis[**te je**] leur dit :* ») permet, sans ralentir la parole, d'établir un passage dans le récit du drame de

[75] Philippe Minyana, *Chambres*, éd. Théâtrales, 1993, Monologue de Latifa, cf. Annexe, p 54.
[76] *Ibid.*
[77] *Ibid.*

la situation vécue. Traiter de manière sonore les paroles rapportées (*piano*, *forte*) permet de donner à la partition des nuances et des couleurs différentes dans la mélodie du texte.

b) La ponctuation.

On sait que Minyana traite la ponctuation de manière à pouvoir laisser le comédien trouver et faire entendre sa propre partition. Selon Patrice Pavis, le manque de ponctuation permet à l'acteur de « *respirer et de faire respirer le texte à sa guise dans une respiration organique (terme emprunté à Catherine Hiegel) où l'acteur a la sensation de se glisser entre les arrêts de jeu et dans la partition musicale de la textualité* [78]». Il laisse donc au comédien la possibilité de placer les inspirations avant les mots qui portent l'accent logique de la phrase ou à des endroits dans la phrase où la respiration ne devrait normalement pas se produire. Ces deux éléments permettent de faire naître une multitude de sens différents. C'est dans cette mesure que le comédien devient acteur, passeur et créateur de la parole.

Pour autant, la ponctuation n'est pas totalement absente du monologue, au contraire ; sa rareté en augmente la portée significative pour le rythme du texte et donc de ce que l'on veut y exprimer.

- **Les points d'exclamations.**
  (11 récurrences).
  Ils marquent essentiellement la violence de la profération et l'exclamation vive de la logorrhée.

- **Les doubles points.**
  (24 occurrences)

Les doubles points accompagnent l'annonce d'une parole rapportée et participent au crescendo de la respiration haletante en donnant des endroits libres à l'inspiration. Ils permettent d'annoncer un lien logique entre deux propositions (cause, conséquence, justification, explication,..) et participent en cela à la description de l'action dans le drame de la situation vécue.

- **La virgule**
  (1 occurrence) :

[78] Michel Corvin (dir.), *Philippe Minyana ou la parole visible*, Paris :éd. Théâtrales, 2000, p. 41., citation de Patrice Pavis.

C'est la seule virgule de tout le monologue :

> « *je me passe la langue sur les lèvres* [...] *je ne sais pas pourquoi mais ce contact là me ramène les deux pieds sur terre* [...] *je me suis rendue compte depuis longtemps que ma bouche c'est très important c'est un centre d'équilibre je suis heureuse quand j'ai de la salive en quantité normale* **,** *la langue souple et pas lourde* [...] [79]»

Philippe Minyana dans notre interview nous dit qu'il n'utilise pas de virgule car cela ralentit la parole. Le fait qu'il y ait justement une virgule voudrait-il dire que c'est une pause importante à marquer ? Pourquoi?

Après cette fameuse virgule, pendant dix-sept lignes, nous avons un descriptif du rapport intime avec sa bouche et les organes qui la constitue. C'est le seul passage du monologue où Latifa est concentrée sur elle. Ce qu'elle dit « paraît » complètement banal, il n'y a plus du tout cette agressivité qui se fait ressentir dans la parole. Les consonnes présentes sont plus douces (/M/,/B/,/L/), les mots comme *langue*, *souple*, apparaissent sans arrêt.

Je pense que cette virgule signifie réellement le début d'un changement de profération, dans le ton par exemple, plus doux, plus intime. C'est un point de rupture : elle change complètement de sujet et rebondit sur la vermiculite : *« (...) j'ai dû faire plus attention à ma bouche qu'à mes genoux ça n'empêche que la vermiculite s'est mise à sentir et au centre de loisirs ça a été le drame !* [80] *»*

À partir de ce moment-là, nous entrons progressivement dans « la partie haletante » davantage marquée par la ponctuation. De la virgule au point d'exclamation, c'est le passage le plus long du monologue qui ne possède pas de ponctuation. Dix-sept lignes sur un long fleuve tranquille avant d'atteindre le confluent qui nous lie au crescendo du torrent.

- **Les points d'interrogation.**
  (11 occurrences)

Vus de loin, on remarque que la majorité des points d'interrogations se regroupent sur le milieu du monologue. C'est le passage où Latifa rentre vraiment dans le vif du sujet (le torrent). Elle raconte comment sa mère a été tuée. Je le rappelle, c'est le passage où l'on peut observer le plus de ponctuation. Les points d'interrogations ne

[79] Philippe Minyana, *Chambres*, éd. Théâtrales, 1993, Monologue de Latifa, cf. Annexe, p 54.
[80] *Ibid.*

marquent pas nécessairement le questionnement : ils gardent tous ce ton inquisiteur et s'enchaînent assez rapidement, ce qui marque la vitesse dans laquelle les évènements ont pu se produire. Cet enchaînement de ponctuation permet de reprendre son souffle beaucoup plus souvent que dans le début du monologue. Le fait de reprendre son souffle souvent peut rendre compte de ce rythme haletant, de cette course au commissariat, de ces allers-retours des frères, de la mère qui pleure ligotée et se fait jeter dans le fourgon « comme un sac de pomme de terre ». C'est un passage du monologue où nous sommes réellement au cœur du drame dont témoigne Latifa ; on sent que les choses se sont passées très vite. Il y a une grande densité de points d'interrogation, ou plutôt d'incompréhension.

- **Les points.**
  (5 occurrences)

« *Le point marque la fin de la phrase déclarative ou impérative. À l'oral, le point se traduit par une baisse de l'intonation et par une pause plus longue* [81]».

Le premier point apparaît à la troisième page, après une série de points d'interrogation, pour affirmer : « *comment on a retrouvé son poumon droit c'est vous qui l'avez tuée le rapport d'autopsie dit intoxication par l'oxyde de carbone c'est vous.* [82]» Latifa déclare, dénonce l'injustice. La respiration devra marquer un temps nourri après ce point ; pas un temps long car il n'y a pas de silence marqué. La pensée continue, elle revient sur son discours en appuyant sur les faits qui prouvent sa véracité : « *il était dit que l'aspect du poumon il était congestif et cyanotique.* [83]» Ce point n'est donc pas tant une reprise de souffle qu'une simple déglutition salivaire. La respiration sera donc peut-être soutenue avant d'être reprise.

Le deuxième et le troisième points s'enchaînent dans une séquence répétée : « *Latifa je n'y comprends rien. Latifa je n'y comprends rien.*[84] » Ici Latifa se parle à elle-même comme à un double ; cette adresse à elle-même, avec sa dimension introspective, témoigne d'une parole sans espoir, sans recours, que la répétition et la ponctuation semblent enfoncer comme un clou. On pourrait donc faire intervenir une combinaison de résonateurs où le souffle irait en creusant pour que la redondance devienne la graduation dans la même émotion de deux paliers sonores.

---

[81]Bénédicte Gaillard et Jean-Pierre Colignon, *Tout l'orthographe*, Paris : Magnard, 2005.
[82] Philippe Minyana, *Chambres*, éd. Théâtrales, 1993, Monologue de Latifa, cf. Annexe, p 54.
[83] *Ibid*.
[84] *Ibid*.

Le quatrième point se situe au début du quatrième paragraphe, juste après le troisième silence : « *Ma mère m'a dit en kabyle : montre-leur mon coffret celui de mes bijoux il y a des bijoux comme ce collier ils comprendront que c'est pas un collier du « Printania » mais un collier de Constantine.*[85] »

Dans cette phrase, le point fait écho au double point au bout d'une allitération en /K/ (/K/abyle, /K/offret, /K/ollier, /K/omprendront, /K/e, /K/ollier, /K/ollier, /K/onstantine) dans une parole rapportée, celle de la mère de Latifa : le souffle, dans une seule expiration, trouve les accents de la modulation du son sur les mots « coffret » et « collier », jusqu'au point qui fait résonner « Constantine », dans un écho à « kabyle ». Toute l'inspiration va donc se diriger vers le mot « Constantine » dont la résonnance sera maintenue dans l'expiration marquée par le point.

Le cinquième point est le point final : « *Contre autopsie s'il vous plaît je porte plainte je ne sors plus de ma chambre je n'ai plus de salive j'attends.* [86]»

- **Les guillemets.**
  (4 occurrences : « Printania »)

Minyana aurait pu nommer le magasin sans avoir recours aux guillemets, or leur présence n'est pas anodine. Ils supposent un certain traitement du mot qu'ils encadrent. En effet, tout ce drame à cause d'un vol au « Printania »… Le mot, dont la sonorité évoque le printemps, sonne pourtant un peu kitsch, avec un /P/ explosif et surtout un /gnia/ qui correspond à une consonne labio-palatale[87]. Insister sur ces consonnes peut appuyer une interprétation particulière du nom propre pour l'identifier dans la partition générale.

3) Les répétitions, charpente du monologue.

Philippe Minyana nous dévoile dans *la Parole visible* qu' « *il y avait ce goût de la séquence, du paragraphe à l'intérieur même d'une page où il n'y a pas de ponctuation : il y a des ensembles, comme en musique. Dans Inventaire, il y a toujours des chutes : il y a toujours un démarrage, puis à l'intérieur, au bout de trois ou quatre*

[85] *Ibid.*
[86] *Ibid.*
[87] *Consonne labio-palatale* : consonne pour laquelle l'air phonatoire subit deux constrictions : une au niveau des lèvres et l'autre au niveau du palais dur. Par exemple dans *nuit.* http://alis.isoc.org/glossaire/phonétique.fr.htm

lignes, il y a une chute, un rendez-vous sonore. [88]»

Dans cette partie, nous tenterons d'analyser justement la nature de ces « séquences » et de ces « ensembles ».

a) Répétitions structurantes.

Comme nous l'avons vu précédemment, les silences et les paroles rapportées font partie d'un système à répétition qui structure la charpente du monologue. J'entends par « silences » leur apparition répétitive mais aussi, plus précisément, le parallélisme qui se crée dans la répétition des deux premiers paragraphes.

Les échos et les rebonds, que j'aborderai dans un premier temps, font partie d'un système de répétition qui structure l'intérieur des paragraphes. À cette structure intérieure se joint un système d'assonances et d'allitérations très présent, donc un système phonique que je développerai dans un second temps.

Notons que ces systèmes de répétitions sont liés directement avec l'idée de monologue intérieur (une parole ressassée et donc répétée) et transparaissent donc à travers la structure.

b) Les échos : filtres de la mémoires.

Certains mots traversent le monologue de manière irrégulière. Ils créent une sorte d'échos sonore à travers la partition. Par exemple, «*je porte plainte* [89]» est introduit dès le début du monologue et le ferme en réapparaissant dans la dernière ligne du texte.

Le mot « vermiculite » fait plusieurs fois échos dans la partition ; il apparaît sept fois, du début du monologue jusqu'à la fameuse accélération du troisième paragraphe dont nous avons parlé auparavant. Par la suite, ce mot semble avoir été remplacé par d'autres ayant une proximité dans sa sonorité (« commissariat », « lacrymogène »). Cela crée un changement dans le type de mots employés, tout en gardant une nature sonore équivalente qui peut recréer une sorte d'échos.

« Printania », le nom du magasin dont parle Latifa, apparaît quatre fois dans l'ensemble du monologue, la première fois en haut de la quatrième page : « […] *ils sont venu pour une perquisition à cause du vol du « Printania » à Sochaux avec trois*

[88] Michel Corvin (dir.), *Philippe Minyana ou la parole visible*, Paris : Théâtrales, 2000, p. 110.
[89] Philippe Minyana, *Chambres*, éd. Théâtrales, 1993, Monologue de Latifa, cf. Annexe, p 54.

voitures […] [90]». Après dix-sept lignes, le mot réapparaît trois fois de manière très rapprochée : « […] *ils ont cru que c'était un des colliers qui avaient été volés au « Printania » comme si il y avait des colliers au « Printania » non il n'y a pas de colliers au « Printania » eux ils fouillent ils sèment la panique* […] [91]»

On remarque donc que ce mot apparaît une première fois et fait écho plus loin en l'utilisant de manière successive, comme pour un refrain. Nous parlerons par la suite de rebond pour qualifier ce genre de refrain.

c) Les rebonds.

Certains mots « rebondissent » dans une même phrase et participent à la musicalité de la partition. C'est un système qui se répète tout le long du monologue. Il permet à la pensée de rebondir sur ces mots dans la phrase. Ce système fonctionne la plupart du temps dans un rebond caractérisé par trois ricochets dans une même phrase. En voici deux exemples : « *et je suis distraite je* ***trébuche*** *et quand je* ***trébuche*** *sans raison alors qu'il n'y aucun obstacle au moment de* ***trébucher*** *je pense à la mort comme si t****rébucher*** [92] »

> *« ça me concentre sur ma* ***bouche*** *et sur ce qu'il y a dans ma* ***bouche*** *parce que je me suis rendue compte depuis longtemps que ma* ***bouche*** *c'est très important c'est un centre d'équilibre*[93] »

La question est de savoir où placer la respiration. L'expiration devrait-elle englober la phrase pour unir ces unités de mots ?

d) Redoublements d'un mot.

Toujours dans un système ternaire, la répétition de deux mots l'un à la suite de l'autre s'ajoute au système de rebond dont nous avons parlé ci-dessus pour former un nouveau système de redoublement du mots, par exemple :

> *« elle avait regardé* ***machinalement*** *elle leur disait ça :* ***machinalement machinalement***[94] ».

