

Jouer en langue étrangère : lâcher prise et être là ?

Aurore Jecker

Manufacture - Haute école de théâtre de Suisse romande

Exigence partielle à la certification finale

Avril 2009

Résumé

Lors de ma première année de formation à la Haute école de théâtre de Suisse romande, je me rends compte, lors d'un stage, que jouer dans une langue étrangère semble amener un certain lâcher prise. Dans cette recherche, j'essaie d'abord de cerner les mécanismes qui conduisent à ce lâcher prise, et de déterminer d'autres bénéfices qui peuvent résulter du jeu en langue étrangère. Puis, j'élabore et teste des techniques pour enrichir le jeu en langue maternelle en passant par le jeu en langue étrangère.

Remerciements

Rita Freda

Gisèle Pierra

Mark Drenhaus, Vanessa Megrelishvili Raselli

Laurence Calame, Blandine Costaz, Julia Batinova, Sara Barberis

Christophe Jaquet

La promotion C de la Manufacture

Et ma famille.

Sommaire

Introduction	5
Etat des lieux – un point sur les recherches antérieures	9
Lâcher prise	9
Définition	9
Premier obstacle à franchir : les habitudes	10
Second obstacle à franchir : les buts auxquels on s'agrippe	14
Coups de pouce linguistique – psychologie	17
Revenir à l'essentiel	18
Expérimentation	20
Méthodologie	20
Compte-rendu	22
Bilan	26
Conclusion	27
<hr/>	
Bibliographie	30
Annexe	33
Extraits utilisés pour l'expérimentation	33

« Lorsque l'archer vise la cible pour son plaisir, il dispose de toutes ses capacités; lorsqu'il vise la cible en vue d'obtenir une boucle de broque, il est déjà nerveux; lorsqu'il cherche à obtenir le prix en or massif, il devient aveugle, il voit deux cibles, il n'est plus lui-même. Sa compétence n'a pas diminué, simplement il est divisé par le prix qu'il cherche à obtenir. Il pense plus à gagner qu'à atteindre la cible et le besoin de gagner le vide de son pouvoir. »

Précepte traditionnel chinois

« Tous les mots sont des clous pour y accrocher des idées. »

Henry Ward Beecher, *Proverbs from Plymouth Pulpit* (1887)

« Si nous tendons vers le beau en tant qu'objectif à atteindre, nous le perdons. La beauté se révèle à nous lorsqu'elle apparaît en passant, lorsque nous sommes en train de tendre vers un tout autre but. »

Krystian Lupa (2004)

Introduction

En mars 2007, lors de ma première année de formation à la Haute école de théâtre de Suisse romande (HETSR), nous avons suivi un stage d'interprétation avec Isabelle Pousseur, metteuse en scène belge, autour de *Visage de Feu* de von Mayenburg. Nous avons travaillé sur la construction des personnages. Pour ma part, comme pour la plupart des filles, je devais interpréter deux rôles féminins : Olga et la mère. Nous avons commencé notamment par imaginer le déroulement de la pièce du point de vue du personnage. Puis nous avons préparé individuellement une improvisation pour chacun de nos deux personnages, autour d'un moment de solitude et d'un monologue intérieur. Finalement, nous nous sommes attaqués à l'interprétation des scènes. J'éprouvais de la difficulté à me lancer, à être derrière les mots, à cerner mes personnages.

Puisque je maîtrise relativement bien la langue allemande, j'ai eu envie de défendre un passage du texte en l'interprétant dans sa langue originale. Isabelle Pousseur m'a proposé un court monologue d'Olga, qui s'intercalait entre deux scènes dialoguées d'Olga et la mère, dans lesquelles j'interprétais le rôle d'Olga. Dans ce passage, Olga évoque son état de dépression, du fait qu'elle a l'impression que tout J'ai appris le texte, travaillé seule de mon côté pendant une vingtaine de minutes, puis avec Isabelle Pousseur pendant vingt autres minutes. Cela correspondait à un temps de préparation beaucoup plus court que pour les autres scènes. Cependant, il semblait qu'en jouant en langue allemande les mots sortaient de façon plus évidente. Je me "sentais" plus Olga.

A la fin du stage, nous avons présenté les scènes travaillées. Les commentaires concernant mon parcours d'Olga ont été unanimes : les scènes en français étaient plus faibles que le passage en allemand, qui était plus juste, voire même, selon certains spectateurs, très juste. Ainsi, dans le retour écrit de Jean-Yves Ruf, directeur de la HETSR, au point " Présence et disponibilité de

l'acteur " : « Bien, mais pas assez relié à une émotion personnelle (sauf le passage en allemand) ».

Je me suis interrogée. Que s'était-il donc passé en moi au moment où j'interprétais ce passage en allemand ?

Paradoxalement, je me sentais davantage " derrière les mots " lors de ce passage. Comme si j'étais plus dans l'essence, dans le sens du mot, de ces mots qui m'étaient pourtant, théoriquement, plus lointains, plus étrangers. Il me semblait que passer par la langue étrangère permettait un lâcher prise : je ne pensais pas à *comment* dire, mais seulement à dire.

Bien sûr, d'autres paramètres entraient en ligne de compte. D'abord, c'est en allemand que Mayenburg écrit ses pièces. Automatiquement, les mots dans leur langue originale avaient de grandes chances d'être plus justes, plus percutants... ou peut-être que cette conviction était inscrite inconsciemment en moi et me donnait plus de force.

Ensuite, l'état du personnage pendant le passage que j'avais choisi d'interpréter en allemand – une espèce de déprime apathique – était un état dans lequel je me retrouvais, pour l'avoir déjà éprouvé, un état qui résonnait en moi – dans lequel j'étais donc peut-être naturellement plus convaincante. Enfin, aucun spectateur n'était de langue maternelle allemande. Ainsi, cette impression de justesse n'était peut-être, précisément, qu'une impression. S'il y avait eu des germanophones avertis dans la salle, peut-être auraient-ils été d'un autre avis.

Néanmoins, j'avais envie d'aller plus loin dans la compréhension de ce que j'avais expérimenté. D'envisager, dans cette expérience, la justesse comme résultant du lâcher prise apporté par la langue étrangère, de creuser dans ce sens – et d'écarter les paramètres susmentionnés.

J'ai donc choisi de m'intéresser au phénomène en tant que tel : l'expérience du

lâcher prise par le jeu en langue étrangère pour l'acteur (moi, en l'occurrence), et cela indépendamment du public et d'une éventuelle critique extérieure. Chercher à cerner ce que le comédien éprouve à l'intérieur de lui, les mécanismes qui s'y accomplissent. Viser le phénomène interne sans se préoccuper du rendu extérieur, de quelque chose qui serait destiné à être montré.

J'en suis donc arrivée à la problématique suivante : " Jouer dans une langue étrangère proche m'a permis un lâcher prise – comment s'en servir pour enrichir le jeu dans sa langue maternelle ? "

Par " langue étrangère proche ", je désigne une langue étrangère bien maîtrisée – dans laquelle l'on peut s'exprimer couramment dans des situations de la vie quotidienne.¹ Pour moi, cela correspond à l'allemand et à l'anglais.

