

Les silences arbitraires

Les silences arbitraires

Par Roman Palacio

**Présenté au conseil pédagogique
De la Haute Ecole de Théâtre suisse romande**
Dans le cadre du mémoire de diplôme
Exigence partielle à la certification finale

La Manufacture – Haute Ecole de Théâtre suisse romande
5 septembre 2006

- 0. Le silence est un univers très riche en images, sensations, émotions qui précède et alimente la parole¹.**

¹ Inspiré de Claude Régy.

1. Résumé

Qu'est-ce que le silence ?

Une forme indéfinie que l'homme ne maîtrise pas.
Un univers dans lequel le théâtre cherche à puiser de la matière de jeu.

Dans cet essai, ce sont les silences arbitraires qui sont mis en question, des silences qui, même écrits, parfois ne sont pas perceptibles.

D'où viennent-ils ?

A quoi servent-ils ?

Comment le comédien s'en sert-il ?

Des pensées, des idées, des envies, de la pratique sous forme d'exercices,
le tout réunit pour tenter de trouver une voie.

2. Table des matière

0. <u>Citation</u>	page 2
1. <u>Résumé</u>	page 3
2. <u>Table des matières</u>	page 4
3. <u>Introduction et problématique</u>	page 5-6
3.0 Introduction	
3.1 Problématique	
3.2 Question	
4. <u>Hypothèse</u>	page 6
5. <u>Cadre théorique et méthodologique</u>	page 7-11
5.0 Cadre théorique	
5.0.1 Définition de <u>Silences arbitraires</u> ----	page 7-8
5.0.2 La voix sans parole – C. R. / J. F. ----	pages 8
5.0.3 Les états – E. B.	page 8-9
5.0.4 La présence – O. A.	pages 9-10
5.0.5 Silence - Mutisme	page 10
5.0.6 Le silence	page 10-11
5.1 Méthodologie	page 11-14
5.1.0 Processus de travail pratique (4 étapes de travail pratique)	
6. Résultat – Bilan	page 14-15
7. Conclusion	page 15-16
8. Bibliographie	page 17
9. Annexes	page 18

3. Introduction et problématique

3.0. Introduction

Il n'est pas rare d'entendre certaines gens définir l'école comme un lieu d'apprentissage où notions et concepts sont enseignés à des étudiants avides de Savoir. Ayant moi-même séjourné trois ans dans une école, je peux dire que cette affirmation n'est pas fautive en soi puisque j'y ai appris une multitude de notions de base. L'écho de mes premières années d'école où la découverte de l'alphabet m'amena à faire des réflexions écrites en poussant plus loin mes idées me revient en tête à présent puisque j'ai sensiblement vécu un parcours réciproque à la HETSR. Vingt ans plus tard, de nouveau en première année, j'ai appris l'alphabet théâtral et ses fondements de base qui me sont maintenant utiles pour réfléchir à toutes sortes de questions.

Effectivement, l'école est un lieu d'étude et d'apprentissage. Cependant, je crois que le fait d'étudier est intrinsèquement lié au fait de se questionner. La curiosité développée grâce à ces interrogations qui fusent au fur et à mesure d'une formation de comédien est le développement d'un mode de pensée vital qui doit rester en effervescence toute une vie. En effet, le comédien doit toujours être en situation de questionnement où rien n'est acquis et où il n'y a jamais une seule bonne réponse. Le travail effectué durant trois ans au sein de la Manufacture a été le déclencheur de multiples questions. Pour certaines d'entre elles, les réponses furent immédiates et bien argumentées ; elles ont émergé soit d'un intervenant, d'un travail acharné, d'un collègue de travail, d'un bouquin lu sous prescriptions ou lors d'un autre champs d'étude. Par contre, plusieurs autres interrogations sont restés en suspens et me demanderaient une recherche exhaustive et d'autres expériences de travail avec différents textes et visions de metteur en scène. J'ai grand espoir d'y répondre un jour.

3.1 Problématique

Parmi toutes les interrogations qui ont traversé mon esprit pendant mon séjour à la Manufacture, une d'entre elles me tient particulièrement à cœur. Une question pas facile à cerner, claire dans la tête mais difficile à mettre en mot. Elle est survenue lors du travail effectué sur *Manque* de Sara Kane avec Claude Régy. Un travail bien particulier dans lequel le silence joue un rôle très important.