[90] *Ibid.*
[91] *Ibid.*
[92] *Ibid.*
[93] *Ibid.*
[94] *Ibid.*

> *« ou c'est encore un autre produit alors* ***analyse analyse*** *on* ***analyse*** *l'air pas de formol* [95]*»*

Ce système intervient à l'introduction du « rythme haletant » dont nous avons parlé dans la partie concernant la structure rythmique du monologue. Ils produisent une impression de court-circuit de la langue. Par ailleurs, ce sont toujours des mots assez symboliques par rapport à l'évènement dont le drame donne témoignage, comme si ces mots-là avaient été particulièrement ressassés par Latifa.

Faudrait-il respirer avant ces mots pour les faire ressortir plus puissamment, ou au contraire les faire passer dans le souffle comme si la personne ne se rendait même pas compte qu'elle les répétait ?

Peut-être que le fait que l'auteur les répètent indique-t-il l'importance de les revitaliser une seconde fois en insistant sur leur matière. Il est intéressant de remarquer que ce système apparaît peu après avoir parler de l'urée formol contenue dans la colle des murs de son école ; Latifa parle de toxicité, d'analyse et d'odeur, de picotements dans le nez. Tout cela amène au gaz lacrymogène qui ont intoxiqué mortellement sa mère. Traiter ces redoublements de mots comme un rapport à l'asphyxie pourrait être une piste au traitement de la respiration.

4) La partition sonore : comment le son en vient à faire sens ?

Le monologue de Latifa est un trésor de sonorités. Le monologue évolue au fur et à mesure dans un enchaînement de séquences sonores.

> « *Le sens gît dans l'effet de montage des sons, dans leur articulation. Le chant existe comme un artifice pleinement avoué, une modification brutale de l'espace sonore, une circulation des flux de passage de l'air.*[96] »

Nous tenterons donc de localiser ces séquences sonores et d'en analyser le contenu, pour ensuite voir en quoi l'articulation de ces séquences traduit la structure du texte, mais aussi son sens profond. Et comment le souffle trouve son chemin à travers ces séquences.

---

[95] *Ibid*.

[96] F. Maragnani, in : Michel Corvin (dir.), *Philippe Minyana ou la parole visible*, Paris : Théâtrales, 2000, p.84.

a) Structure phonique du monologue.

Voici un schéma qui fait ressortir les consonnes et les voyelles les plus « sonores » du texte. Les chiffres romains correspondent aux différents paragraphes du monologue.

Pan	Pri	RSiéRS é La S b K S mBL ion SSS RL M B KL	KlSlSP SoMaMo	P
I	II	III	IV	V

J'envisage d'amener certaines notions psychanalytiques, notamment abordées par Bernard Auriol, dans mon analyse des consonnes : cela constituerait certes une recherche en soi, mais ce n'est pas ici l'objet de ce mémoire ; cependant, ces notions me paraissent intéressantes à intégrer dans mon approche du travail sur le monologue de Latifa.

Selon la description de la structure phonique du monologue, on remarque que tout le monologue se construit essentiellement autour de trois types de consonnes : les consonnes orales, explosives et urétrales. Ces consonnes sont intimement liées au thème du monologue de Latifa et nous verrons en quoi, par une analyse symbolique de ses consonnes, les sons peuvent faire sens.

- **Les consonnes orales : /M/, /R/, /L/ et semi consonne /Y/**

Consonne orale : selon la définition de Wikipédia une consonne orale est *une consonne dont la cavité de résonnance est la bouche, c'est à dire que le flux d'air s'écoule uniquement par la bouche.*

- **/M/, consonne nasale ; /R/ et /L/, consonnes liquides.**

Consonnes nasales : elles font intervenir, par l'abaissement du voile du palais, la résonnance des cavité nasales.

Consonne liquide : deux consonnes sont appelées liquides parce que leur émission évoque une idée d'écoulement.

Selon une étude sur les mantras menée par Bernard Auriol, « *il existerait un lien entre les mouvements articulatoires destinés à produire ces différents sons (/M/, /R/, /Y/,*

/L/) et la séquence des contractions utiles au nourrisson pout téter. [97]» La consonne /M/, qui est particulièrement prédominante par ses récurrences, et qui semble sous-tendre tout le « monologue de Latifa », évoque, selon l'anthropologue G. Murdock, « *la sphère maternelle*[98] ». On retrouve notamment cette consonne dans une multitude de mots signifiant le rapport à la mère et à la nourriture (maman, mamelon, manger, maternel, manque, etc.). Le /L/ est une consonne plus « suave » selon Denis d'Halicarnasse, connectée aux qualitatifs évoquant le sucré. Elle est associée à « la douceur, à un liquide qui coule, spécialement le lait et le miel [99]». Le /R/ les rejoint dans la qualité d'être « agréable ».

Or le rapport à la maternité de ces consonnes orales concerne directement le thème du monologue de Latifa, où la parole s'attache à intégrer tout en l'expulsant la présence disparue de la mère. La tension qui se manifeste dans ce mouvement contradictoire utilise également la dimension agressive de ces consonnes, agressivité dont on peut trouver l'origine dans la violence vitale de la pulsion instinctive du nourrisson qui se meut maladroitement pour saisir le téton.

Ainsi :

> « *Et premièrement le centre de loisirs deuxièmement ma mère ou le contraire premièrement ma mère deuxièmement le centre de loisir mais* […] [100]»

- **Les consonnes explosives : /P/, /T/, /K/.**

En prononçant le /P/, on constate qu'il se produit lorsque les lèvres, en se pressant l'une contre l'autre, ferment la bouche et font office d'obturateur. L'air expiré par les poumons s'accumule dans la bouche, il est comprimé ; lorsque les lèvres s'écartent, cet air comprimé se détend, faisant un bruit d'explosion. En procédant de la même manière, mais que l'obturation soit produite par la langue s'appuyant sur les dents supérieures, nous obtenons le /T/ ; lorsque la bouche est fermée par la langue s'appuyant sur le palais : /K/. Ces trois consonnes : /P/, /T/, K/, sont dites explosives sourdes, car elles sont prononcées sans vibration des cordes vocales.[101]

---

[97] Bernard Auriol, *Les Mantras*, chapitre VII de « yoga et Psychothérapie », www.scrib.com/Mantras-et-phonetique-occidentale
[98] *Ibid*.
[99] *Ibid*.
[100] Philippe Minyana, *Chambres*, éd. Théâtrales, 1993, Monologue de Latifa, cf. Annexe, p 54.
[101] http ://membres.multimania.fr/clo7/grammaire/consonne.htm

Le caractère anal de ces phonèmes se retrouve aisément dans l'utilisation des muscles qu'ils sollicitent. Le /P/ de péter nous éclaire fortement sur le caractère explosif et sur la nature des muscles utilisés. Le périnée et les muscles abdominaux soutiennent l'expulsion lors de l'apnée ; en lâchant, la pression catapulte l'air pour faire exploser ce genre de sons. Selon Bernard Auriol, « *le phonème /K/ prend sa « consonance anale » chez l'enfant dans la forme typiquement anale de « caca » ou « cucu ». Le /K/ pourrait être lié à l'expulsion déjà réalisée, alors que le /P/ et le /T/ seraient liés à l'expulsion en cours ou à la rétention (peiner, pousser).*[102] »

Ce type de phonème (surtout le /P/) est très présent dans le monologue de Latifa. Il participe d'une part à l'explosion de la logorrhée, et rend donc compte de cette pression intérieure, de cette urgence de la parole, de ce besoin de sortir les mots. D'autre part, le caractère agressif de ces phonèmes qui se fait sentir justement dans cette explosion brutale de l'air, participe à la violence des événements dont il est question dans la parole proférée par Latifa. Ainsi, par exemple, dans : « *et premièrement le placoplâtre du plafond* [103]».

- **Les consonnes « urétrales ou constrictives» : /S/ /F/ /V/ /Z/ /X/**

Il s'agit des « *consonnes dont l'articulation comporte un rétrécissement (constriction) d'un point du conduit vocal, de telle sorte que l'air s'échappe, en produisant un son de frottement (sifflement) ou de friction d'où le nom de fricative que l'on donne également à ce genre de consonnes* [104] ».

Le /S/ et le /V/ font parties des consonnes constrictives les plus utilisées par Philippe Minyana dans le monologue de Latifa. Le /V/ est uniquement utilisé dans des mots très importants tels que : « lèvres », qui intervient quatre fois à des moments-clefs et sert d'échos; « salive », qui intervient trois fois; « vermiculite » qui lui, revient tout le temps. Le /S/ ressort beaucoup plus dans le texte dans la mesure où il participe d'une part, de manière sous-jacente, à l'omniprésence de « ce », « c'est », « si », « ça », associés à des mots comme « distraite » ou « commissariat » dans des fragments spécifiques, et d'autre part aux mots à rebonds, dans certains refrains comme : « *dans*

[102] Bernard Auriol, *Les Mantras*, chapitre VII de « yoga et Psychothérapie », www.scrib.com/Mantras-et-phonetique-occidentale.
[103] Philippe Minyana, *Chambres*, Paris : Théâtrales, 1993, Monologue de Latifa, cf. Annexe, p 54.
[104] http://alis.isoc.org/glossaire/phonétique.fr.htm#constrictive

*cette **église** il y a la **messe** et je n'ai rien à faire à cette **messe** je me demande ce que je ferais à une **messe** je me demande pourquoi je suis entrée dans cette **église** [105]*».

Remarquons que les « paragraphes sifflants » du monologue rencontrent à chaque fois un des mots « messe », « lèvre » ou « salive ». On y voit poindre la notion de la confession, de la confidence, de l'aveu que reprend souvent Minyana. Justement, Latifa dit : « *ma bouche c'est un centre d'équilibre je suis heureuse quand j'ai de la salive en quantité normale*[106] », et le monologue se termine par : « *je n'ai plus de salive j'attends.* » La parole non exprimée est dite parole sèche ; elle n'a qu'une valeur potentielle, elle ne peut engendrer. Latifa n'engendrera rien, le dernier silence est sec, elle a vidé sa bouche de toute sa pensée.

La prononciation du /S/ fait intervenir les mêmes muscles que ceux utilisés dans l'acte d'uriner ou de déféquer, comme leur cousines anales. Ces refrains sifflés pourraient donc inviter le comédien à utiliser les résonateurs tel que le celui du plexus honteux et des lombaires.

Les consonnes sont donc généralement utilisées dans un système d'allitérations répétitif qui constituent les « séquences » sonores des différents paragraphes du monologue, lesquels sont directement liés au thème du monologue et évoluent selon la nature du propos. Voici un exemple d'allitération du monologue porté par la consonne sifflante /S/ :

> « *Elle a été assassinée ils m'ont dit : comment prévoir sa poussée de glycémie? Une poussée de glycémie à cinq grammes par litre de sang et moi j'ai dit : parce qu'elle a eu peur ils m'ont dit : votre mère c'était une voleuse* […][107] »

- **Les voyelles : /A/, /E/, /I/, /O/, /U/.**

Les voyelles qui semblent ressortir le plus du monologue sont le /I/, le /A/ et le /O/. Dans l'ensemble du monologue, les séquences directement liées à des systèmes d'assonance, « accompagnent » dans le sens musical du terme les systèmes de rebonds et les séquences thématiques du monologue. Par exemple, pour préciser les séquences thématiques, on relève dans le troisième paragraphe un passage où Latifa parle de son rapport à sa bouche et à sa mère. La voyelle /A/ participe grandement au fond sonore. Voici un fragment des quinze lignes où la voyelle /A/ sert d'accompagnement :

---

[105] Philippe Minyana, *Chambres*, Paris : Théâtrales, 1993, Monologue de Latifa, cf. Annexe, p 54.
[106] *Ibid.*
[107] *Ibid.*

> « […] *on a beaucoup parlé de ma bouche et particulièrement ma mère qui n'arrêtait pas de parler de ma bouche à tout le monde comme si ma bouche* […] [108]»

L'approche sur les sonorités contenues dans le texte permet donc d'entrevoir le dessin d'une rythmicité respiratoire où la parole se délivre par séquences, presque jusqu'au hoquet, dans une consistance organique, violemment charnelle, qui engage le corps entier du comédien. C'est dans ces *« effets de montage des sons [109]»* que la maîtrise de la respiration est une clé, comme dit F. Maragnani, pour faire « *monter le sens* [110]». L'air devrait pouvoir transporter les blocs de sons et se faufiler dans les fondus-enchaînés des séquences sonores, exactement comme une pelle se plante de manière répétée, brutale, sonore, dans la terre pour y creuser un trou.

Le « monologue de Latifa », dans sa structure phonique et dans sa ponctuation, représente donc un matériau textuel qui attend du comédien qu'il en articule le souffle, qu'il le creuse, qu'il le dégage, qu'il le saccade, qu'il l'emporte, en y logeant le son de la voix selon une structure proche d'une partition de musique. Le comédien a la liberté de le mettre en musique dans sa bouche sans qu'il soit nécessairement question de séquences logiques. En ce sens, ce monologue permet au comédien de devenir acteur d'une parole qu'il s'est appropriée physiquement, dans l'intimité de ses propres ressorts physiologiques. Le comédien devient à la fois passeur et créateur.

En ce qui concerne les analyses psychologiques des consonnes, je tiens à préciser que je crée des liens sans affirmer que l'auteur lui-même en était ou pas conscient lors de son travail d'écriture. Certes, il affirme lors de notre rencontre, l'importance de « *faire confiance aux mots* [111]», [qu']« *il y a une exigence de l'écriture, du choix des mots, des noms propres. Il y a le pouvoir d'évocation des mots. En fonction de ce qu'il se dit dans les mots, de la couleur des mots, de leur contenu, obligatoirement il y a un résultat*[112] ». Mais dans quel mesure ? Cela reste un mystère et peut-être un secret d'écrivain.