Dans mon travail, je vais d'abord tenter de déterminer ce qui permettrait un lâcher prise² dans la pratique du théâtre en langue étrangère et de repérer les éventuels autres bénéfices que peut amener le jeu en langue étrangère. Je me baserai aussi sur des ouvrages qui traitent du lâcher prise, de l'utilisation de langues étrangères, et, bien évidemment, du théâtre. J'ai choisi de mettre de côté la possibilité de renouveler l'expérience pour observer minutieusement et concrètement ce qui se passait en moi, en temps réel. En effet, une telle situation d'expérience de laboratoire se prête mal, selon moi, à la partie " recherche " dans un domaine qui est loin d'être une science exacte. Je préfère donc m'en référer à mes souvenirs.

Je privilégie donc une méthode qualitative plutôt que quantitative. Je ne cherche pas à vérifier l'hypothèse du lâcher prise, à la mettre à l'épreuve dans une série

¹ Dans le système de classification ALTE (Association of Language Teachers in Europe), cela correspond au niveau 4 : Cf. « Conseil de l'Europe. Portfolio européen des langues. Documents. Un cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer. Annexe D. Les spécifications de ALTE. » : <http://www.coe.int/T/DG4/Portfolio/documents/cadrecommun.pdf> - p. 176 (dernière consultation 9 mars 2009).

² J'aborde plus précisément la notion du lâcher prise ultérieurement.

de tests : j'ai vécu cette expérience que je considère comme conduisant à un lâcher prise – je vais l'analyser.

Dans un deuxième temps, il s'agira d'imaginer, à partir de là, des façons de profiter des bénéfices obtenus par le jeu en langue étrangère pour enrichir le jeu dans ma langue maternelle. Trouver des stratégies. Puis je mettrai les techniques imaginées en pratique et examinerai leurs effets, cette fois de façon plus objective et analytique, puisqu'il s'agit de la partie " mise à l'épreuve ".

Etat des lieux – un point sur les recherches antérieures

Il a été relativement épineux de trouver des ouvrages s'approchant de ma problématique. Je n'ai pas trouvé de document sur la pratique du théâtre en langue étrangère dans un contexte professionnel. Gisèle Pierra, linguiste, a effectué des recherches très poussées autour du théâtre en tant qu'outil pour l'apprentissage des langues. Elle cherche notamment un « accès esthétique à la parole en langue étrangère par le théâtre »³.... alors que je cherche un accès *organique* au théâtre par la parole en langue étrangère... Néanmoins, ses ouvrages m'ont apporté de nombreux éclairages, et j'y ai trouvé des propos rapportés de divers auteurs qui ont pu enrichir ma réflexion.

J'aurais voulu m'intéresser au multilinguisme sous l'angle de la psychologie, mais, là encore, la plupart des ouvrages concernaient l'acquisition des langues étrangères.

Ma référence de base pour le sujet du lâcher prise a été un ouvrage de Rosette Poletti et Barbara Dobbs, intitulé sobrement *Lâcher prise*⁴.

Enfin, je me suis aussi brièvement entretenue avec Blandine Costaz, actrice française établie en Suisse romande et ayant travaillé en Allemagne, qui m'a fait part de son expérience dans le jeu en langue étrangère qu'est pour elle l'allemand.

Lâcher prise

Définition

³ « Editions L'Harmattan. Gisèle Pierra. Le corps, la voix, le texte. Arts du langage en langue étrangère. Détail de l'ouvrage. » : <http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=21739> (dernière consultation 17 avril 2009).

⁴ POLETTI Rosette et DOBBS Barbara, *Lâcher prise*, Genève, Éditions Jouvence, 1998.

Lâcher prise, c'est " laisser aller ce que l'on tient avec force ou cesser de s'y retenir ", selon le dictionnaire de l'Académie française ⁵. L'interprétation du rôle d'Olga en allemand m'avait permis de ne plus jouer en " force ", de " lâcher quelque chose".

Afin de déterminer ce que je lâche exactement, je considère la situation dans l'autre sens : qu'est-ce qui empêche un lâcher prise ? Parmi les obstacles au lâcher prise mentionnés par Rosette Poletti et Barbara Dobbs, j'en ai repéré deux qui peuvent être transposés à mon expérience. Le premier, ce sont les habitudes. « Nous acceptons des limites qui n'en sont pas vraiment, et nous soupirons au cœur de ce que nous croyons être notre esclavage. »⁶. Le second : les buts que l'on se fixe, auxquels on s'agrippe.

Premier obstacle à franchir : les habitudes

Dans ma langue maternelle, j'ai le sentiment de savoir exactement comment la phrase devrait " sonner " pour sonner juste. J'en ai une intuition précise. Même s'il m'est impossible de la faire entendre spontanément, elle est quelque part en moi. En tous les cas, j'entends si la phrase sonne faux ! Cela intuitivement, sans pouvoir m'en empêcher.

En passant par une langue étrangère, je bouscule mes habitudes. Je ne sais pas intuitivement comment la phrase sonnerait juste. Cette notion n'est pas inscrite en moi depuis des années . Je n'ai pas été confrontée à des milliers, des millions d'occurrences de la phrase concernée (ou de parties de celle-ci) dans différents contextes, dans la bouche de différentes personnes, reliées à une palette de différentes émotions, de différents tons....

Peter Brook évoque cet état de fait : « La plupart du temps, nos acteurs ne sont pas nécessairement de langue française, et quand ils travaillent tous ensemble

⁵ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Fayard, 1994.

⁶ POLETTI Rosette et DOBBS Barbara, *op. cit.*, p. 11.

en français, ou quand les mêmes travaillent en anglais, on voit que ce qu'on perd parce qu'une langue n'est pas enracinée en vous permet une fraîcheur en échange, parce qu'on a la capacité d'être plus simple et plus pur avec des mots, sans cette familiarité qui confère à chacun d'eux un excès de souvenirs et d'associations⁷. »

Yoko Tawada, une écrivain japonaise émigrée à Hambourg, évoque ce phénomène en ces termes : « In der Muttersprache sind die Worte den Menschen angeheftet, so dass man selten spielerische Freude an der Sprache empfinden kann. Dort klammern sich die Gedanken so fest an die Worte, dass weder die ersteren noch die letzteren frei fliegen können. In einer Fremdsprache hat man aber so etwas wie einen Heftklammerentferner : Er entfernt alles, was sich aneinanderheftet und sich festklammert⁸. »

Krystian Lupa indique aussi qu'il faut sortir l'acteur de la normalité, l'emmener « à une certaine hauteur »⁹ : « Au moment où l'acteur entre dans ce pays en dehors de la normalité, le personnage peut se développer, et il le fait par lui-même¹⁰. » Il me semble que la langue étrangère peut permettre un accès à « ce pays en dehors de la normalité ».