Depuis tout petit, le silence me fascine. J'ai toujours pensé qu'il comporte un grand nombre de sensations, d'informations, d'ambiances, bref, qu'il est riche de significations. Lorsque avec Claude Régy nous avons travaillé sur le silence, j'ai pris conscience que l'on pouvait entendre et comprendre autant de choses (voire plus) dans une atmosphère silencieuse que lors d'une communication parlée entre deux êtres. Je me suis rendu compte que le silence est un champs d'étude vaste sur lequel plusieurs personnes se penchent depuis fort longtemps. J'y ai découvert un grand intérêt.

Ce stage m'a amené à m'interroger sur plusieurs aspects en ce qui a trait au silence.
« Jusqu'où le silence dans une pièce de théâtre peut-il être poussé ? »
« Quelle est l'importance du silence ? »
« Comment passer du silence à la parole et inversement ? »

Les silences arbitraires

« Quelle place le silence peut laisser à l'imaginaire ? ».

Malheureusement, il a fallu mettre ce questionnement « sur le banc de touche », car d'autres travaux et stages sont venus se greffer au cursus scolaire, ce qui demandait une concentration et une attention particulière sur le sujet alors étudié. Par contre, la suspension provisoire de ces questions dans mon esprit m'a permis d'y travailler indirectement et de faire mûrir toute cette problématique concernant le silence.

Aujourd'hui, l'opportunité de choisir une question à développement m'est offerte et toutes les interrogations concernant le silence reviennent sur le terrain. Il ne me reste plus qu'à trouver et rédiger une question bien précise et la plus circonscrite possible pour approfondir mes recherches et pouvoir continuer mon travail.

3.2 Question

En regroupant toutes les questions citées un peu plus haut, en mettant à profit la lecture de différents romans et ouvrages théoriques sur le théâtre, le visionnement télévisuel de plusieurs ouvrages (documentaires, fictions, interviews, spectacles de théâtre filmés) ainsi que divers spectacles théâtraux, musicaux, expositions de peinture, sculpture ainsi que l'observation de la vie quotidienne chez l'homme, l'animal et même le végétal, j'ai pu nourrir ma conscience et pousser ma réflexion, même inconsciente, et faire surgir de ma pensée la question suivante :

A quel point les silences arbitraires placés dans un texte par le comédien peuvent-ils changer la compréhension de ce même texte et du personnage ?

Ma question est finalement assez simple mais elle demande une expérimentation pratique, accompagnée bien entendu d'une partie théorique pour y répondre correctement.

4. Hypothèse

Un comédien qui veut se mettre en situation de jeu utilise un corps, une voix, un espace, un texte. Cependant, il a également besoin des silences. Ces silences se trouvent dans le texte, ils figurent dans les didascalies, dans la ponctuation ou arbitrairement n'importe où.

En utilisant les silences arbitraires lors du travail de table ainsi que sur le plateau, le comédien peut définir un état, un comportement, un rythme sur lesquels est construit le personnage et ce n'est qu'à force de variations lors de l'emploi des silences qui fragmentent le texte que le comédien donne à voir le personnage joué sous différents états.

Ne reste qu'à faire le choix le plus judicieux possible au niveau de la version privilégiée et de la modulation adoptée, selon le besoin du texte et de la vision du metteur en scène.

5. Cadre théorique et méthodologie

5.0. Cadre théorique

5.0.1. Définition du silence arbitraire

Silence :

Fait de ne pas parler ; attitude de quelqu'un qui reste sans parler, l'équivalent du mutisme.
Garder le silence : se taire.

Travailler en silence : travailler sans ne rien dire.

Une conversation entrecoupée de silences. Un long silence. Moments pendant lesquels on ne dit rien.

Le fait de ne pas exprimer son opinion, de ne pas répondre, de ne pas divulguer ce qui est secret ; attitude de quelqu'un qui ne veut ou ne peut s'exprimer.

En silence : sans le faire savoir, en secret : « Il acceptait d'aimer en silence. » (Maurois)

« Souffrir en silence » : souffrir sans se plaindre.