---

[108] *Ibid.*
[109] Michel Corvin (dir.), *Philippe Minyana ou la parole visible*, Paris : Théâtrales, 2000, p.84.
[110] *Ibid.*
[111] Interview de Philippe Minyana, cf. annexe.
[112] *Ibid.*

Conclusion

En me penchant sur le projet d'écriture de Philippe Minyana et en étudiant les différentes techniques respiratoires, j'en suis arrivée à dégager certains principes qui organisent la partition du monologue de Latifa. Nous avons pu remarquer que les principes de répétition, dont nous retrouvons les caractéristiques à l'intérieur du monologue (échos, rebonds, silences, etc.) permettent au comédien dans ce « marathon du souffle[113] », de trouver sa part de création dans la mise en œuvre de sa partition et de se laisser porter par la construction du texte.

En effet, nous avons pu observer dans le passage sur la ponctuation chez Philippe Minyana l'importance de la forme du monologue. Comme le dit Robert Cantarella, « *c'est la forme qui fait monter le sens* », et cette forme logorrhéique à système de répétitions emmène le comédien dans un rythme effréné qui le prend littéralement « au corps ». À ce propos, Cécile Casanova soutient très justement à quel point le résultat de la simple restitution de la spécificité du texte engage le corps du personnage : « *la contrainte du souffle engendre des répercussions sur la posture corporelle* [...] *et ces accidents (une épaule se lève etc..) dessinent le personnage plus nettement* [114]».

Dans la partie « préparer son instrument », j'insiste sur le fait que la respiration influence la posture et vice-versa ; nous en observons ici les conséquence à travers la matière et la structure d'un texte. Christophe Huysman rappelle qu'« *il arrive un moment lorsque l'on représente Minyana où l'on ne peut plus rien incarner, (...), où l'on se situe uniquement dans l'instant et la présence au monde, cette respiration-là de la répétition.* [115]» C'est par cette répétition et par l'élaboration de ma partition personnelle du monologue de Latifa que l'ensemble de ma recherche visera, dans le cadre de mon solo, à tenter de mettre en relation mon intuition inconsciente et mes nouvelles connaissances techniques à l'aide du corps comme instrument. L'importance de cette deuxième partie, parfois trop techniciste, trouve sa place si l'on considère d'une part

---

[113] Ch. Huysman, in : Michel Corvin (dir.), *Philippe Minyana ou la parole visible*, Paris : Théâtrales, 2000, p. 134.
[114] Cécile Casanova, in : *ibid.*
[115] Ch. Huysman, in : Michel Corvin (dir.), *Philippe Minyana ou la parole visible*, Paris : Théâtrales, 2000, p. 99.

que c'est sur ces bases techniques que va s'appuyer mon travail textuel et d'autre part qu'avant de jouer d'un instrument il faut d'abord en découvrir le fonctionnement. Je pense qu'un comédien gagne en liberté lorsqu'il se donne les moyens de pouvoir exprimer sans entraves les profondeurs de son âme à travers tout son corps.

Ce travail sur le souffle et les différentes techniques respiratoires m'a ouvert un chantier de recherche sur la performance sonore, dans lequel s'inscrit un désir personnel d'en pousser les limites jusqu'au cri.

Bibliographie

Autour de Philippe Minyana :

- Philippe MINYANA, *Chambres, Inventaire, André : tome I*, Paris : Théâtrales, 1999.
- Philippe MINYANA, *Les écritures de Philippe Minyana*, Paris : Théâtre Ouvert, 2000.
- Marie-Pia BUREAU, *Chambres / Inventaire : Philippe Minyana*, Paris, C.N.D.P., 1999.
- Michel CORVIN (dir.), *Philippe Minyana, ou la parole visible*, Paris : Théâtrales, 2000.
- Moutajab SAKR, *Le Théâtre de la parole de Philippe Minyana : représentation de la parole et des gestes, passages du texte à la scène, techniques d'écriture*, thèse soutenue à l'Université Paris-VIII, février 2009.

Sur le théâtre et la respiration et l'orthographe :

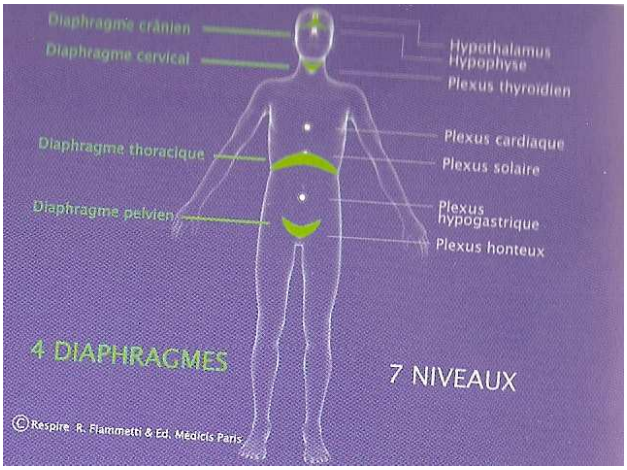
- *Petit Dictionnaire du théâtre*, Paris, Théâtrales, 2000.
- Daniel PIGNIER, *La respiration*, Vendôme : Presses universitaires de France, 1998 (Que sais-je?).
- Roger FIAMETTI, *Respire ! : la respiration totale pour tous*, Paris : Médicis, 2009.
- Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris : Circé, 2005.
- Charles DULLIN, *Souvenirs et notes d'un acteur.* Paris : Librairie théâtrale, 1991.
- François-Bernard MICHEL, *Le souffle coupé,* Paris : Gallimard, 1984.
- Jerzi GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre,* Lausanne : L'Âge d'Homme, 1971.
- Yoshi OÏDA, *L'acteur invisible*, Arles : Actes Sud, 1998.
- Blandine CALAIS-GERMAIN, *Respiration*, Paris : DésIris, 2005-2007.
- Georges BANU, *De la parole au chant*, Arles : Actes Sud, 1995 (Papiers).
- Bénédicte Gaillard et Jean-Pierre Colignon, *Tout l'orthographe*, Paris : Magnard, 2005.
- Danielle Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant*, M de Maule, 1998.
- Alexandre Doublet, Mémoire de fin d'étude sur l'écoute, Lausanne : HETSR-La Manufacture, 2006.
- Bernard Auriol, *Les Mantras*, chapitre VII de « yoga et Psychothérapie », www.scrib.com/Mantras-et-phonetique-occidentale.

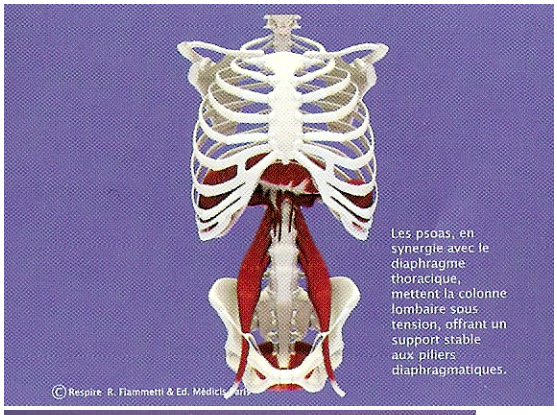
Annexes

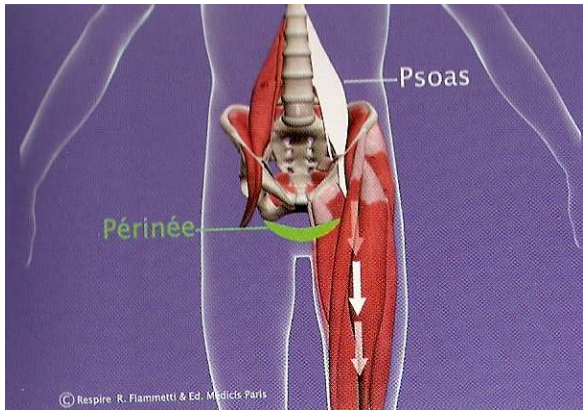
Le monologue de Latifa

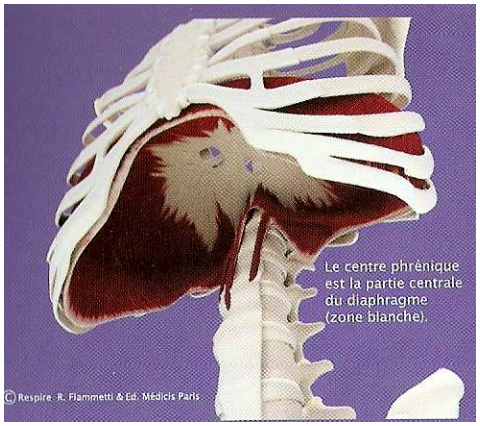
Extrait de l'interview ayant servi de modèle au monologue de Jacqueline dans *Inventaires.*

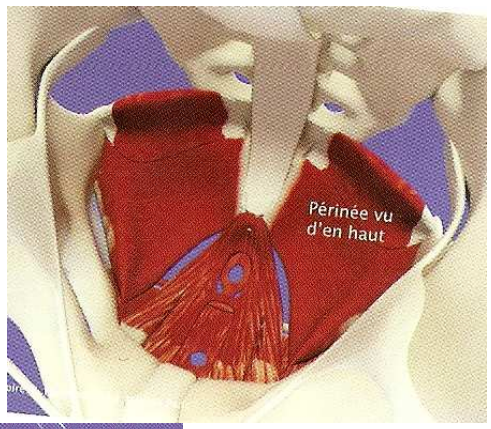
Planches anatomiques.

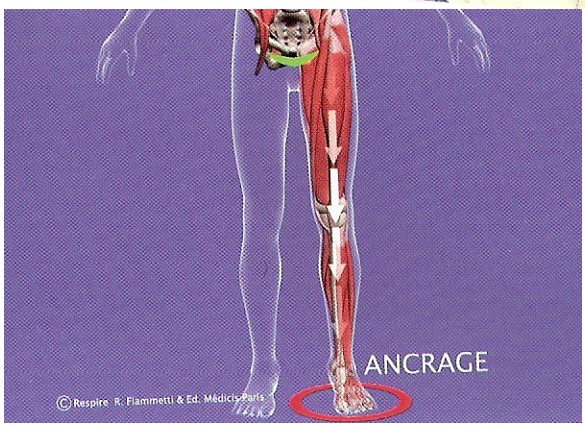












Entretien avec Philippe Minyana

Paris, le 31 octobre 2009

Philippe Minyana :

● Parler de respiration ne me paraît pas correct, parce que la respiration c'est un phénomène biologique naturel, médical. Enfin bon, pour moi c'est un monde de l'ordre médical et pas artistique. Or je pense que dès qu'on parle du théâtre, du travail artistique, l'endroit du discours est du rendez-vous de la parole sur un endroit de la décision de l'artiste par rapport à ce qu'il veut transmettre. Or moi ce qui m'intéressait, dans ces pièces d'il y a longtemps, donc 85, 86, 87, *Chambres, Inventaire* et L*es Guerriers,* 88, c'est de reconstituer cette urgence de la langue. Ce qui me fascine dans la parole ordinaire ou ce qui me bouleverse, c'est le coq à l'âne. C'est la rapidité d'exécution de la parole. C'est l'urgence à dire. C'est un bousculement d'idée. Donc quelquefois l'idée est plus rapide que la parole, il y a tout ce flot émotionnel dans la parole vivante.

Donc, moi écrivain, artiste, je me pose la question : qu'est-ce que je fais ?

Évidemment je n'ai pas envie de mettre des virgules parce que sinon ça ralentit la parole. Ce n'est pas une parole préméditée, c'est une parole immédiate. Donc j'enlève les virgules. J'enlève toute ponctuation. Et après, un acteur et un metteur en scène doivent passer la contrainte de respecter la non-ponctuation. J'ai travaillé avec des acteurs, et ils mettent systématiquement une ponctuation logique et ralentissent mon projet. C'est-à-dire qu'il faut retrouver la rapidité d'exécution qui me semble nécessaire pour rendre compte de cette partition. Donc, je dirais plutôt qu'il faut parler de partition plutôt que de respiration. C'est en ion aussi mais… Comment un écrivain gère la partition de la parole humaine. Ça, ça me parait plus juste. Je pense qu'il y a deux types d'écrivains : il y a ceux qui racontent des histoires, et il y a ceux qui font des partitions, qui font une matière texte, où la fiction c'est la langue. C'est ce que dit Vinaver d'ailleurs, la fiction c'est la langue, et qui instaure des pièces du visage, c'est à dire qu'on entend les sons.

Donc, d'où pour moi l'évidence de ne pas continuer. Alors après, il faut faire un travail, quand on est acteur, préliminaire. Ce que font les acteurs qui lisent mes textes en public, c'est qu'on se réunit avant, on prend un crayon et on met des slaches. On s'occupe quand même du sens, bien sûr, et ensuite on met un slache pour pouvoir dire : quelquefois des longues, des brèves, et on revient sur notre histoire de respiration. C'est-à-dire que tout à coup, c'est tellement beau quand on entend un acteur ou une actrice qui dit tout, qui se débrouille pour respirer à l'intérieur mais sans qu'on s'en rende compte. C'est ça le secret, c'est qu'on triche, c'est une tricherie, de toute façon au théâtre il n'y a que de la tricherie. Donc c'est une tricherie supplémentaire, c'est pouvoir donner un ensemble de segments musicaux. Et puis ensuite, après, peut-être qu'il y a du vrai, peut-être qu'il y a du faux. C'est comme de la musique, c'est comme tout ce qui est création. C'est-à-dire que l'on rencontre du réel par des simulacres, par des éléments de grammaire. […]

Quand vous lirez d'autres pièces de moi, ce que j'espère, c'est que vous vous rendrez compte que j'ai beaucoup bougé dans l'écriture. Et les récentes qui sont parues à l'Arche, qui vont paraître à l'Arche dans un an (je suis à l'Arche depuis deux ans et plus

aux Éditions Théâtrales), comment on dit ça, c'est-à-dire que non seulement la langue, mais la langue est mon travail, quand je dit qu'est-ce que je fait je fait de la langue, c'est à dire que les thèmes en littérature c'est toujours à peu près les mêmes. C'est la passion amoureuse, la famille, la mort, le temps, le voyage, le périple, il y a comme ça des fondamentaux en général dans l'écriture. Je crois que c'est de la littérature, le théâtre. Donc ses fondamentaux on ne peut pas y résister.