Jouer dans une langue étrangère pourrait ainsi ouvrir un espace de liberté. Blandine Costaz m'a très justement fait remarquer que « chaque langue est porteuse de règles, d'une certaine musicalité, d'une certaine manière

⁷ BROOK Peter, *Climat de confiance*, Québec, L'instant même, (L'instant scène), 2007, pp. 76-77.

⁸ Traduction libre : « Dans la langue maternelle, les mots sont tellement proches de nous qu'il est rarement possible de s'amuser vraiment matériellement avec la langue. Les pensées sont comme agrafées solidement aux mots, de sorte que ni les unes ni les autres ne peuvent voler librement. Parler dans une langue étrangère, c'est comme avoir un arrache agrafe : ça arrache tout qui s'accroche et s'agrafe. »

La citation s'éclaire dans le contexte de l'article : TAWADA Yoko, « Von der Muttersprache zur Sprachmutter. Eine Begegnung mit dem Deutschen », in *NZZ Folio*, n° 10/94, Zürich, 1994 : <http://www.nzzfolio.ch/www/d80bd71b-b264-4db4-afd0-277884b93470/showarticle/c630102d-e68f-4561-a0cf-ae75a1005cd3.aspx> (dernière consultation 8 mars 2009).

⁹ LUPA Krystian et THIBAUDAT Jean-Pierre, *Krystian Lupa*, Arles, Actes Sud – Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, (Mettre en scène), 2004, p. 38.

¹⁰ *Idem*

d'appréhender le monde »¹¹. Lorsque l'on ne maîtrise pas parfaitement une langue, qu'on ne connaît pas bien tous ces paramètres, on se retrouve libre d'expérimenter.

Passer par le texte en langue étrangère peut aussi permettre, selon moi, de saisir plus pleinement le texte en langue maternelle. Cela serait une technique pour envisager chaque mot dans toutes les virtualités de ses possibles... Ou, en tout cas, amorcer ce chemin. S'approprier le sens en considérant le texte sous un autre angle. Le voir autrement permet peut-être de le voir mieux, car de nouveaux sens sont révélés.

Cela s'approche de la technique qui consiste à " s'imprégner de chaque mot " qui nous a souvent été conseillée au fil de notre formation, notamment par Denis Maillefer et Jean-Yves Ruf. Dans cet exercice, on lit ou dit le texte très lentement, en étant pleinement conscient de chaque mot, en étant bien sûr de s'approprier le sens de chaque mot. Je me rends clairement compte de l'importance et de l'efficacité d'une telle démarche, et j'ai l'impression que le passage par une langue étrangère peut être une alternative et/ou un complément intéressant à cette technique – afin de donner un nouvel éclairage à chaque mot.

Paradoxalement, alors que la langue étrangère amène une possibilité de mise à distance – quelque chose qui est « loin de ce que je connais déjà de moi », comme l'indique Blandine Costaz –qu'elle peut aider à accéder à une partie inconnue de soi, on peut, par là même, trouver un sens nouveau. Gisèle Pierra l'évoque ainsi : « [...] Les niveaux de perceptions seront stimulés au contact physique et émotionnel des œuvres par le fait qu'elles produisent chez le sujet la sensation d'un écart bénéfique de ses habitudes, altérité qui le place à la fois dans et hors de sa propre réalité, dans un espace symbolique de partage¹². »

¹¹ Propos recueillis par e-mail auprès de Blandine Costaz le 2 mars 2009.

¹² PIERRA Gisèle, *Le corps, la voix, le texte. Arts du langage en langue étrangère*, Paris, L'Harmatan, 2006, p. 138.

Il est nécessaire de trouver le sens *pour soi*... « Reconnaître la sensibilité et la subjectivité comme nécessaires pour l'aboutissement artistique de l'impact d'une pièce de théâtre ou d'une mise en voix et en espace de textes poétiques, signifie avoir pu conquérir les moyens langagiers et culturels d'en approcher l'esthétique – *c'est-à-dire un sens possible pour soi* – pour pouvoir l'interpréter afin de le transmettre¹³. »

Passer par une langue étrangère pourrait donc être un passage pour mieux cerner le " sens possible pour soi ", pour parvenir à faire vivre ce qui est caché derrière les mots...Car, comme le dit Stanislavski, « en faisant vivre ce qui est caché derrière les mots [...], nos émotions deviennent sincères et il s'ensuit une véritable activité créatrice »¹⁴.

Dans une langue qui n'est pas la sienne, l'acteur se retrouve dans un certain état de nudité, de fragilité. Victor Allouche, linguiste spécialiste de l'enseignement des langues étrangères, évoque cet état en parlant d'un élève apprenant. La situation est cependant comparable à celle d'un acteur qui maîtrise relativement bien la langue étrangère, selon moi : « Quand on apprend une langue étrangère, tout notre être de chair y participe, un cerveau de chair et un corps plein d'esprit. Une nouvelle écriture, combinaison inconnue de lettres, laisse ses empreintes successives dans une conscience réfractaire, les sons cherchent à se reposer sur des lettres fuyantes, vagues, incertaines. La tension monte pour percevoir, pour produire des sons sans carte d'identité auditive¹⁵. »

Victor Allouche indique aussi que « le corps de l'apprenant étranger, de par la déstabilisation linguistique et culturelle qu'il rencontre (" trop de corps " pour pas assez de mots ou " pas assez de corps " pour une communication vide de sens...) est moins présent au langage qui demeure pourtant la source de toute son expression à venir parce qu'il détient les émotions qui ne réclament que les

¹³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴ STANISLAVSKI Constantin cité d'après PIERRA Gisèle, *Ibid.*, p. 99.

¹⁵ ALLOUCHE Victor, « Le corps disant », in *Travaux de Didactique du F.L.E.*, n° 37, Montpellier, I.E F.E., Université Paul-Valéry, 1997, p. 90.

mots, les sons et les gestes nouveaux. »¹⁶

Second obstacle à franchir : les buts auxquels on s'agrippe

" Il faut que ça sonne juste ! "

Krystian Lupa parle d'une situation qui s'approche de ce désir, parfois paralysant, d'atteindre un idéal, lorsqu'il évoque ses débuts à l'Ecole des beaux-arts.

Ce fut un choc. J'ai ressenti une collision entre l'embryon du " fait maison " et l'Art avec un grand A. Il me fallait saisir les canons et les règles en vigueur dans l'art de peindre, en passant par une période de falsification générale. [...] Nous fûmes assez nombreux à être capables d'apprendre à faire quelque chose, mais en même temps nous ne savions pas pourquoi nous le faisons. Dans cette phase d'imitation, on oublie sa genèse, ses origines, l'esprit est mutilé. [...] Je ne veux pas dire par là que c'est quelque chose de complètement négatif, ce bond est indispensable, sinon on resterait jusqu'au bout un artiste naïf. Mais il ne faut pas s'arrêter à cette étape, se déguiser pour faire semblant d'être un autre¹⁷.