Interruption du son d'une durée déterminée, indiquée par des signes particuliers dans la notation musicale ; ces signes eux-mêmes (au nombre de sept) sont l'équivalence d'une pause, d'un soupir.

Meschonnic a également une autre définition du silence que je privilégie et de laquelle je parle un peu plus loin.

Arbitraire :

Choix arbitraire : Qui dépend de la seule volonté (libre arbitre), n'est pas lié par l'observation de règles, équivalent à gratuit, libre.

Classification, démarche, interprétation arbitraire : Qui ne tient pas compte de la réalité, des exigences de la science, équivalent à artificiel, discutable.

Caractère de ce qui est arbitraire, soumis au libre arbitre, à la fantaisie de quelqu'un.

L'œuvre d'art est, « livrée à l'accident, à l'imprévu, à l'arbitraire. » (Taine)

Silence arbitraire :

Si l'on reprend la question posée précédemment en définissant les termes choisis, l'association de ces deux mots représente le sujet de mon étude. « A quel point les **silences arbitraires** placés dans un texte par le comédien peuvent changer la compréhension de ce même texte et du personnage ? »

Le silence arbitraire représente le libre choix de placer un silence dans un temps plutôt que dans un autre, créant une suspension à la fois dans le texte, dans le flux verbal et dans le temps. Lors de cet instant de mutisme que nous appellerons dorénavant « soupir », le comédien ressent intérieurement une émotion qu'il extériorise provoquant une complicité entre les émetteurs et les récepteurs (auteur, personnage, metteur en scène, acteur, spectateur).

Certes, il existe aussi une complicité lors de la prise de parole. Cependant, ces soupirs représentent la respiration du texte. De ce fait, le comédien utilise ce soupir pour développer et mettre en espace son imaginaire, pour conclure une idée ou une émotion, pour

Les silences arbitraires

se relancer sur une autre, pour réinventer la suite, etc.... En bref, ces soupirs servent à faire courir les idées que crée le comédien dans l'imaginaire du spectateur.

Il est vrai que les silences arbitraires sont subjectifs. Il s'agit d'un petit rien pour qu'ils fonctionnent ou non, pour que l'émotion passe de l'émetteur au récepteur, de l'acteur au spectateur. Cependant, lorsque le procédé fonctionne, on assiste à un moment magique de théâtre : à cet instant précis, le comédien arrive à lier l'auteur, le personnage, la vision du metteur en scène et le spectateur, par son art. Avec un silence bien placé, une respiration, un regard, il arrive à remplir un « vide » de significations indicibles, inexprimables. C'est en cela que les silences arbitraires me fascinent.

5.0.2 La voix sans paroles – Claude Régy et Jon Fosse

Inspiré du texte de Jon Fosse²

Quelqu'un va venir de Jon Fosse, mis en scène par Claude Régy. Il s'agit d'une voix bien présente mais qui paradoxalement ne dit rien elle-même, une voix qui se trouve entre les lignes d'un texte, une voix non orale qui ne dit rien de précis mais qui est là et nous parle en se taisant, une voix muette. Il s'agit d'une voix qui en quelque sorte vient de tout ce qui n'est volonté.

Cette voix ouvre les portes de l'imaginaire chez l'homme, elle devient audible au travers des multiples traces, des images qui se créent dans le cerveau. Ces images permettent au comédien de créer un univers tout autour du personnage, un univers composé d'émotions, de sensations, lourdes de signification. Ces émotions et sensations, les silences arbitraires les modulent à volonté pour donner à voir un état.

L'illustration du propos a pu être faite grâce à l'expérience réalisée au cours du spectacle de fin d'études, citée dans le chapitre 5.0.5.

5.0.3 Les états – Eugenio Barba – Les mimiques émotionnelles

Inspiré d'articles sur Eugenio Barba³

Les divers états de l'âme sont toujours corrélatifs à ceux du corps. Les silences arbitraires peuvent également être employés à la provocation d'un comportement physique chez le comédien, qui l'attribue immédiatement sur le personnage.