C'est tout de même intéressant la famille, depuis l'origine des temps au théâtre, c'est quand même un thème qui est permanent, chez Sophocle , chez Shakespeare.

Donc, à nous de leur donner leur couleur.

À chaque auteur de donner sa perception de ses fondamentaux, ce sont des fondamentaux. Donc, après cette langue des années 80, pour moi déjà très loin, même si *Chambres* j'aime toujours bien cette pièce. Donc après, à partir de 95 j'ai trouvé une langue très différente, c'est-à-dire, c'est comme du Flaubert, c'est une autre langue, c'est une langue ressassée.

Ce sont des segments remplacés, qui ressemblent presque à un poème. Ça c'est *Drames Brefs*. Dans une des dernières pièces que j'ai écrites, à l'Arche, *C'est l'anniversaire de Michel mais elle a disparu*, c'est de l'ordre de la ritournelle, des phrases toute faites, des expressions figées, c'est plus cette langue organique, viscérale, rapide, urgente, c'est pas de l'aveu, c'est du ressassement. C'est ça qu'il faut poser à mon avis comme base, c'est le genre, on ne parle jamais assez du genre au théâtre et de la nature de la langue. Le théâtre c'est ça, c'est des mots. Donc après, on peut reconnaître si c'est du Becket, du Genet, du Koltès etc., parce que ça prouve que chacun à sa façon, s'empare de la même langue différemment, c'est ça qui est intéressant. Pour moi c'est mon grand souci d'écrivain.

Koraline de Baere :

● Et comment alors est-ce que vous considériez votre genre de théâtre?

Philippe Minyana :

● Eh bien je dirais qu'il y a plusieurs endroits de saisissement du réel, il y a eu ces histoires des épiques de l'intime, ou il y a cette parole furieuses plus frontale, qui va droit devant le public. Directement au public, il n'y a pas de quatrième mur. Donc c'est une sorte d'épopée de l'intime, donc l'épopée raconte des récits de guerre et des récits héroïques. Là, c'est des récits de petites gens qui racontent leur vie. Mais du coup, il y a quelque chose d'épique, parce qu'il y a le flot, il y a le récit chronologique, on avance dans l'histoire de la personne, il y a une vision comme ça, débordante d'une existence, pleine de péripéties, de deuil, de passion, de guerre. Donc, je parlerais de ça. Après, sur les *Drames Brefs*, et cet endroit plus minimaliste, je parlerais sur quelque chose de plus stylisé […].

Koraline :

● En effet, vous êtes très libre dans la manière d'aborder les pièces, qui sont très différentes les unes des autres.

Philippe Minyana :

● Oui, et puis en plus quand vous découvrez non seulement les nouveaux livres, j'ai une troisième période qui est un mixte entre le récit, le poème et le théâtre.

Koraline :

● Une de vos pièces récentes, *Voila*.

Philippe Minyana :

● Oui, alors *Voila,* c'est une partition musicale, c'est une conversation. Et, il y a l'aveu public, comme *Inventaire. Voila*, c'est une conversation : Ah, vous avez froid? Non je n'ai pas froid et vous ? oui, non...

Il y a froid froid froid froid qui revient comme ça ; donc il y a l'idée de la chanson, de la ritournelle, comme je disais, donc c'est des pièces partitions pour moi, des pièces stylisées. Donc, j'avais des pièces à écrire pour des acteur très précis, et je me suis dis, mon pot, mon creuset, ça va être la visite, c'est mon thème. Je pars tout le temps d'un thème et d'un titre et d'un genre. Jamais un sujet. Il ne faut jamais traiter un sujet.

Koraline :

● Vous voulez dire quoi par sujet?

Philippe Minyana :

● Le sujet ce serait la guerre en Irak, quelqu'un qui a le sida, qui est prostitué, traiter un sujet. Et dans un sujet on est obligatoirement moral et sentimental, or je ne veux pas ça. Un thème c'est plus large, j'englobe différents éléments dans le thème.

C'est un fleuve le thème. Donc le thème c'est « la visite ». Le thème c'est pas une dame âgée qui va mourir bientôt, et reçoit ses petits amis, ce serait plutôt le sujet ça. Qui est cette femme ? Ça ne traite pas de ça, on ne sait pas grand chose de ces personnages.

Et, à chaque séquence, le temps est passé et ça évolue. C'est-à-dire qu'au bout d'un moment, il y a deux jeunes gens qui se sont mis ensemble et d'un seul coup dans la séquence suivante, ils sont en train de se séparer, et ils ont des enfants. C'est à dire qu'il y a aussi toujours le rapport, pièce de théâtre et temps. J'aime beaucoup aussi disloquer, étirer le temps. C'est-à-dire que ça peut se passer en plusieurs années, le temps de la représentation qui est une heure vingt, et le temps des évènements ne sont pas les mêmes, ils sont décalés. La pièce une heure et quart, et puis la fiction et la représentation ce n'est pas la même chose, la fiction c'est des années.

La maison des morts qui a été créée au Vieux Colombier, il y a deux, trois ans, avec Catherine Hiegel, qui entre chaque séquence avait vieilli de dix, quinze ans. Ce qui est toujours beau je trouve à raconter, finalement, c'est l'existence, des êtres. C'est ça je dirais, qu'est-ce qui m'intéresse au théâtre ? C'est raconter l'existence des êtres. Après, il y a différents supports, comme un peintre, qui fait des croquis, des toiles acryliques, à la peinture à l'huile, il y a différents matériaux et différents supports.

Et moi je travaille exactement comme un peintre ou un architecte. C'est-à-dire qu'un architecte va avoir par exemple une période minimaliste et une période plus baroque et on est pas comme ça figé dans un seul endroit et c'est ça qui est passionnant dans ce métier, c'est l'aventure de l'écriture. Donc après, la respiration devient anecdotique. A ce moment là, on va parler de Racine, on va parler de Garnier, de tout ce qui est une langue de l'oreille.

Koraline :

● Alors pour retourner la question ce serait, quelle influence auraient vos monologues sur la respiration du comédien ? D'une certaine manière, vos monologues pourraient être liés à la performance du fait de traverser ces textes dans une certaine urgence de la parole, aller jusqu'au bout du souffle, Robert Cantarella disait que certains comédiens en arrivaient, pendant le travail, à un essoufflement.

Philippe Minyana :
● Un acteur qui a du talent n'est pas essoufflé.

Koraline :
● Et si je vous pose la question de l'incarnation.

Philippe Minyana :
● Il ne faut pas incarner, il ne faut pas vous poser cette question.

Koraline :
● Vous parlez de proférer, proférer les mots, la parole, la dire dans les sons, mais dans le travail antérieur que j'ai fait sur un de vos monologues, la sœur cadette dans *Le couloir*, à force de le ressasser, et de le lire, il m'induisait à me mettre dans un état avant de parler, et celui-ci influençait le sens, et la manière de l'exprimer. Se mettre dans un état ou laisser influencer notre état par le texte, c'est quand même très proche.

Philippe Minyana :
● Oui, mais je pense que l'abondance des mots va d'un seul coup avoir un choc dans le corps de l'acteur, je pense que l'on peut y aller sans état, de façon complètement innocente, on peut y aller, y aller, comme on dit aux sportifs : vas-y ! Il convoque ce qu'il a besoin au moment précis. Après, le metteur en scène, pendant les répétitions il peut demander ou pas. Mais je pense qu'il y a une innocence aussi à regagner de la part du comédien. Et le truc que je dirais aux acteurs, c'est de prendre un rendez-vous dans le texte, comme une course de relais, va jusqu'à tel mot, telle phrase-clef. Alors, se dire quelle est la phrase-clef, il y a quelques phrases qui sont importantes, va jusqu'à cette phrase et puis après, tu vas vers l'autre etc. Comme quelqu'un qui fait un acte sportif, il suit des rendez-vous dans l'espace. Et je pense que simplement de se concentrer sur les mots, qu'ils soient bien lisibles, ne pas en mettre certains à la poubelle, ne pas faire de hiérarchie dans les mots. De dire les mots simplement et d'aller vers la phrase-clef, ça suffit. La chose se fait d'office, de soi-même.

Quand j'enseignais à l'école, où ils travaillaient vraiment à l'opposé (les techniques Stanislavski), les filles étaient frustrées de ne pas avoir des conseils : de penser à la grand-mère qui est morte. Mais je disais : mais non, tu dis très fort et très haut, c'est tout. Et ils trouvaient ça nul, sans intérêt, pour elles, frustrant. Alors je leur ai dit : écoutez, faites le test chez vous, de faire le texte haut et fort. Et alors elles sont venues et deux m'ont dit : c'est formidable j'ai tout compris. Il y avait cette idée de : « si j'ai pas pleurer, j'ai pas jouer ». Et elles m'ont dit : les larmes me sont montées aux yeux, alors elles étaient contentes, elle ont pu pleurnicher. Sinon, tout ça c'est la rencontre entre les nerfs, les muscles et l'inconscient. En fonction de ce qui se dit dans les mots, de la couleur des mots, de leur contenu, obligatoirement il y a un résultat. Donc il ne faut pas le prévoir le résultat. Forcément, pour les représentations il faut retrouver le même résultat. Mais peut être que justement les rendez-vous dans la page sont un système pour de toute façon avoir un rendez-vous pratique. Par exemple quand les comédiennes ont créé *Chambres* en 86 avec Françon. Christine Durillon, je crois, m'a demandé, c'est quoi la phrase principale pour toi?

Donc, je leur ai répondu et elles allaient là. Et pour elle, c'était comme de la nage, elle nageait jusqu'à la bouée. Et, je me souviens que quand elle a dit son monologue, elle était assise dans un canapé et disait le texte de manière très calme. Et, les gens étaient la bouche ouverte, il y avait une innocence dans la chose. Elle disait en

tenant compte qu'il n'y avait pas de ponctuation, que c'était léger, en suspens. Comme si elle faisait la planche. Elle ignorait le contenu, elle, l'actrice. Mais le spectateur l'entendait d'autant plus. Quand on veut souligner le sens, on tue le sens. Ça c'est certain, pour un acteur. Donc je crois que simplement : il faut avoir un rapport de couturière avec le texte. Voir comment on le mesure, comment il est fabriqué. Et après, il y a des mots longs, des mots courts. Il faut dire tous les mots, il faut les enchaîner. Il faut que l'inspiration se débrouille pour glisser à l'intérieur de cette avancée. Et après ça va très bien.
[...]

Il faut que l'acteur fasse son boulot. C'est-à-dire qu'il est là vivant. S'adressant à un milieu vivant. Donc, il est droit et il dit les choses. Souvent, comme exercice je demande aux acteurs d'aller très loin dans l'espace et de dire le texte sans scénario de départ. Sans rien. Dans l'innocence totale. C'est des mots qui vont se dérouler. Car souvent je me suis rendu compte (car j'ai fait beaucoup de stages avec des acteurs) souvent je disais à l'acteur ou à l'actrice : *ça ne va pas*. Alors pourquoi ça ne va pas? Donc moi, je parlais technique, rythme, musique, partition et eux me répondaient ; *oui mais moi je pense que tu vois c'est une femme qui pense, qui, que, quoi...* alors, je réponds : mais qu'est-ce que tu me racontes ? Mais qu'est-ce que c'est que cette espèce de machin psy à la con, ça ne va pas t'aider. Ça va te rendre banale, te freiner, ça n'a aucun intérêt. »

Et ça, ils ont souvent du mal à accepter les acteurs, d'être dans l'innocence. De laisser faire le texte. Le texte, il a son centre sans doute, il a son rythme. Il faut, ce que disait Vitez, il faudrait toujours par empathie, par prémonition, par intuition, deviner l'état de l'écrivain quand il a écrit. Et il y a toujours pour l'écrivain un plaisir de faire son tapis. Fabriquer sa matière. De l'artisanat.

Koraline:

● Est-ce que vous écrivez vos monologues d'une traite ?

Philippe Minyana:

● Oui, bien sûr. Après on peut revenir sur son établis. Ça se retravaille. Il y a toujours du re-travail. Et souvent on enlève plus qu'on ne rajoute. Donc, il y a une exigence de l'écriture, du choix des mots, des noms propres. Il y a le pouvoir d'évocation des mots. Il faut leur faire confiance. Les revitaliser aussi. S'il y a des mots très banals comme *évier* ou je ne sais pas quoi, *bouche de métro*. C'est pouvoir redonner vie à ces mots banals. Car souvent les acteurs, c'est tellement banal qu'ils les abandonnent au passage. *Cuvette*, voila c'est une brève, *cuvette*. C'est très « matiéré », cuvette. C'est pas un mot qui disparaît. Donc, après c'est de mettre sur le même plan tous les mots. Et puis, ça doit se faire, de soi-même. Et puis, si l'acteur est debout, assis, couché, près, loin, ça compte aussi tout ça. Je pense qu'il y a aussi (pour l'acteur et le metteur en scène) une décision de : où est-ce que je dis ça. C'est pas : *qu'est-ce que je dis,* mais : *où et comment je le dis*. J'avais fait l'expérience avec des enseignants (donc pas comédiens), au moment du baccalauréat, qui enseignaient justement des textes aux élèves et c'était pas toujours facile pour eux. Donc, je leur ai demandé de lire le texte d'abord, eux. En tant que personnes. Et je leur ai posé la question de : tu vas être près, loin, assis, debout, parler fort ? Etc. Donc, ils avaient le choix. Après, ils se tenaient à leur choix. Et, c'était souvent extrêmement passionnant. On se rendait compte que c'était aussi du sport, de la gymnastique, que c'était une exigence qui n'était absolument pas liée à des présupposés, à des états. Que c'était une chose qui se faisait instinctivement. Je me souvient d'un homme, à l'âge de la retraite, les cheveux blanc, qui choisit de dire

le texte d'Elisabeth (une jeune fille dans *Chambres,* qui voudrait être miss, mais qui ne risque de ne jamais l'être). Je lui est demandé : *Comment veux- tu être ?* Il m'a dit : *Assis, près, très fort*. Et, ce monsieur disant le texte d'Elisabeth très fort, j'avait la chair de poule. Au lieu de le minauder comme beaucoup d'actrices l'ont fait avant. Et là, on a jamais aussi bien entendu le texte. JE SUIS HEUREUSE J'AI LA TÊTE SUR LES EPAULES comme ça jusqu'au bout du texte. C'était mais woua ! Après il était crevé. C'était comme s'il avait fait un cent mètres. C'était extraordinaire car il y avait quelque contrainte de départ que soit l'acteur soit le metteur en scène doivent se donner.