Dans mon contexte, on pourrait dire qu'il ne faut pas s'arrêter au but biaisé, obstacle au lâcher prise, soit les canons du " dire comme il faut ". En arts appliqués, ces canons sont plus évidents, peut-être, car il s'agit de règles approuvées presque unanimement – du moins en tant que passage obligé. En art dramatique, " dire juste ", " sonner juste ", c'est, je crois, un idéal plus utopique, plus flou aussi, et plus propre à chacun.

Il s'agit d'une notion spontanée, automatique, intuitive, de ce qu'est la justesse de la phrase, notion ancrée en moi, construite à partir de la multitude d'expériences vécues évoquée plus haut. En jouant en langue étrangère, je n'ai pas la possibilité de pouvoir spontanément me juger, me saboter, me brimer – et donc, par là, on en conviendra, de m'empêcher de travailler !

Je lâche prise. Je m'abandonne à ce qui est. Je dis la chose, sans pouvoir

¹⁶ *Idem*

¹⁷ LUPA Krystian et THIBAUDAT Jean-Pierre, *op. cit.*, pp. 12-13.

(même si je le voulais) m'encombrer vraiment de la manière dont " il faut " la dire. Le rapport au texte est plus intuitif. L'état du personnage, la justesse de jeu ne peut en découler que plus naturellement aussi, puisque je ne suis plus dans une situation de désir de contrôle, mais dans une situation d'abandon.

Peter Brook évoque ainsi la nécessité pour l'acteur de s'abandonner : « Un acteur ne doit pas se contenter de ne présenter que ce qu'il comprend : il ramènerait le mystère de son rôle à son propre niveau. Il doit laisser le rôle faire résonner en lui tout ce qu'il ne pourrait jamais atteindre seul¹⁸. »

Par l'abandon, on s'ouvre, on se rend disponible. Lâcher prise, c'est aussi « accepter de s'ouvrir à ce qui vient [...] et mettre son attention sur ce qui est ici et maintenant »¹⁹. En passant par la langue étrangère, je me retrouve dans le ici et le maintenant, dans le dire, et non pas dans une chose extérieure, une préoccupation vive que serait le but que je me fixe automatiquement, dans l'habitude de la langue maternelle : " dire juste ". On retrouve cette idée de sens du présent chez Brook, encore : « La seule chose qui peut nous aider, c'est le sens du présent. Sentir que le moment présent est cerné d'une manière particulièrement intense et que les conditions sont favorables au "sphota", cet éclair qui surgit au moment du son juste, du geste juste, du regard juste, de l'échange juste. Alors dans mille circonstances très inattendues, l'invisible peut apparaître bien entendu à travers une forme²⁰. »

Je pense que le lâcher prise est nécessaire pour cerner le moment présent, notion sur laquelle Arnaud Desjardins²¹ s'exprime de la sorte : « La pratique [du] lâcher prise [...] amène un abandon de notre vouloir personnel et cet abandon

¹⁸ BROOK Peter, *Points de suspension. Quarante-quatre ans d'exploitation théâtrale*, Paris, Seuil, 1992, p. 80.

¹⁹ POLETTI Rosette et DOBBS Barbara, *op.cit.*, p. 10.

²⁰ BROOK Peter, *Le diable, c'est l'ennui. Propos sur le théâtre*, Arles, Actes Sud - Papiers, 1991, p. 68.

²¹ Arnaud Desjardins, réalisateur à l'ORTF de 1952 à 1974, est l'un des premiers occidentaux à faire découvrir aux Français, au travers de documents télévisés, quelques grandes traditions spirituelles méconnues des Européens : l'hindouisme, le bouddhisme tibétain, le zen et le soufisme d'Afghanistan. « Arnaud Desjardins » : http://fr.wikipedia.org/wiki/Arnaud_Desjardins (dernière consultation 8 mars 2009).

produit une détente. C'est à partir de celle-ci que notre action va à présent s'accomplir, et non à partir d'une réaction épidermique et mécanique fondée sur nos anciens schémas de fonctionnement. C'est la soumission à ce qui est et non à ce qui devrait être [...]. À ce moment-là il n'y a plus la séparation, de dualité, entre moi et la réalité du moment²². »

Les anciens schémas de fonctionnement, ce sont les limites que je m'impose automatiquement avec le désir de "sonner juste". Pour ne pas m'empêtrer dans ces anciens schémas, je lâche prise, j'adhère à ce qui est, « dans une unité de corps et d'esprit »²³ - je suis donc disponible pour le jeu, je ne suis plus bloquée dans un but à atteindre.

[...] il faut distinguer le vouloir dire (intentionnel donc) qui bannit le corps et aliène la voix à son service, du dire expressif qui met en jeu le sujet sensible dans sa parole et dans son corps. Par le jeu des énonciations et la qualité musicale (prosodique et phonétique) du langage en langue étrangère, est évidemment recherchée cette qualité plastique et rythmique de la parole qui situe le sujet hors de tout vouloir dire pour pouvoir dire autrement, c'est-à-dire sensoriellement, en se faisant signe pour un sens possible qui est à élaborer par l'autre²⁴.

A priori, cette citation pourrait sembler aller à l'encontre de ma démonstration. Je rejoins d'abord G. Pierra dans l'idée de dépasser le *vouloir dire* (précisément intentionnel, puisque l'on cherche à franchir le deuxième obstacle au lâcher prise : les buts auxquels on s'agrippe) par le lâcher prise qu'amène le jeu en langue étrangère. Je pense également que passer par un rythme inhabituel permet de franchir le premier obstacle, les habitudes, et fait naître quelque chose, quelque chose de l'ordre du magique, quasiment. Par contre, j'ai l'impression que le sens est présent dans l'acteur – celui-ci n'est pas seulement « signe », et le sens n'est donc pas « à élaborer par l'autre ». Il me semble justement que, par le jeu en langue étrangère, le *sens* devient plus évident à l'acteur. Cependant, G. Pierra parle du sujet apprenant une langue étrangère, non d'un comédien qui maîtrise relativement bien la langue étrangère dans

²² DE SMEDT Marc, « Lâcher prise et être là. Entretien avec Arnaud Desjardins », in *Nouvelles Clés*, n° 46, Gordes, 2005, p. 20 : http://www.nouvellescles.com/article.php?id_article=1353 (dernière consultation 3 mars 2009).

²³ *Idem*

²⁴ PIERRA Gisèle, *op. cit.*, p. 135.

laquelle il joue. C'est donc peut-être la raison pour laquelle nos avis divergent sur ce point.

Dans l'ensemble, je remarque donc que l'obstacle au lâcher prise dans le jeu, pour moi, réside dans un trop grand désir de faire juste, un désir de contrôle. Ces désirs semblent sublimés, au moins en partie, par l'utilisation de la langue étrangère.