Koraline:

● Pouvez-vous me donner d'autres exemples de contraintes que vous donnez aux comédiens?

Philippe Minyana:

● Il y avait ce spectacle dont on avait beaucoup parlé, qui est passionnant et agaçant : *Idiot,* d'après Dostoïevski. Mis en scène par des jeunes du conservatoire. Et il avait donné cette contrainte aux acteurs de parler toujours trop fort et trop vite. Ce qui fait que pour certains acteurs ça devenait difficile, un handicap. Alors, c'était quelque fois irritant quand l'acteur ne maîtrisait pas cette chose-là. Mais, quand il le maîtrisait c'était passionnant. Ça donnait la violence de l'univers de Dostoïevski, la brûlure de ses personnages. Dévorés par un idéal etc. Et ça rendait compte de la hauteur de la fièvre dans laquelle ils étaient. Là, il suffisait de prendre un endroit dans la voix, une hauteur de voix et on dira : *ah oui c'est fébrile! Là, il est agité*. Mais, il peut être totalement immobile. Je me souviens aussi d'un acteur qui jouait dans un spectacle de Claude Régy. Et Claude Régy (qui est un metteur en scène qui sait de quoi il parle) lui avait demandé de dire le texte en le hurlant. Mais il n'avait droit qu'à un seul endroit.
[...]

Souvent je dis, par exemple, si je pense à Latifa dans *Chambres,* qui est agitée de violence, de désir de procès, etc., et de le dire très doucement, très bas. De façon mécanique presque.

Koraline:

● Pourtant, on aurait envie de le crier celui là.

Philippe Minyana:

● Oui, mais c'est très beau aussi de faire le contraire. Je repense à ce film, *Les Heures,* c'est un tressage de trois vies de femmes, dont celle de Virginia Woolf, avec Nicole Kidman, Merryl Strip etc. Il y a une scène où la comédienne arrive et raconte que des horreurs en souriant. Et nous, dans la salle on est au bord des larmes. Il ne faut pas prêter aux spectateurs ce qu'on veut qu'ils aient. Il faut quelquefois prendre le contre-pied. Moi, ce que je trouve très intéressant au théâtre, pour les acteurs, ce sont les variations. On se dit que tu le parles tout doucement, et toi aussi... et qu'est ce que ça donne? Est ce que c'est le rythme, le bon timing.... c'est comme ça que je vois les choses. En tout cas, il n'y a rien de l'émotion. C'est une conséquence l'émotion. Une conséquence de pleins de choses. Ce n'est pas forcément juste se tordre les mains et pleurer. Evidemment. Quand vous voyez des témoignages de gens qui ont subi des grands chocs, comme dans le film *Shoah* par exemple, ils racontent des choses horribles. Mais, comme ils veulent justement maîtriser leur trop-plein d'émotion, ils ne montrent rien. Alors, après il peut y avoir une cassure dedans évidemment, c'est comme de la danse, de la musique, ça bouge. Ça peut s'accélérer, après c'est le travail d'acteur. Il

ne faut pas attendre que l'émotion monte, car elle viendra peut être le mardi mais pas le jeudi. Donc si on est professionnel, l'intérêt c'est de chercher la musique du texte. Écouter ce qui est le plus juste. Il faut le dire beaucoup le texte. Il y a des accidents qui sont bienvenus en répétition. D'un seul coup, il se passe des choses, ma voix est enrouée, tout d'un coup j'ai envie de rire. Je trouve ça très intéressant.

Koraline:

● Dans *Habitation* vous donnez quelquefois des indications de jeu comme : être en apnée, renifle...

Philippe Minyana:

● Parce que je m'intéresse au corps qui parle. J'adore regarder parler les gens, c'est un roman qui se raconte. Est-ce qu'on bouge les mains, est-ce que je m'agite ou pas ... Il faut partir de l'état dans lequel on est et pas l'inverse. Je pense toujours à Judith Marge, qui est une grande actrice, et elle me dit: *Ecoute, là je suis en plein tournage et je suis très fatiguée, comment je dis ton texte?*

Et je lui réponds: *Mais, dis-le comme tu es, fatiguée*. Alors elle se met comme ça, puis elle dit le texte comme si elle ne comprenait rien à ce qu'elle racontait. Et, ça c'est traversant. Cet endroit d'entre deux de l'acteur, du trouble. Il faut le dire dans l'état ou on est, le jour ou on le dit. Si vous êtes énervé vous voyez ce que vous pouvez en faire. Il faut écouter son corps et écouter le texte. Puis, essayer de se faire un rendez-vous entre les deux. Les gestes parasites viennent des émotions. Alors moi écrivain et observateur, peintre des humains, eh bien je le note. Le trivial de la gestuelle il faut aussi le convoquer. L'apnée, si on est surpris tout le monde fait ça. Alors, je trouve intéressant de revisiter la didascalie. Maintenant, ça c'est mon ambition. Alors, là on dit didascalie car c'est « indication du corps parlant » mais dans les textes derniers elle est récit.

[...]

Mais quand Philippe de Villier avait fait un bout à bout devant moi de *La Petite dans la forêt profonde* et je dis : *mais où il est mon projet d'écriture?* Il n'y est pas. Comment ça se fait ? Et, il m'a dit : *On a eu tellement de choses à faire avec les décors...* Et, c'est celle qui représentait la servante qui a repris le rôle de la narratrice par après. [...] Mais du coup dans la salle, on entendait les mouches voler. On avait commis une infraction. Ça c'était beau. Donc, le texte il faut le laisser agir. C'est comme une recette de cuisine. Le laisser agir quelques minutes. Mais là, c'est pas quelques minutes, c'est peut-être quelques semaines. Laisser agir le texte. Il faut faire confiance au texte. Si on a choisi ce texte, c'est qu'il y a des raisons. Secrètes, peut-être inconscientes. Il faut les laisser agir. Je me souviens, il y avait une femme de Grenoble, d'une trentaine d'année qui disait le texte de Latifa et elle était assise, très élégante, comme si elle était chez le juge. Simplement, elle bougeait légèrement la jambe. Elle disait le texte tranquillement. Et, quand elle arrêtait le texte, elle arrêtait avec la jambe, puis elle reprenait. C'était magistral. C'est une grande actrice, elle est sombre, car je la croise quelquefois encore. Puis je l'ai vu joué par des jeunes filles maghrébines qui le disaient comme ça : MA MERE EST MORTE MA MERE EST MORTE. C'était aussi bien. Il n'y a pas une recette. Il faut que le texte soit visité par la personne qui va le dire et cette personne-là elle aura son contenu à elle, qu'elle va aussi gérer avec le texte. C'est deux partitions à la limite. Celle de son propre corps et celle du texte. Après ça s'épouse.

Koraline:

● Pourriez-vous m'expliquer la manière dont vous travaillez avec les

enregistrements des témoignages?

Philippe Minyana:

● C'est pas compliqué, je fais comme vous, je prends un magnétophone, je pose des questions, les gens répondent, ce n'est jamais intéressant. J'ai fait ça on va dire deux fois. J'espère que c'est plus intéressant ce que je vous raconte. Parce que les gens, en fait, font beaucoup de commentaires. J'étais hyper frustré. Donc, il n'y a pas le centre. Ce que j'ai gardé des interviews, c'est les données historiques, les choses que je n'ai pas connues. Je suis né après la guerre. Donc j'ai gardé toute la nourriture, les ingrédients fictionnels que je ne pouvait pas inventer. Mais, après c'est la langue qui m'a emporté, le coq à l'âne. Parce qu'il ressemble le plus près à une dame d'un certain âge, qui n'est pas sans complaisance, qui aime bien raconter sa vie etc. Puis, dresser trois figures humaines, trois personnes différentes. Qui se complètent. Un jour j'ai été dans le T.G.V, Paris-Lyon, et je sortais des feuilles et mon stylo. J'avais complètement oublié les bandes, mais avec la mémoire que j'avais des bandes, j'ai écrit des monologues. Donc, c'est moi qui réinventait le rythme. Et puis, j'ai écrit pour des actrices. Par exemple, le rôle d'Angèle à la fin est complètement inventé. Et, les enfants étaient scandalisés, car à la fin j'ai fait mourir tout le monde alors que dans la vie ils étaient encore vivants. Donc après, il y a la tricherie. J'ai trahi. Mais, je les avais prévenu que je les trahirais ou pas. Evidemment sur le moment ils ne se rendent pas compte. Et puis quand ils voient le résultat, ils sont ou très contents ou mécontents. Je leur ai volé quelque chose c'est sûr. Surtout que ce spectacle à été très écouté. Et puis, pareil pour *Les Poilus*, je n'ai gardé que quelques éléments qui m'ont paru intéressants à retranscrire. Le reste est inventé. Je ne garde que les éléments historiques, fictionnels que je ne peux pas connaître. [...] Mais après, c'est vraiment la langue qui m'attire, l'oral. Quel bruit ça fait. [...]

Au début, je leur ai dit aux trois actrices – Robert Cantarella faisait partie de la mise en scène : *N'oubliez pas que se sont des candidates à ce jeu !.* Parce qu'on l'a inventé au cours de la répétition, ce jeu. Car on s'est demandé : *Mais, pourquoi elles parlent ?* Alors on a inventé ce jeu à la con. Donc, on a inventé un reality-show, qui n'existait pas à l'époque. Donc c'est un concours de la parole. Elles vont le faire à toute vitesse. Ce qui était très beau au début et ce qui a été perdu après, dans l'ivresse de la réussite et du succès, c'est [...] c'était beau, à la limite de l'audible. Une sorte, je dirais un mot bête, une naïve timidité de la candidate qui est un peu effrayée devant l'espace de parler aux gens. La salle était allumée en plus. Ah, c'était logique car on parlait aux gens. Il y avait cette chose très touchante de l'enfance. De la personne qui est dans une situation précise de reality-show, qui n'est pas professionnelle de la chose. On n'arrive pas vainqueur et arrogant. Au contraire, plutôt intimidé, frémissant, souriant bêtement et tout ça. C'est ça qui a fait je crois, le plaisir du spectateur. Je dis toujours aux acteurs *: Il faut que ce soit vrai*. [...]

Le comédien a un devoir, c'est de bien regarder le texte et de le connaître parfaitement, comment il est fabriqué. Mais les choses les plus satisfaisantes que j'ai vu, moi, c'est à Clermont-Ferrand, par des élèves d'une classe de bac de théâtre, mais dirigée par des plasticiens. Les plasticiens leur on dit: *Les phrases qui vous plaisent, vous les découpez et puis vous les mélangez dans une boite à chaussure, et puis vous les reconstituez.* Ils étaient entrés dans mon champ à moi et ils avaient bien vu comment j'avais travaillé, comment j'écrivais : des brèves, des longues, des répétitions. Ils ont bien vu comment c'était fabriqué. *« Et puis je l'éclatais, je l'éclatais, je l'éclatais...* » Ils ont bien compris que la redite, la reprise, le ressassement faisait musique. Que c'était ça mon travail d'écrivain. Ils ont identifié mon travail d'écrivain. [...]

Du coup, les questions qu'ils me posaient étaient extrêmement intelligentes et

pertinentes, parce qu'ils avaient le plaisir d'avoir su comment j'avais bossé, moi. Ils ne venaient pas avec de vieux machins anecdotiques, sensibles, approximatifs. Ils allaient directement à mon atelier d'écriture, comment on fait, et ils savaient comment j'avais fait, eux. C'était passionnant. Ils avaient redonné le rythme du texte, le tempo, le juste tempo. *« Et puis je l'éclatais, je l'éclatais, je l'éclatais...*». Il y avait un enchaînement, comme des petits wagons de train, qui s'enchaînaient, qui se succédaient. C'était fluide. C'était juste. C'était vrai. Et on comprenait tout. C'est ça : il ne faut se prendre la tête ailleurs, aller sur un terrain de présupposés.

Donc, ils ont découpé le texte en morceaux, puis ensuite reconstitué, et ils ont vu comment c'était fait, comment le matériau était fabriqué. Bon, c'était un travail d'école, pour le baccalauréat, mais ils étaient drôlement bien ces élèves. C'était formidable, j'étais sidéré. Je ne comprenais pas pourquoi il y avait tant de différence avec d'autres écoles. Là, il y avait des spécialistes, des techniciens, qui disaient : « vous avez répété douze fois le mot machin, donc il fallait bien y aller les douze en même temps ». J'ai dit : « Mais qu'est-ce que c'est que ça ? Qui vous a formé ? Qui vous a fait travailler ? » Eux : « Notre prof d'arts plastiques ». C'était vraiment passionnant, et ils étaient joyeux en plus, ils étaient vraiment contents.

Les gens ne savent pas lire le théâtre, d'une façon générale. Certains l'avouent, d'autres pas. Mais, je me souviens très bien des réactions de personnes (des amis en plus, des gens de qualité) qui avaient lu dans un théâtre à Paris *Inventaires* la première fois. Une personne a dit quelque chose : « Ah ! Mais, ces vies de femmes, mon dieu mais quelle horreur, mais c'est affreux, tout ce qui leur est arrivé ! » J'ai dit : « Mais qu'est-ce que tu racontes ? C'est des vies de femmes, c'est des vies ordinaires ! » Il n'y a pas une fois où on appelle quelqu'un qui ne vous dit pas : « quelqu'un a une maladie, quelqu'un est mort, quelqu'un machin... » C'est la vie, quoi ! C'est une série d'événements qui sont à mettre sur le même temps, au téléphone par exemple ! Et quand la personne a vu le spectacle, les gens hurlaient de rire, les actrices étaient comme des clowns, elle était si-dé-rée, elle disait : « Mais, je n'ai pas du tout saisi la portée du texte, j'ai rien compris, j'ai pas mesuré la portée clownesque, le cirque qu'il y a là-dedans, la joie, la jubilation de *dire*. » La jubilation de raconter quelque chose... Comme les enfants… Alors, les enfants, c'est trop, bien sûr il sont là : « Ah ! Ah ! Tu sais maman, ah ! Les gars... » Ils ont une jubilation à raconter !

Donc, quand je dis *innocence,* c'est ça aussi : c'est comme les enfants font, des fois ils vont trop vite – bon, il ne faut pas que l'acteur fasse ça, parce qu'on va dire qu'il imite l'enfant, c'est nul et ce n'est pas intéressant, mais il faut y penser, à cette chose organique dont on parlait au début de notre conversation, *organicité*. Donc, c'est très simple en fait : c'est le texte, le texte, le texte, et tous les grands acteurs vous diront : le texte d'abord, le texte. Alors, peut-être que les générations d'aujourd'hui sont moins sensibles au texte, mais je pense à une actrice, une très grande actrice, Emmanuelle Riva, qui jouait *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, adaptation de Gérard Franju (1962) ; elle me disait [P.M. prend le ton de l'actrice] : « Philippe, le livre est dans ma poche, le livre de Mauriac, toujours le livre dans ma poche, tous les soirs et tous les matins je regarde le livre, je relis le texte, je le relis cent fois, le livre, Philippe, le livre ! » Elle a raison : le *texte*. Donc, tous les trucs, les côtés anecdotiques, *j'ai perdu ma mère il y a trois ans*... On s'en fout, si j'ose dire. Cela ne doit pas intervenir.

Koraline :

● C'est vrai qu'il y a vraiment une frontière entre le tragique et le comique dans vos textes...

Philippe Minyana :

● Parce que l'on passe de l'un à l'autre, c'est comme disait Hugo : c'est le sublime et le grotesque. Mais, c'est comme la conversation des gens ; ma belle-mère (mon père est en train de mourir, il habite loin, en Provence, je l'appelle tous les jours, à l'hôpital, il est presque grabataire, il est très âgé), elle me dit cette phrase asociale : « Ton père, il est pas sorti de l'auberge ! » Je ris, après, je rigole ! Je l'ai dit à mes amis, je l'ai même écrit dans mon journal intime ! Et mon père, quand ma mère est morte, il m'accueille et il me dit : « Ta mère a crevé ! Ta mère a crevé ! Ta mère a crevé ! » Voilà, donc ça veut dire que dans la tragédie il peut y avoir du grotesque. Dans la vie, c'est comme ça. En tant qu'écrivain, ça m'a beaucoup appris aussi. Le décalage extraordinaire entre comment on le dit et de quoi on parle. Et il faut que l'acteur écoute comment les gens parlent. Partout. Et après, à l'acteur de reconstituer ça. Pas d'imiter, parce que l'imitateur c'est un autre métier. Mais reconstituer la réalité. Et ce sera juste.

Entretien avec Robert Canterella

Paris, le 21 octobre 2009.

Koraline de Baere :

● Catherine Hiegel nous dit ceci dans *La Parole visible* : que si l'acteur suit le guide du texte avec fidélité, il y a une respiration organique qui se met en place instinctivement avec la profération. Que signifie donc pour vous le terme de profération?

De quelle manière cette parole est-elle proférée?

Robert Cantarella:

● Pour répondre au terme même de profération, il faut que je me recale un petit peu sur ces textes-là. Donc, pour se situer dans le contexte historique, on a commencé à travailler avec Philippe sur *Inventaire,* puis moi, après, j'ai travaillé *Les guerriers,* j'ai participé à l'écriture de *Chambres,* même si je n'en ai pas fait la mise en scène. Mais donc c'est une autre période, puisque ensuite avec l'apparition des autres textes qu'ont pu être *Drame brefs*, que vous connaissez, *Pièces*, jusqu'au tout dernier que j'ai fait qui s'appelle *Voila,* la question de la profération a changé, dans la mesure où il ne s'agit plus de monologues de voix, mais de croisements, de tressage, de la complexité justement de respiration des fois à deux, trois, quatre instruments-acteurs.

Bref, donc il faut que je me remette à cette époque-là. Alors, profération : on a souvent dit ça, et Philippe utilise souvent le terme profération. On pourrait dire que profération ça va avec l'idée que l'acteur est un porte-voix et que, placé à un endroit de la scène, qu'on va dire « juste » (ce n'est pas un jugement de valeur mais un endroit précis), il est celui par qui le texte passe et qu'il redonne. Voilà toutes les métaphores ; Novarina a écrit des choses sur ça, jusqu'à la complaisance tellement il a écrit sur cette idée : le tube, le trou, l'endroit, etc.

Mais pour être plus simple, c'était vraiment de dire, pour Philippe, qu'à partir du moment où l'acteur était à une sorte de place juste, de centre de gravité on va dire, à ce moment-là il pouvait être traversé par cette parole, et rendre compte de ce que lui-même dit alors dans un néologisme un peu rigolo : *la parlure.*

Quand il dit la parlure, ça veut dire : (c'est ce que l'on est en train de faire, là, quand je suis en train de parler) cette logorrhée de la pensée telle qu'elle s'articule, et bien c'était ça dont il voulait rendre compte. Alors avant profération, il y avait pour Philipe : un projet d'écriture. Vous l'avez rencontré, il est souvent très à cheval sur cette idée. C'est qu'un texte, c'est de l'écriture, ça paraît être simple mais ce n'est pas aussi évident que ça. Car pour lui, un texte, c'est de l'écriture : donc c'est une scription, donc c'est une inscription.

Ça veut dire que sur la page, il y a : comment j'écris, mon roller, comment est-ce que commence mon texte au-dessus de la page, quelle est la ramette de papier blanc que j'ai dessous (il n'écrit pas à l'ordinateur). Je veux dire par là que le rapport sensuel (vous allez voir pourquoi c'est important), le rapport sensuel de l'auteur à la scription, à l'écriture, demande ensuite aux interprètes, et y compris d'ailleurs au metteur en scène, de retrouver une forme d'écriture de la page à haute voix. Ecrire la page à haute voix

pour pas que ça reste des formules abstraites, et un peu comme ça, je dirais, « universitaire » (même si l'université ce n'est pas péjoratif), mais je veux dire par là que, un acteur, si on lui dit : « il faut que tu dises l'écriture de la page », il va poser la question à juste titre : « un, qu'est ce que ça veut dire ? Et puis deux, je veux bien, mais donne-moi des outils pour ça. » Donc les outils, ça va être par exemple d'indiquer : il n'y a pas de ponctuation, donc la respiration du texte n'est pas anticipée par l'auteur. L'auteur ne décide pas où et quand il faut respirer, mais en revanche l'auteur écrit.

C'est-à-dire que ce n'est pas de l'écriture automatique des surréalistes, ce n'est pas les glossolalies de Artaud, les fatrasies du moyen âge, ce n'est pas des comptes-rendus d'écrits bruts. C'est-à-dire qu'il y a une pensée derrière, il y a une écriture et il y a une volonté grammaticale. Donc, avant toute chose, avant de parler de la profération, du flux, de flot, il y a le projet d'écriture de Philippe Minyana. Qui est, un : l'écriture est une scription sur la page ; deux : rendre compte à cette époque-là, du flux de la parole.

Et pour en rendre compte, j'enlève par exemple les ponctuations, pour donner cette illusion qu'on rentre dans un flux, dans une sorte d'ouverture, comme si il y avait On/Off, on ouvre et c'est parti ! Et la parole coule, la parole se déverse, se répand comme ça. Donc ça c'est son projet d'écriture, très bien, ok, on le voit si on lit la page.

Donc le metteur en scène peut l'analyser, dire : « si je monte cette pièce, je monte cette pièce car elle a un souci à la fois de rendre compte de la parole telle qu'elle s'écrit à haute voix quand on pense. Et en même temps, et c'est là je trouve, le génie de Minyana, c'est qu'en même temps il y a un projet d'écriture très rigoureux, très précis. Donc c'est comme deux antinomies, c'est comme le micro-trottoir on pourrait dire, où l'on dirait à quelqu'un : « voilà, vas-y, parle moi de ta vie, et bien ». Puis on garderait ça, vraiment avec les affects, et de l'autre côté, c'est comme si l'on faisait un micro-trottoir, si je continue avec le cinéma, mais dans un cadre très précis, très travaillé. Donc, le cadre d'écriture est très littéraire et le principe est au contraire très documentaire. Et c'est là où peuvent apparaître des termes comme : profération, respiration etc.

Mais si je continue sur l'intérêt de Philippe et de son écriture, c'est que lorsque l'on commence à travailler ses textes, on se rend compte qu'il y a du sens, c'est-à-dire que le premier travail à faire avec les acteurs c'est de chercher les groupes de sens. En effet, si on veut faire passer un sens, on va *a priori* avec l'acteur faire comme un musicien, chercher quels sont les groupes de mots qui organisent un sens, ensuite on le bloque, on va au suivant. Et il y a bien sûr des accidents, par exemple : un mot pouvant être pris d'un côté ou de l'autre, donc on met des points d'interrogations. On réorganise la page, on réécrit à partir du sens ce que déjà ça veut dire, et comment ça veut le dire. Après, le fait qu'il n'y ait pas de ponctuation suppose pour Philippe plusieurs choses, en tout cas une qui est certaine : que ça permet à l'acteur justement d'être libre, de choisir ses points d'appuis. Cela lui permet aussi à lui, de se sentir plus à l'aise dans l'écriture et de ne pas avoir de ponctuation quelle qu'elle soit ; le mot ponctuation dit bien que, que ce soit des virgules ou des points, il faut « vallonner » l'écriture. Alors que lui, il a besoin de ces mots-là, donc c'est une aide. Et après, ça lui permet aussi de faire des glissements de sens, parce que justement des mots ne sont pas dans les mêmes sphères d'attraction, et ça lui permet de jouer avec ça. Et donc le livrer à l'acteur, comme un futur interprète, en disant : « moi j'ai mon idée, mais c'est à l'acteur aussi de... »

Donc toutes ces choses-là font que l'absence de ponctuation, une fois organisé le sens, comme tout n'est pas résolu, l'interprète va travailler à faire ses propres choix, qui seront différents si c'était vous ou si c'était moi, car chaque personne va le faire en accord avec le metteur en scène. On va dire : « là, tiens, retiens-le, fais-le résonner, le mot cuvette, sur la phrase suivante, car il va se recorder ». Après, on fait le travail d'artisan.

Ensuite, l'acteur mâche le texte dans cette double organisation : sens et sensualité. Et avec ça, il trouve son souffle. Il le trouve ou pas. Je me rappelle dans *Inventaire*, il y avait des soucis, parce que les actrices rentraient dans le texte et puis disaient : « oh, ça me gêne, on peut pas me l'enlever ». Donc Philippe reprenait un mot, changeait, il lui demandait : « toi *comment tu le dirais ?* » Puis, on réorganisait en fonction de ça, donc il y avait aussi des allers-retours dans le travail entre ce que l'acteur proposait et ce que Philippe avait proposé et ce que le modèle originel, puisque c'était fait d'interview, avait proposé. Donc il y avait la phrase d'origine, la phrase proposée par Minyana et la phrase dite ensuite par l'actrice. Là je parle d'*Inventaire, Chambres* c'était un peu pareil.

Pour répondre à la question de la profération, c'est que le mot profération, il indiquerait comme une sorte de méthodologie, un peu générale, or c'est la fin du cheminement. Souvent dans les écoles, quand on a un texte de Minyana, et Minyana le premier dit : « *Mais il faut qu'ils profèrent le texte ! ».* Alors, je dis bien sûr, ça marche toujours, car quelqu'un qui arrive et qui le « parle fort », on regarde, on est tétanisé, enfin ça marche. Mais en même temps, son texte est plus savant que ça, il est plus complexe que ça. Oui on ne peut pas simplement, même si ça, ça marche, car Philippe dit tout le temps ses textes avec toujours, comme ça, cette, eh bien : profération. Voila, mais c'est lui qui l'a écrit, alors il a le rythme. Bon, un acteur c'est pas pareil, il faut qu'il le retrouve. Don c'est pas du tout le même cheminement. Du tout du tout.

Koraline:

● Quel est le rapport entre la répétition du texte et la manière dont on trouve le sens ? Philippe Minyana parle souvent du fait qu'il faille répéter et répéter encore le texte. Y aurait-il un lien entre la manière de travailler un texte de Minyana et la récitation de mantras religieux ? Peut-on parler de sacralisation de la parole « quotidienne » (retravaillée) chez Minyana ?