Coups de pouce linguistique – psychologie

Lorsque j'ai commencé à m'intéresser au sujet du lâcher prise obtenu par le jeu en langue étrangère, j'en ai discuté avec plusieurs personnes de mon entourage, qui elles aussi parlent plusieurs langues sans les maîtriser parfaitement. Avec plusieurs d'entre elles, nous en arrivions à penser qu'une langue étrangère, ça ouvre le chemin vers un *devenir autre*... D'une certaine manière, on a l'impression d'être un peu différent, quand on s'exprime dans une autre langue ! Un autre univers apparaît. La voix change.

Le linguiste Benjamin Lee Whorf, dans son hypothèse de la relativité linguistique²⁵, indique que la structure du langage d'un individu influence sa façon de percevoir et de concevoir le monde – l'on pense différemment selon la langue. Par exemple, en anglais, il existe de nombreux termes de vocabulaire pour les émotions autoréférencées (telle la colère). En japonais, les émotions interpersonnelles (par exemple la sympathie), sont largement présentes dans le vocabulaire. Ces éléments contribuent à imposer aux locuteurs des conceptions différentes de la réalité. Les personnes bilingues disent souvent posséder un sens du soi différent selon la langue qu'elles utilisent – situation que j'ai pu constater dans ma propre expérience, et que m'ont spontanément indiqué mes interlocuteurs au fil de discussions privées. Des recherches ont démontré que des personnes bilingues ayant émigré d'Asie en Amérique du Nord pouvaient

²⁵ WHORF Benjamin Lee cité par MYERS David G, « Pensée et langage » in *Psychologie*, Paris, Médecine – Sciences / Flammarion, 2004, p. 409.

révéler des personnalités différentes en passant le même test de personnalité dans les deux langues.²⁶ Il pourrait donc s'agir d'un coup de pouce bienvenu dans le fait de jouer en langue étrangère !

Par ailleurs, la langue étrangère pourrait être une porte vers l'inconscient. Un « lieu d'émergence de l'inconscient »²⁷. A la fin des années 60, Lacan indiquait que « l'inconscient est structuré comme un langage »²⁸. Linguistes et psychanalystes s'engagèrent alors dans un dialogue souvent laborieux sinon impossible... Donc peu montèrent au front. Ceux qui s'intéressèrent au rapport entre inconscient et langue étrangère furent encore moins nombreux, voire inexistantes. Et c'est encore le cas aujourd'hui. Cependant, G. Pierra nous indique : « Un accès esthétique aux langages entre les langues et les cultures permet de recourir aux ressources à la fois inconscientes et conscientes inhérentes au travail créatif qui met en rapport aux textes. Affects et fantasmes sont alors transmutés en actions physiques conscientisées par l'imagination produisant l'objet esthétique de la mise en espace²⁹. » C'est donc encore un espace supplémentaire inhérent à l'utilisation d'une langue étrangère qui nous est offert.

Revenir à l'essentiel

Quand une oeuvre est interprétée dans une langue étrangère, son rythme change, évidemment. En expérimentant, en alternant l'une et l'autre langue comme je vais le faire dans la partie d'expérimentation, on passe par des « déplacements, cassures, rapprochements, écarts et transferts constants entre les langues »³⁰.

²⁶ *Idem*

²⁷ ATIENZA José Luis [et al.], « Inconscient et langues étrangères », in *Etudes de linguistique appliquée (éla)*. *Revue de didactologie des langues-cultures*, n° 131, Paris, Didier Érudition, 2003, p. 261.

²⁸ *Idem*

²⁹ PIERRA Gisèle, *op. cit.*, p. 36.

³⁰ PIERRA Gisèle, *op. cit.*, p. 130.

C'est la formulation de cette faille, de ce passage même où " je " peut devenir autre par le vivant incaptable du texte, par cet " acte de parole à voix vive " que représente la nomination pour H. Maldiney, que peut être évoqué théoriquement ce moment d'ouverture de l'œuvre au sujet et du sujet à l'œuvre par le rythme. Ce serait donc dans une inversion d'une pensée du système de la langue que s'établirait le langage poétique car, dit toujours H. Maldiney, c'est " dans la faille de l'instant poétique, que réalité et parole poétique communiquent et s'articulent au lieu de leur émergence commune. " C'est dans cet événement que " le langage poétique inverse la diachronie des aires linguistiques puisqu'au lieu de s'établir au niveau des langues à mots, il fait retour à l'aire prime du langage " en retrouvant la subjectivité inhérente au langage et à l'inconnu de ses possibles³¹.

Cette idée d'élément primitif vers lequel revenir se retrouve également chez Artaud. Antonin Artaud parle d'un théâtre qui trouverait son origine même dans une « impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots »³². Pour Henri Michaud, cette idée de la parole d'avant les mots serait une « langue d'avant le verbe et d'avant la signification, une langue d'avant la langue »³³. Il me semble intéressant d'aller chercher une parole enfouie. Cela m'évoque l'image d'un accès à l'essentiel, pour plus de clarté, d'évidence. Pour que les mots parviennent mieux à l'acteur, puisque c'est de cela qu'il s'agit, mais aussi au spectateur.

Il est donc question de retrouver une parole enfouie qui semble avoir disparu devant les mots porteurs de certitude... cela correspond à ce que j'évoquais plus haut : les mots, en français, sont trop attachés à des sens, des références, qu'intuitivement on croit inséparables d'eux. Le passage par une langue étrangère, dans laquelle les mots seront automatiquement moins « porteurs de certitude », pourrait permettre un accès à cette parole disparue.

Antonin Artaud proposait plutôt de " revenir aux sources ", « Non pas une méthode, mais plutôt une voie, "un chemin de création" pour une pratique vivante et subjective d'une parole spontanée [...]. Ce cheminement passe par un processus de re-création [...] parce que la parole s'est ossifiée, que les mots,

³¹ MALDINEY Henri, « Une phénoménologie à l'impossible : la poésie », in *Etudes phénoménologiques*, n° 5-6, Bruxelles, Editions Ousia, 1987, p. 20.

³² ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Folio, Paris, Gallimard, 1964, p. 182.

³³ MICHAUD Henri, cité d'après COLIN Marie-Ève, « Nourrir la parole d'avant les mots », in *Travaux de Didactique du F.L.E.*, n° 47, Montpellier, I.E F.E., Université Paul-Valéry, 2002, p. 39.

que tous les mots sont gelés, sont engoncés dans leur signification, dans une terminologie schématique et restreinte ». ³⁴ Sous cette lumière, je proposerais de considérer la parole ossifiée comme la langue maternelle, et la langue étrangère comme l'alternative à celle-ci, comme un possible processus de re-création.

J'ai choisi d'envisager le passage par la langue étrangère en tant qu'une technique, un *passage* dans le processus de création, pour aller plus loin ensuite. Il s'agirait d'un déclic de base, un état d'ouverture, d'abandon préalable au travail. Je pense que le détour par une langue étrangère peut permettre un meilleur démarrage, un nouvel angle de vue revigorant. A l'instar d'une Nancy Huston qui, parce que les éditeurs refusaient son nouveau roman ³⁵, l'a traduit en français (langue étrangère pour elle), et a remarqué qu'il s'en trouvait amélioré ! Le roman, par la suite, s'est très bien vendu, dans les deux langues. ³⁶

Expérimentation

Méthodologie

Je cherche donc de chercher à m'imprégner de l'état, de l'énergie, du lâcher prise, d'un je ne sais quoi et/ou de toute autre chose trouvés en langue étrangère, pour enrichir le texte en français.

Ceci me rappelle le travail réalisé lors d'un stage sur *Eugène Onéguine*, de Pouchkine, dirigé par Jean-Yves Ruf en février 2009 à la HETSR. Pendant ce stage, André Markowicz, traducteur de l'ouvrage, nous a dit et lu des strophes entières en russe afin que nous puissions nous imprégner de la rythmique, de l'ambiance du texte original, afin d'en transmettre quelque chose dans le texte

³⁴ ARTAUD Antonin, *op.cit.*, pp. 183 et 185.

³⁵ *Cantique des Plaines*, en 1993 (Arles, Actes Sud)

³⁶ « Nancy Huston » : http://fr.wikipedia.org/wiki/Nancy_Huston (dernière consultation 3 mars 2009).

en français.

Au fur et à mesure de mon travail, j'ai imaginé trois façons d'expérimenter ce passage entre les langues :

1 – Improviser le texte en langue étrangère.

Lors d'un stage dirigé par Denis Maillefer sur *Bérénice* de Racine, en mars 2008 à la HETSR, le metteur en scène nous conseillait d'expérimenter en improvisant le texte avec nos mots, comme si nous nous trouvions à une terrasse de café. J'ai choisi d'improviser en anglais – mon partenaire, ne connaissant pas la langue, me répondait en français. Cela m'a fait avancer dans le travail.

2 – Alternier – une phrase en langue étrangère, une phrase en français

3 – Déplacer la pensée – Dire le texte en français en pensant au texte en langue étrangère

Au cours de mes recherches pour ce mémoire, j'avais testé ces deux techniques avec le passage de *Visage de Feu* de von Mayenburg, et elles m'avaient semblé efficaces.

Pour cette expérience, je souhaitais utiliser un texte neutre – si tant est qu'une sorte de neutralité est possible dans ce contexte ! C'est-à-dire que je voulais trouver un court texte plus ou moins contemporain, monologué, relativement proche de moi, de mon âge en tout cas. Pour garantir une certaine équivalence des textes, il me fallait également trouver des textes dont la langue originale n'était ni le français, ni l'allemand, ni l'anglais. En effet, même si les traductions sont toutes différentes, que l'une me "parlerait" peut-être plus que l'autre, j'avais l'impression que le texte en langue originale partirait avec un avantage sur les autres, une chance de sonner plus juste ! Même si cette impression n'était peut-être que psychologique, pas forcément fondée, elle aurait été présente.

J'ai jeté mon dévolu sur un passage de *Mademoiselle Julie*, de Strindberg³⁷. J'ai essayé de partir "à nu", sans préparation autre que la lecture de la pièce concernée. Je ne me suis pas plongée dans le personnage pendant plusieurs heures, je n'ai pas ausculté le texte sous tous les angles, comme dans l'expérience avec *Visage de Feu* de von Mayenburg qui fut le point de départ de cette recherche !

L'idéal aurait été d'expérimenter à partir de deux textes différents, pour suivre les deux processus distinctement – d'un côté à partir de l'allemand, de l'autre à partir de l'anglais. Cela aurait également permis d'éviter qu'au fil de l'exercice le texte en français soit plus travaillé (quand j'expérimentais avec le texte anglais, puisque j'ai commencé par le texte allemand) et donc que l'on perde cette notion de "partir à nu", chère à mes yeux. Mais le temps m'était compté, et il était également intéressant de comparer l'effet de l'allemand et celui de l'anglais sur le même texte.

J'ai choisi de ne pas me filmer car il s'agit de ressentir ce qui se passe en moi, de s'intéresser au phénomène interne, non au rendu extérieur. Une vision filmée, même de moi sur moi-même, aurait été biaisée. J'ai donc pris des notes au fur et à mesure de l'expérimentation, en essayant de rester au plus proche de mon ressenti.

Compte-rendu

Premier abord

Au premier abord du texte lu à haute voix, en allemand, je trouve un certain plaisir, un élan. En anglais, je sens quelque chose de moins agréable, un effet "grand drame", pathos, surjeu. J'ai été surprise - je n'aurais pas pensé que je sentirais des différences déjà à la première lecture !

³⁷ Cf. Annexe, *infra*, p. 30.

Apprentissage des textes

Lors de l'apprentissage du texte, je me rends clairement compte que certaines langues semblent convenir mieux à certaines humeurs, certaines couleurs.

En apprenant et répétant le texte en allemand, je ressens concrètement le fait d'empoigner le mot par un autre angle, je ressens un nouvel univers qui s'ouvre. Ce d'autant plus que je ressens une véritable force dans les mots, en allemand. Les mots me semblent plus violents, plus " pleins " (« Blut », « gebraten », « schwach »).

En apprenant et répétant le texte en anglais, je ressens certains mots plus organiquement, je les *voix* mieux. Par ex. : « your blood *flowing* », « I should *like* », « my blood ». ³⁸

Improviser le texte en langue étrangère / anglais ³⁹

J'ai mené cette expérimentation en anglais, car à ce moment-là j'avais déjà appris le texte en allemand.

Je trouve immédiatement une certaine spontanéité, car je cherche mes mots – comme dans la vie. Je suis contrainte de chercher les mots, donc quand j'en trouve un, je l'ai vraiment – je le possède pleinement !

Après un premier passage en anglais, je tente le texte en français – je bute dès la première phrase. Je retourne à l'anglais, et c'est instantané : tout de suite je trouve une certaine liberté, je suis emportée dans un élan. Une émotion arrive, un personnage se dessine, sereinement, avec plaisir, ça coule, je ne me pose pas de question. Au deuxième essai, l'anglais est un peu moins spontané et

³⁸ Pour les deux premiers exemples, cela est probablement dû à l'écart entre les deux traductions. En effet, « flowing » n'est pas présent dans les autres traductions, « like » semble mis en valeur par le « should » absent des autres traductions. Mais ce n'est pas directement le sujet de mon mémoire.

³⁹ Le compte-rendu respecte l'ordre chronologique des expérimentations.

naturel. Je retourne au français : je sens toujours quelque chose de pas naturel, de coincé.

J'essaie d'enchaîner – improvisation en anglais suivie du texte en français : c'est indéniable, le français devient plus vivant. Le côté vivant trouvé dans l'improvisation en anglais a déteint sur le français.

Allemand

En abordant le texte en allemand, je sens tout de suite que la couleur est différente qu'avec l'anglais.