Robert Cantarella.:

● Dans la répétition, la prière, justement la scansion, là il y a plusieurs choses, si je peux me permettre, mélangées. En tout cas, un : ça c'est pas un attribut du religieux, la répétition. Bon, je suis totalement agnostique, bref la religion m'intéresse comme une science. Donc ça m'intéresse de l'analyser comme une science. Si les techniques religieuses utilisent la répétition c'est aussi pour inculquer, pour apprendre, pour s'autoalimenter. C'est aussi les techniques de ceux qui répètent tout le temps, et qui tournent tout le temps en répétant les phrases, que ce soit chez les hindous, les prières, que ce soit chez les moines taoïstes, dans tous les endroits où l'on veut rentrer dans un autre monde, que ce soit chez les drogués d'une certaine manière, il suffit de se répéter sans cesse certaines formules et la répétition induit automatiquement une mise en transe. C'est comme la danse, les techno-parades, d'une certaine manière c'est religieux. Deux-milles personnes dansant de la même manière en répétant toujours les mêmes trucs, c'est comme les discours des fanatiques quels qu'ils soient. Donc, cette répétition au bout d'un certain moment entraîne... Je dirais ça n'a pas de relation directe avec le sacré, si ce n'est que la répétition permet de se mettre dans un autre état, mais que l'on peut avoir en buvant de l'alcool. Ce que demande Philippe avec, plus on répète plus on se sent, je pense que c'est pareil avec des textes comme Heiner Müller ou *Roméo et Juliette*.

À partir du moment où on se met à le répéter, si c'est un texte fort, fort dans… [interruption] Le sens, s'il est pensé par un sujet et bien écrit, automatiquement on a l'impression d'être habité par quelqu'un d'autre. Donc on se sent transporté, et ce transport, ça c'est une chose.

L'autre question que vous souleviez, c'était la question du sacré chez Minyana. Si j'ai bien compris ? Alors ça, c'est une question qui est passionnante, car je n'en ai jamais entendu parler et je vais être obligé de penser avec vous sur ce sujet. Alors, la religion n'a pas forcément un rapport avec le sacré, on va dire que pour Philippe ce n'est pas du tout une question qui l'occupe, alors pas du tout. Il est trop intéressé par le comportement du vivant, de le décrypter, de l'analyser, pour se poser la question de savoir : qu'est-ce qu'il y aurait qui ne serait pas ce qu'on voit. Ou alors il fait du merveilleux, on le voit dans une de ses pièces, où il va faire parler une forêt, un rocher.

Il emprunte les contes et merveilles des religions paysannes, c'est à dire, une foi en l'animal, ancienne, préchrétienne, où tout est potentiellement porteur d'une conscience. Et puisque l'homme est sur terre, il va pouvoir se mettre à faire parler une tasse de café, tout peut se mettre à parler. Mais on est hors du religieux. On est dans le monde du merveilleux qui est totalement autre chose. Alors qu'est-ce que le sacré ? Le théâtre est toujours un endroit par définition où l'on s'exprime, donc d'une certaine manière sacré mais... là, je sais pas trop… Ce qu'on peut dire c'est qu'il donne la chance à l'humain d'exprimer sur scène ses blessures, ses effondrements, ses lâchetés, et donc d'une certaine manière il donne un statut à la personne qui lui permet d'offrir ses blessures aux autres. Donc on pourrait croire qu'on est dans un rituel.

Koraline:

- Dans *La Parole visible* [p. 114], Minyana dit ceci:

> « *Curieusement, j'ai mis des années avant de réaliser que la scène, c'est comme une image laïque de ce qu'on appelle purgatoire ; on doit redire et répéter à l'infini jusqu'à ce qu'on brûle ou qu'on accède à la rédemption et qu'on aille profiter des petits anges et des petits bosquets. On est dans une imagerie bien au-delà du christianisme, dans une espèce de zone où l'on doit gagner la rédemption en redisant et répétant ce qui nous est arrivé dans la vie. Je parle de l'évènement de la scène, comme si c'était l'endroit d'un purgatoire imaginaire. [...] Réinventer un espace mental, imaginaire, un espace de jeu où ça peut se jouer, où ça peut se dire. Cela pose un problème car il faut avoir la grâce pour que cette parole soit justifiée, pour qu'on ait le droit de la proférer.* »

Qu'en pensez-vous?

Robert Cantarella:

- Là je sais ce qu'il lui plaît : ce sont les modes de représentation du purgatoire. C'est-à-dire : c'est pas tellement le lieu en soi, c'est toutes les représentations qu'il y a dans la renaissance ou la pré-renaissance, de la façon dont on représente les zones intermédiaires comme les purgatoires.

Il y a ça ; après il y a la définition du purgatoire qui est quelque chose qui correspond bien à Philippe car c'est une zone intermédiaire, c'est une zone franche, qui l'intéresse comme une salle d'attente, une gare, ça a à voir avec des zones où on ne sait pas encore où on va et on attend. Et, dans ces zones d'attente, je crois que Philippe s'y sent assez bien. Ça l'aide à figurer des espaces. Quand il pense une certaine couche de la population, c'est pas le prolétariat, c'est pas les pauvres immigrés perdus, ni la bourgeoisie, c'est une couche intermédiaire. Anonyme, sans destin tracé, que ce soit dans la gloire ou l'inverse. Qui ont des vies minuscules comme disait Pierre Michon. Mais lui c'est plutôt des vies intermédiaires, avec toutes les aventures que ces gens ont,

qui sont ni beaux, ni laids, ni gentils, ni méchants ni, ni, ni... mais qui vivent et qui comme ça se débrouillent à organiser leurs vies. Et c'est là-dedans qu'il puise. Dans les faits de ces gens, qui viennent de son milieu.

Koraline :

● Dans *La Parole visible*, Catherine Hiegel parle de phrase-clef, comme d'une bouée de secours vers laquelle elle se dirige dans le texte. Un point de repère dans les monologues.

Robert Cantarella :

● Oui je vois ce que vous voulez dire, souvent les actrices le réclamaient. Elles avaient besoin de se dire, dans ces pavés, quelles étaient les choses qui structuraient. C'est comme un échafaudage, il y a des endroits où il y a des nœuds de sens et de son et donc il faut trouver l'articulation pour pouvoir mieux se déplacer à l'intérieur de ce texte-là. Et ça c'est une chose que l'auteur peut nous aider à faire. Souvent il dit, Philippe, ce que je trouve très intéressant, qu'il a l'acteur dans le poignet quand il écrit, ça c'est très important. En fait ça veut dire qu'il entend l'acteur parler et il écrit en fonction de ce qu'il devine de l'acteur. Et chaque acteur a un phrasé, une rythmique, une façon de respirer. Et donc quand il écrit, il écrit pour Edith Scob, pour Catherine Hiegel, etc., donc il entend l'actrice, donc l'actrice peut lui dire : « si tu m'as entendue, à quel endroit ? Qu'as-tu perçu ? » Et quand l'auteur n'est pas là, c'est au metteur en scène de le faire.

Koraline :

● Cela ne peut-il pas arriver de manière instinctive ?

Robert Cantarella :

● Non, le travail de l'acteur c'est comme dit Picasso, 99% de travail et puis un tout petit petit pour-cent d'inspiration, mais tout petit petit petit. Oui, ça arrive par le travail, à force de redire, de chercher, de poser des questions, on se dit : « ah oui, cette phrase-là en fait, elle ricoche partout », on peut croire que c'est instinctif mais en fait c'est complètement analytique. C'est parce qu'on a fait une analyse de la page et que... après, on sait.

Mais c'est comme un musicien (l'analogie est parfaite), le musicien il va vous dire je connais par cœur ça, mais il y a un endroit où (il tourne autour de ces deux moments), où je le sens là, qu'en fait le compositeur a voulu passer un palier. Bref toute cette terminologie de la structure, comme un musicien. À force de le jouer sans fin, de le décortiquer, c'est comme l'acteur.

Koraline:

● Quelles influences les textes de Minyana peuvent avoir sur le corps, l'émotion du comédien?

Robert Cantarella :

● La non-incarnation, ça il faut s'en méfier, c'est une tarte à la crème, moi je ne fais pas du théâtre psychologique. C'est devenu un gag maintenant, parce qu'on ne peut pas ne pas incarner, vous le savez bien, c'est le paradoxe du comédien. À partir du moment où l'on choisit la forme du théâtre, l'acteur va aller sur le plateau et va s'il prend le rôle de Barbara dans *Inventaire* (bien sûr qu'il ne va pas) se poser la question : « mais alors, Barbara, quelle est sa relation avec son père ? etc. » De manière générale la

question reste stérile, mais d'autre part quand Minyana parle de ses personnages, il n'arrête pas de donner des images d'incarnation, exemple: « là tu comprends c'est typiquement le genre de bonne femme qui a désiré son voisin, mais qui a pas pu coucher avec... » Il construit une fable, une légende, pour que l'acteur se dise, tiens, elle est comme ça... donc c'est pas du tout l'actrice, c'est l'incarnation. Donc ça revient exactement au même. Il faut faire attention, se méfier des mots car souvent on se construit en opposition par rapport à ce qu'il s'est passé avant, c'est très français, et ce qui est intéressant c'est de savoir ce que Philippe ne veut pas faire.

Qu'est-ce qu'il ne veut pas faire en disant qu'il n'y a pas d'incarnation, parce qu'il y en a comme toujours, alors après il travaille sur ce qu'est la personne au plus près. Comme Vitez, on travaillait sur Racine de la même manière. C'est-à-dire de se servir de ce qu'est la personne, et c'est à partir de ce qu'on est que l'on peut inventer plein de choses. Donc par rapport à ce que vous dîtes, il y a un travail d'acteur totalement traditionnel. On analyse le texte, on le découpe en blocs de sens, on cherche les opportunités d'invention, ensuite on se raconte des choses, si c'est une femme qui avait la robe de Angèle Rougeot, on s'est passé des films etc. Après, il y a un effet physique d'effort, parfois étouffant, parce qu'ils sont longs. Ce qui est difficile, c'est le premier abord : souvent quand on a un texte et qu'on travaille avec des jeunes comédiens, ils se jettent dedans, sont essoufflés après cinq lignes. Il faut y aller doucement. Le lire, faire son chemin, annoter, et se rendre compte que ce n'est pas du tout compliqué. Ce n'est pas une langue complexe. C'est proche de nous, de nos défauts, c'est ironique, cynique.

Il y a plein d'endroits où l'émotion n'est pas séparée de l'intellect, c'est la même chose. C'est-à-dire : une pensée c'est une émotion, et une émotion c'est une pensée. En France, on sépare la tête d'un côté et le corps de l'autre. Non, Rabelais le dit très bien : « l'émotion me provoque des pensées. » Donc, avoir une émotion pour rentrer dans un texte de Philippe, c'est tout à fait possible, bien sûr. C'est une émotion qui va vous donner une idée de comment le faire. Après, ce que Philippe n'aime pas, à juste titre, c'est quand l'émotionnel… [interruption] L'émotion, étymologiquement, c'est un mouvement de foule. C'est ce qu'on appelait au moyen âge comme une grève. *Emovere*, c'est bouger à plusieurs et après, plus tard, c'est devenu des flux internes au corps, quand on avait un flux sanguin trop important, chaque fois qu'il y avait une émotion corporelle ; et d'ailleurs c'est resté, puisque c'est à partir du 19ème que le mot prend le sens des pleurs, des sudations, on devient tout chaud : c'est par ce qu'il y a un mouvement sanguin ou un mouvement de fluide qui se transporte dans le corps et qui agit sous la pression d'un évènement extérieur. C'est important, car au départ c'est un terme technique et puis médical. L'émotion c'est le support de nos idées. Mais ce que rejette Philippe, c'est l'émotionnel. Ex. : « ah Barbara me fait penser à ma mère » etc., et ça, ça ne marche pas. Je me méfie de la séparation corps, mots, intellect, émotions. Tous ces dualismes me paraissent effrayants. Car ce principe donne soit les intellectuels, soit les instinctifs, et je bouge, et je le sens. Moi je fais beaucoup de pratique corporelle, c'est vrai qu'il y a des fois, quand on se met en contact avec sa respiration, on peut modifier (on le sait, c'est très physiologique), modifier son rythme cardiaque, se transformer physiquement. Les mots c'est ce qui nous différencie pour le moment de toutes les autres espèces. Donc c'est une telle puissance d'invention, que pour le moment on n'a pas d'équivalent. Toutes les plus belles inventions de l'homme ne dépassent pas celle du langage, qui est quand même la chose la plus inouïe.

Entretien avec Dominique Falquet

La Manufacture, Lausanne, novembre 2009.

Koraline de Baere :
● De quelle manière la notion de respiration est-elle prise en charge en général en Asie, comparée à ici, en occident?

Dominique Falquet :
● Je pense que la respiration, mine de rien, est effectivement très culturelle, mais en même temps très instinctive. Comme ta posture. Tu n'as pas appris ta posture. Les occidentaux on se tient : on met beaucoup plus d'importance dans les épaules, beaucoup moins dans les hanches, etc. Ce qui correspond à l'esthétique des statues grecques, où tu vois, avec des épaules larges et tout... Mais personne, quand t'es ado, te dit : tiens-toi comme ça ! C'est instinctivement que tu imites ce que tu vois. Donc, moi je pense que la respiration c'est en grande partie ça aussi. Quand tu es gamin, tu es une machine à imiter. Encore maintenant d'ailleurs. Mais quand tu es enfant beaucoup plus. Et je pense que ça c'est un des trucs que tu acquiers le plus inconsciemment.