Allemand – Alternier

Je ressens une énergie dans la phrase en allemand, dans laquelle je peux m'engouffrer pour la même phrase en français. L'allemand réveille quelque chose en moi, une émotion, chaque mot semble évoquer une concrétude, que je peux retrouver en français.

Il me semble toutefois que cela fonctionne moins bien qu'avec l'improvisation, car j'ai l'impression que je ne suis pas dans la même vérité dans une langue que dans l'autre. L'endroit de justesse est différent dans chaque langue.

J'effectue un deuxième essai. Je remarque que la technique est plus efficace avec des phrases entières qu'avec des segments de phrase. Je remarque aussi que cela est moins concluant avec le passage de fin (depuis « Écoute-moi »), car, pour ce passage, j'ai trouvé une intonation propre au français.

J'hésite à amorcer un troisième essai pour ce passage de fin... puis je me dis qu'il faut utiliser l'outil pour ce à quoi il sert – s'il n'est pas concluant, alors autant ne pas s'en servir.

Allemand – Déplacer la pensée

C'est étrange. Je ressens tout de suite comme un éloignement du texte. Puisque j'ai essayé de le faire à vitesse relativement normale, il m'était donc difficile de penser clairement au texte en langue étrangère – ce serait digne d'un interprète virtuose !

Je tente donc un deuxième essai, dans la lenteur. Cela ne fonctionne pas – je ne suis plus dans les mots, je suis quelque part dans un no man's land entre les deux langues, ça pêche.

J'essaie une troisième fois, mais décidément la technique semble peu concluante.

Anglais

Je commence par filer le texte dans les deux langues. Tout de suite, je remarque que le texte en français est plus présent qu'au début de cette expérimentation, puisqu'il a déjà été travaillé.

Les couleurs, les univers me semblent très distincts en anglais et en français. La couleur du français s'est construite au fil des exercices, la couleur de l'anglais est venue plus rapidement, intuitivement.

Lorsque j'enchaîne d'une traite le texte dans les deux langues, cette impression se confirme.

Anglais – Alternier

Cela fonctionne bien. Je sens que la couleur trouvée en anglais imprègne le français et que cela lui est profitable. Je pensais que peut-être l'exercice n'apporterait rien puisque les couleurs étaient tellement différentes, mais ce n'est pas le cas. En anglais, je suis plus posée, cela fait du bien au français. Les images se sont précisées dans ma tête. Le passage de fin, dont je disais

qu'il ne semblait pas se trouver amélioré de l'alternance allemand-français, me donne l'impression qu'il l'est par celle entre anglais et français.

Lorsque, après avoir travaillé le texte dans cette alternance, j'en reviens à dire le texte en français, il me semble qu'il ne s'en retrouve pas fort enrichi. J'imagine donc que cette technique est à travailler sur la durée.

Anglais – Déplacer la pensée

A nouveau, l'exercice n'est pas concluant.

Bilan

La technique de l'improvisation semble porter ses fruits. Celle de l'alternance également. En langue étrangère, je lâche effectivement prise Je suis plus présente dans mon corps, j'ai plus de plaisir. La technique de " déplacer la pensée " (dire le texte en français en pensant au texte en langue étrangère) n'a pas été concluante. Peut-être qu'elle se prête à certains textes, à certaines traductions dans lesquelles les structures sont analogues. Il faudrait peut-être tenter de travailler dans une extrême lenteur, phrase après phrase, ou mot à mot, en étant pleinement conscient de chaque mot en langue étrangère avant de dire la phrase en français.

Comme je l'évoquais dans l'introduction de ce travail, notre domaine n'est pas une science exacte, il ne s'agit pas d'une expérience de laboratoire – les résultats ne sont pas indéniables... Cette expérimentation n'est donc évidemment pas une fin en soi. Ce sont des techniques qui doivent être testées dans diverses situations, et adaptées aux circonstances. Krystian Lupa cite Picasso qui disait : « Lorsque tu ne sais pas comment continuer, change d'outil ! ⁴⁰ »

⁴⁰ PICASSO Pablo cité par LUPA Krystian, *op. cit.*, p. 62.

Je crois en tout cas que cet exercice doit se faire au début du travail... et peut-être qu'il se prête mieux à des monologues. En effet, lors d'un stage avec Geneviève Pasquier et Nicolas Rossier en automne 2007 à la HETSR, sur *La Nuit des rois*, de Shakespeare, j'avais une scène dialoguée avec une camarade, dans laquelle j'interprétais le rôle de Feste, le bouffon. Puisque ma partenaire maîtrise également l'anglais, nous avons appris le texte en anglais pour expérimenter en jouant la scène en langue originale. Nous avons déjà passablement filé la scène en français avant de le faire, et c'est peut-être pour cela que l'effet n'a pas été du tout concluant, cela ne nous a rien amené et nous a même frustrées. Peut-être parce que la phase de recherche était déjà dépassée, nous étions bien établies, il était difficile de revenir en arrière (d'où la nécessité de tenter l'exercice plutôt en début de travail).

Cependant, si j'en reviens à mon expérience sur *Bérénice*⁴¹, là aussi le travail était bien avancé. Par contre, au contraire de la scène de *La Nuit des rois*, les répliques étaient longues. L'outil de la langue étrangère est peut-être plus propice dans une situation de monologue ou de longues répliques, pour l'exercice de l'improvisation, et de monologue quasi exclusivement pour l'exercice de l'alternance – on peut prendre du temps, passer d'une langue à l'autre, s'imprégner vraiment de chaque mot.

Conclusion

Dans la partie théorique de ce travail, j'ai pu rassembler plusieurs éléments qui indiquent que le passage par une langue étrangère peut effectivement être bénéfique pour obtenir un lâcher prise dans le jeu théâtral. Ce sujet continue à m'interpeller et je suis curieuse de poursuivre ce travail, notamment en interrogeant d'autres comédiens qui travaillent en plusieurs langues sur leur propre expérience.

⁴¹ Cf. *supra*, p. 20.

Dans la partie expérimentale, j'ai élaboré quelques techniques pour enrichir le jeu en langue maternelle en passant par une langue étrangère.

Utiliser l'alternance des textes dans le cadre de répétitions pour une pièce pourrait s'avérer complexe, car l'apprentissage d'un texte dans deux langues différentes (ou plus !) demande du temps. Mais cela peut être le début d'une piste et les modalités sont variables ! Cette technique ne s'appliquerait évidemment pas à tout le texte, mais à une partie qui poserait particulièrement problème, qui coincerait. Cet outil peut décoincer probablement beaucoup de choses ! Je pense également que si l'acteur connaît la langue originale de la pièce dans laquelle il joue, il peut être profitable d'expérimenter avec le texte original.

Dans cet exercice, je me suis servie du lâcher prise obtenu dans la langue étrangère, mais je dois aussi travailler à me détacher du but – « Il faut que ça sonne juste ! ». J'avais déjà effectué toute la partie " recherche " lors de mon expérimentation, j'étais donc bien consciente de cet état de fait. Néanmoins, quand j'avais dit le texte d'une traite en langue étrangère et que je m'apprêtais à faire de même en français, je sentais une pression instantanée « Ce sera moins *juste*, c'est sûr. ».