Maintenant, pour les gens qui font un travail spécifique sur la respiration… C'est vrai qu'en Asie en général, il y a beaucoup plus d'importance qui est donnée à la respiration abdominale. Par exemple, on ne t'encouragera pas à dilater la cage thoracique vers le haut mais plutôt, là, vers le bas. Alors, moi je pense que c'est lié à l'orientation que prennent les gens qui travaille ça, en général. Soit, ça vient des arts martiaux. Soit ça vient de la méditation. Donc, c'est ces deux disciplines on va dire, qui ont à mon avis le plus influencé la respiration à l'orientale. Et, dans les deux cas c'est important de travailler avec le centre pour te calmer.

Koraline :
● Il y a un rapport à l'énergie aussi...

Dominique Falquet :
● Oui, alors là on part encore dans une vaste question : qu'est-ce que c'est que l'énergie ? Alors sans aucun doute. Quand les Chinois, par exemple, parlent de Qi Gong, le travail de l'énergie interne : il y a plusieurs façons, plusieurs degrés, etc. Mais quand même, un des trucs essentiels en général c'est la respiration. Pas toujours, tu peux avoir des trucs qu'on appelle Qi Gong, où c'est que des postures. Du type la posture de l'arbre et des trucs comme ça. Mais en fait ça veut pas dire qu'il n'y a pas de respiration. Ça veut juste dire : on te donne un input qui est autre ; la posture, la tension musculaire. Et toi, tu vas trouver la respiration. Si tu veux c'est comme une espèce de télécommande et puis c'est toi qui va la trouver, instinctivement, la respiration. Quand tu te tiens comme ça [il hausse les épaules] tu ne peux pas respirer avec ça, ça va te tendre les épaules. Donc, petit à petit t'en viens à travailler la respiration abdominale. Alors oui, évidemment il y a une relation avec l'énergie.

Koraline :
● Est-ce que du coup c'est entré dans l'éducation, cette notion de conscience ?

Dominique Falquet :

● Non, moi j'ai pas l'impression. Bon, de nouveau il faut voir de où on parle. Moi mon expérience elle concerne particulièrement la diaspora chinoise en Malaisie. Maintenant j'ai des connaissances un peu plus étendues chez les Malais ou les Indiens en Malaisie. Mais c'est essentiellement ces gens-là que je connais bien, j'ai voyagé en Chine et en Thaïlande etc. Mais je ne peux pas dire que j'en ai vraiment une connaissance assez profonde. Mais ça j'ai l'impression que c'est un fantasme occidental. Par exemple de penser que les arts martiaux sont un truc qui imprègne la société complètement. A mon avis, c'est totalement l'inverse. c'est la culture orientale qui imprègne totalement les arts martiaux de là-bas. Dans la façon d'étudier, par mimétisme, dans la relation maître-élève etc. Alors là, c'est très teinté par le confucianisme. Mais de dire que les arts martiaux imprègnent vraiment les sociétés confucianistes, là je ne suis pas persuadé que l'on puisse le dire. Et la respiration, alors honnêtement je n'ai pas vu plus là-bas que chez nous. Alors bien sûr, tu peux entendre quelqu'un dire à quelqu'un d'autre : Mais vas-y respire, détends-toi. S'il est dans une situation douloureuse. Mais tu l'entends ici aussi.

Koraline :

● En Occident, la définition du mot souffle et âme est totalement différente alors qu'en Asie les deux sont liées...

Dominique Falquet :

● C'est pas vraiment âme, c'est plutôt souffle et énergie ou Kî ou Chi. Chi, ça c'est vrai que ça regroupe à peu près la même chose entre l'énergie et le souffle. L'âme ce serait plutôt Chi, l'esprit ou Chen suivant le type d'esprit. Par contre pour eux il y a une trilogie, non une quadrilogie qui est très reliée : chin (l'essence), un truc indéfinissable, il y a des gens qui l'ont traduit par des liquides sexuels mâle et femelle. Mais c'est carrément pas ça. Ça correspondrait plutôt à ton fond génétique. Ton énergie, celle que tes parents t'ont transmise. Chi, donc l'énergie. Et puis le Shon. L'esprit. Oui c'est les trois trésors. Comme au ciel tu as trois trésor, le soleil, la lune et les étoiles. Dans le corps humain tu as ces trois trésors. Chin, chi, shon. Donc tu dois transformer ton énergie vitale, ton gin en Chi, que tu dois transformer en Shon, l'esprit. Donc c'est vrai que c'est très corrélé. Et chaque fois que tu as ces histoires de travail de l'énergie, tu peux être sûre qu'il y a des histoire de souffle, de respiration.

Encore une fois, je pense que ça c'est vrai que c'est une spécificité des Chinois par rapport à nous, c'est qu'ils divisent beaucoup moins les choses. Donc nous, on a tendance à voir la respiration comme un acte purement métabolique. Sans le relier au reste. Alors que c'est une évidence. Retiens-toi de respirer et tu verras que tu penses pas la même chose que quand tu respires. Mais, de la même façon : coupe-toi une main, tu penseras plus la même chose que quand tu as une main. On pense avec tout, avec notre petit doigt, avec tout.

Koraline :

● Pourrais-tu me préciser les objectifs des différents exercices que tu nous fais faire ?

Dominique Falquet :

● C'est de vraiment établir un lien entre le mouvement et le souffle. Par exemple

quand on fait ça : monter les bras, en inspirant. Il faudrait que tu ne puisses pas dire, est-ce que c'est : le fait de monter mes bras qui ouvre mes poumons qui me fait respirer. Ou, est-ce que c'est le fait de respirer, qui m'ouvre les poumons, qui me fait monter les bras. Tu vois, ça doit se lier complètement. Alors tu peux très bien prendre la décision : voilà je respire ça me fait monter les bras, ou l'inverse. Mais, justement on voudrait réunir ces deux choses. On voudrait que le corps et la respiration deviennent vraiment un truc unifié. Ça c'est aussi un truc où on se plante un peu si tu veux. Souvent, soit on rejette les méthodes orientales, car rationnellement c'est faux, objectivement. Soit, on les prend comme des veaux d'or, et puis on ne veut même pas essayer de comprendre comment ça fonctionne. C'est juste un espèce de dévotion complète à ce truc, naïve. Mais non, il faut comprendre le sens. Comme le disait l'autre jour Vincent Barras : respire avec les ischions. Bien sûr, tu ne respires pas avec les ischions.

Quand je vous dis : faites rentrer l'air jusqu'au bout des doigts : il n'y a pas d'air qui va rentrer dans les doigts. Encore que l'on pourrait en rediscuter. Parce que tu pourrais aussi dire : que ton sang trimballe de l'oxygène effectivement dans tout ton corps. Donc c'est pas si faux que ça, dans le fond. Mais ce qu'on cherche, c'est surtout une sensation. Donc, je pense que les Chinois, ils ne sont pas plus stupides que nous, ils savent très bien que t'as pas d'air qui va rentrer jusqu'au bout des doigts. Mais par contre, si tu acceptes d'essayer d'avoir cette sensation, alors tu vas développer une autre sensation de ton corps. Tu vas prendre conscience de certaines choses. Comme si je te dis : là, imagine de la lumière dans ta main. Et bien tu vas sentir ta main différemment. Si je te dis : elle est chaude, elle est froide etc., eh bien c'est toi qui va projeter des choses pensées dans ton corps, donc tu vas commencer à le sentir différemment. La respiration souvent on l'utilise comme ça. Quand on te dit : fais descendre la respiration en bas. Tu respires toujours avec tes poumons, qui sont dans ta cage thoracique. Par contre, c'est vrai que tu vas les dilater vers le bas avec ton diaphragme. Donc il y a beaucoup de choses que tu ne peux pas contrôler. Si je te dis : pousse ton diaphragme vers le bas, tu ne sais pas ce que ça veux dire. Tu ne sais pas à quoi ça correspond dans ton corps. Par contre si je te dis respire avec le ventre, même si physiologiquement, c'est faux, ça va t'amener au résultat qu'on cherche.

Koraline :

● Donc tout ça pour tenter de lier les deux : l'intellect et le corps, le corps et l'esprit.

Dominique Falquet :

● Oui, tout à fait. Et tu vois que : même quand on parle, comme ça, on arrête de respirer. On reste suspendu, et souvent quand on fait des mouvements, on les fait en apnée. Donc de faire ce genre de mouvement, consciemment, où on te dit : là tu inspires en descendant, tu expires en faisant ci en faisant ça, etc. On se force à tresser ces deux brins ensemble. La respiration c'est vraiment une communication majeure avec l'environnement. Moi j'ai toujours cette image des requins. Tu sais les requins, ils ont pas de système pour aspirer l'eau. Donc ils sont comme des tubes, et puis ils se déplacent. Eh bien moi j'ai toujours un peu cette idée-là, que nous souvent on se bloque. La respiration ça devrait être ce truc où on est tout le temps en train de puiser dans l'environnement et puis échanger ensuite le gaz carbonique. Il y a cette communication permanente, mais souvent on la bloque. Pour des raison émotionnelles, corporelles ou n'importe. On bloque ce truc et je pense que ça nous influence. Tu vois c'est une espèce de cercle vicieux. C'est des émotions qui bloquent cet échange et le fait que cet échange soit bloqué, après ça nous induit un inconfort ou des tensions qui vont engendrer

d'autres trucs, etc.

Koraline :

● Dorian Rossel, pour revenir à la scène, nous parle de la respiration comme moyen de retour sur soi et sur les autres. Souvent à cause du stress, on se tend et on est ailleurs. Et de juste respirer, ça nous remet en contact avec nos émotions, notre corps et les autres. Comment, pour le comédien, la respiration peut devenir un outil pour retrouver son centre ?

Dominique Falquet :

● Moi, je pense que c'est un échelon. Nécessaire, mais sûrement pas le dernier. C'est marrant parce que, il y a deux petits bouquins du XVI ème, tout début du XVII ème siècle, au Japon, qui sont des correspondances entre un des plus grands maîtres de sabre du Japon de l'époque, Yagiu, et un bon pote à lui qui s'appelait Taikuan Soho, qui était un moine zen. Alors d'abord Yagiu a écrit son bouquin sur le style Yagiuriu, cette école d'escrime. Et lui il parle notamment de ça, il dit : à chaque fois que tu combats il faut te concentrer sur ton Tenden, donc en dessous du nombril, faire descendre la respiration dans le Tenden, être concentré là-dessus. Pour pas justement commencer à te demander si tu vas te faire couper une main, la tête etc. Donc, il dit : il faut se concentrer là-dessus. Tu vois c'est un peu le même problème que sur scène. Et puis, tu as la réponse de Takuan Soho qui dit : oui c'est pas mal, mais finalement tu as substitué une obsession par une autre. Et qui dit qu'à force de te concentrer sur ta respiration abdominale, tu vas pas oublier ton texte, ou je ne sais quoi ? Alors, c'est vrai que c'est mieux d'être au moins conscient de quelque chose que d'avoir son esprit qui divague complètement. Mais plus loin ce serait peut-être : bon c'est un peu la démarche zen, que tu dois arriver, soit le vide, la vacuité, ou en tout cas la non-forme. Il y a des gens qui disent que la vacuité c'est pas ça. Parce que c'est tout mais encore sans aucune forme. Donc, ton esprit devrait arriver à ça. À ce truc qui est pleinement là, mais qui n'a encore aucune forme.

Alors, évidemment dans une situation combative c'est très important d'être totalement là. Tu vois, de ne pas du tout prendre une forme. De ne pas se dire : mon dieu qu'est ce qu'il va faire, ouh la la... Tu dois être totalement présent, mais sans aucune forme. Et dès qu'il y a quelque chose qui se passe, là tu vas pouvoir instantanément prendre la forme nécessaire. Comme l'eau quand tu jettes quelque chose dedans, instantanément elle va envelopper ce caillou ou n'importe, elle prend complètement la forme de l'objet que tu lui as donné. Mais, avant elle n'a aucune forme. Donc, lui il dit que le stade après, focaliser son esprit sur la respiration c'est enlever cette respiration. Ne plus avoir besoin d'un support pour cristalliser son attention. Mais, justement dans le zen, donc issu de Takuan Soho, il y a une énorme place qui est faite à la respiration. Dans la méditation Chan, ce qu'on fait, on se concentre sur la respiration. C'est l'objet sur lequel on te demande de te concentrer, avant de l'enlever. Donc, on passe à mille douze pensées et préoccupation et on essaye d'arriver à une. Ce serait déjà pas mal. La respiration et ensuite l'enlever. Donc dans ce type de respiration, on attache beaucoup d'importance à l'expiration. On essaye de faire des longues expirations et au bout de l'expiration on essaie de ne pas inspirer tout de suite. Et eux disent aussi, que quand tu naîs, le premier truc que tu fais c'est tu cries, t'inspires. Et puis, le dernier truc que tu feras c'est expirer. En fait on porte une énorme angoisse liée à ça, à l'expiration. Et puis que te concentrer sur l'expiration et en faire de plus en plus longue, c'est apprivoiser un peu ce sentiment de la mort imminente. Et je pense que ça c'est intéressant. C'est vrai que tu peux facilement expérimenter ce malaise qui frise la panique quand t'es au bout

de ton expiration et puis que tu reprends pas d'inspiration. Il arrive un moment où tu commences vraiment à flipper. Mais ça c'est très intéressant car tu vas faire remonter une émotion très profonde. Un truc que tu peux sentir physiquement. Et le fait de se rapprocher toujours, de convoquer ce truc, petit à petit tu peux l'apprivoiser, tu peux le domestiquer, ce sentiment. Voilà, je pense qu'effectivement la respiration c'est vraiment connecté avec des trucs hyper profonds en nous. C'est une des sensations les plus paniquantes que de se faire étouffer.