Il s'agirait donc de retrouver en français l'élan que j'ai en langue étrangère « J'essaie, on verra bien ce qu'il advient. ». C'est un vaste chantier. L'utilisation de la langue étrangère est un outil, il est évidemment nécessaire d'en avoir d'autres dans sa mallette !

Il me semble que le détachement d'un désir de maîtrise paralysant peut notamment être aidé par une détente physique, qui pourrait être amenée par exemple par des exercices de yoga, et parallèlement, un accroissement de la confiance en soi. C'est un vaste chantier. La construction et/ou la consolidation de la confiance en soi est pour moi un territoire mystérieux, qui reste à explorer !

Aurore Jecker, Lausanne, 27 avril 2009

Bibliographie

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Folio, Paris, Gallimard, 1964.

BROOK Peter, *Climat de confiance*, Québec, L'instant même, (L'instant scène), 2007.

BROOK Peter, *Points de suspension. Quarante-quatre ans d'exploitation théâtrale*, traduction de l'anglais par CARRIERE Jean-Claude et REBOUD Sophie, Paris, Seuil, 1992.

BROOK Peter, *Le diable, c'est l'ennui. Propos sur le théâtre*, Arles, Actes Sud - Papiers, 1991.

LUPA Krystian et THIBAUDAT Jean-Pierre, *Krystian Lupa*, Arles, Actes Sud – Papiers/ Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, (Mettre en scène), 2004.

MALDINEY Henri, « Une phénoménologie à l'impossible : la poésie », in *Etudes phénoménologiques*, n° 5-6, Bruxelles, Editions Ousia, 1987.

MYERS David G, « Pensée et langage » in *Psychologie*, traduction de l'anglais par LE SUEUR-ALMOSNI Florence, Paris, Médecine – Sciences / Flammarion, 2004, pp. 384-417.

PIERRA Gisèle, *Le corps, la voix, le texte. Arts du langage en langue étrangère*, Paris, L'Harmattan, 2006.

PIERRA Gisèle, *Une esthétique théâtrale en langue étrangère*, Paris, L'Harmattan, 2001.

POLETTI Rosette et DOBBS Barbara, *Lâcher prise*, Genève, Éditions

Jouvence, 1998.

Mémoire

SCHNYDER Simone, *Le comédien bilingue*, exigence partielle à la certification finale, Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande, Lausanne, 2006.

Articles

ALLOUCHE Victor, « Le corps disant », in *Travaux de Didactique du F.L.E.*, n° 37, Montpellier, I.E.F.E., Université Paul-Valéry, 1997.

ATIENZA José Luis [et al.], « Inconscient et langues étrangères », in *Etudes de linguistique appliquée (éla). Revue de didactologie des langues-cultures*, n° 131, Paris, Didier Érudition, 2003.

COLIN Marie-Ève, « Nourrir la parole d'avant les mots », in *Travaux de Didactique du F.L.E.*, n° 47, Montpellier, I.E.F.E., Université Paul-Valéry, 2002, pp. 39 à 47.

DE SMEDT Marc, « Lâcher prise et être là. Entretien avec Arnaud Desjardins », in *Nouvelles Clés*, n° 46, Gordes, 2005, p. 20 : http://www.nouvellescles.com/article.php3?id_article=1353 (dernière consultation 3 mars 2009).

TAWADA Yoko, « Von der Muttersprache zur Sprachmutter. Eine Begegnung mit dem Deutschen », in *NZZ Folio*, n° 10/94, Zürich, 1994 : <http://www.nzzfolio.ch/www/d80bd71b-b264-4db4-afd0-277884b93470/showarticle/c630102d-e68f-4561-a0cf-ae75a1005cd3.aspx> (dernière consultation le 8 mars 2009).

Sites internet

« Arnaud Desjardins » : http://fr.wikipedia.org/wiki/Arnaud_Desjardins (dernière consultation 8 mars 2009).

« Nancy Huston » : http://fr.wikipedia.org/wiki/Nancy_Huston (dernière consultation 3 mars 2009).

Nota Bene

Le précepte chinois cité en préambule à ce travail est tiré de l'ouvrage de Gisèle Pierra, la citation de Henry Ward Beecher de l'ouvrage de référence *Psychologie* de David G. Myers, et celle de Krystian Lupa, de son ouvrage susmentionné.

Extraits utilisés pour l'expérimentation

Mademoiselle Julie

« Comme je voudrais voir ton sang, ta cervelle répandue sur ce billot ; je voudrais voir tout ton sexe nager dans une flaque comme celle-ci... Je crois que je pourrais boire dans ton crâne, je voudrais plonger mes pieds dans ta poitrine, je pourrais manger ton cœur frit à la poêle ! – Tu crois que je suis faible, tu crois que je t'aime [...] ; tu crois que je porterais ton rejeton dans mon ventre et que je le nourrirais avec mon sang... Mettre au monde un enfant de toi et prendre ton nom ? Ecoute-moi – comment tu t'appelles déjà ? – je n'ai jamais entendu ton nom de famille, tu n'en as pas, je présume. »

STRINDBERG August, *Mademoiselle Julie*, traduction du suédois par BALZAMO Elena, Paris, L'Avant-Scène, (n° 986), 1996 [1888].

Fräulein Julie

« Ich möchte dein Blut sehen und dein Hirn auf dem Holzblock. Ich möchte dein ganzes Geschlecht in einem See, wie der da, schwimmen sehen. Ich glaube, ich könnte aus deiner Hirnschale trinken, ich könnte meine Füße in deinem Brustkorb baden und dein Herz gebraten essen! Du glaubst, ich bin schwach; du glaubst, ich liebe dich; du glaubst, ich will deine Brut unter meinem Herzen tragen und mit meinem Blute nähren – dein Kind gebären und deinen Namen annehmen! Höre du, wie heißest du? Ich habe niemals deinen Zunamen gehört – du hast wohl gar keinen, glaube ich. »

STRINDBERG August, *Fräulein Julie*, traduction du suédois par BRAUSEWETTER Ernst : <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fkFiles=430447&pageno=1> (dernière consultation 18 février 2009).

Countess Julie

« I should like to see your blood flowing – to see your brain on the chopping block, all your sex swimming in a sea of blood. I believe I could drink out of your skull, bathe my feet in your breast and eat your heart cooked whole. You think I am weak; you [think] that I love you [...] ; you think that I would carry your offspring under my heart, and nourish it with my blood – give birth to your child and take your name! Hear, you, what are you called, [I've never heard] your family name? But I'm sure you have none. »

STRINDBERG August, *Countess Julie*, traduction du suédois par OLAND Edith et Warner : <http://www.gutenberg.org/dirs/etext05/8p1as10.txt> (dernière consultation 18 février 2009).