Les mimiques émotionnelles sont de grands atouts pour le comédien. Elles consistent à faire transparaître une émotion produite par la pensée, au travers du corps humain. (exemple) La peur peut être interprétée par un tremblement physique.

Il faut maîtriser le corps par le biais d'exercices concernant les mimiques émotionnelles, pour arriver à un résultat juste. Ces exercices sur les mimiques émotionnelles

² FOSSE Jon, traduit du norvégien par Terje Sinding. Texte publié dans le programme de *Nammet (le Nom)*, pièce créée le 27 mai 1995 à la Nationale Scene de Bergen. Site internet : www.theatre-contemporain.net.

³ BORIE, Monique. *Le regard et l'autre, une école de l'acteur vivant, Eugenio Barba et l'Odin Teatret aujourd'hui*. Revue bimestrielle Théâtre/Public #76-77, Juillet-October 1987. pp. 32 à 47.
PRADIER, Jean-Marie. *Les corps séducteurs, Eugenio Barba et le « métier »*. Revue bimestrielle Théâtre/Public #96. Novembre-Décembre 1990. pp. 4 à 9.

Les silences arbitraires

sont effectués en se basant sur l'observation du monde qui nous entoure. Le résultat de l'observation est ensuite travaillé via le corps et poussé à son extrême.

Parfois, il s'agit de quelques mots pour arriver à comprendre l'essence d'un art. Selon moi, Barba les a trouvés :

« Apprendre à comprendre, (...) s'attacher au regard qui sait voir (...) »
« (...) s'entraîner à savoir *regarder* et à savoir *être regardé* -et pas seulement à *faire*. »⁴

5.0.4 La présence – Odette Aslan

Inspiré de l'article de Odette Aslan sur *Le processus Bauschien* ⁵

Les silences arbitraires sont une excellente base de travail. Grâce à ceux-ci, la présence devient mieux perceptible aux yeux du public, ce qui définit la relation « acteur versus spectateur ».

« Meyerhold⁶ affirmait reconnaître le bon acteur à la valeur de son regard. » cite Odette Aslan dans *Le processus Bauschien*. Elle renchérit même : « L'œil témoigne impitoyablement du degré de présence. » Les silences arbitraires utilisent le regard comme instrument de travail. Le regard est un fil qui va de l'œil de l'acteur aux yeux des spectateurs. C'est le langage du regard qui tantôt tient lieu de parole tantôt accompagne obligatoirement celle-ci. Par exemple, le rayonnement de Louis Jouvet était dû essentiellement à l'intensité, au magnétisme de son regard.

La vision coopère au contrôle des postures et à l'équilibration. Le chorégraphe maître de ballet Carlo Blasis nous a laissé des schémas où l'orientation du regard conditionne la position de la colonne vertébrale en fonction des sentiments à exprimer. Ces schémas peuvent être également appliqués chez le comédien lors de l'emploi des silences arbitraires. Une bonne tenue corporelle rend la lecture du personnage beaucoup plus nette.

« Sur une scène, tout fait sens, donc doit avoir un fondement, répondre à une nécessité, être lisible. »⁷ Les silences permettent au regard du comédien d'être davantage percutants puisque ces derniers tracent leur chemin dans une intensité sans parole. (Voir Annexe 1 : Croquis d'O. Aslan d'après les diagrammes du maître de ballet Carlo Blasis. ⁸)

Le comédien utilise sa présence physique selon des principes différents que ceux qu'emploie la vie quotidienne. Selon Barba, « La pré expressivité dénote la qualité de présence atteinte par l'acteur en dehors de toute volonté de représentation. »⁹

⁴ BORIE, Monique. *Le regard et l'autre, une école de l'acteur vivant, Eugenio Barba et l'Odin Teatret aujourd'hui*. Revue bimestrielle Théâtre/Public #76-77, Juillet-Octobre 1987. pp. 32 à 47.

⁵ ASLAN, Odette. *Le processus Bauschien*. Revue bimestrielle Théâtre/Public # 139. Janvier-Février 1998. pp. 39

⁶ ASLAN, Odette. *Le processus Bauschien*. Revue bimestrielle Théâtre/Public #139. Janvier-Février 1998. pp. 39

⁷ ASLAN, Odette. *Le processus Bauschien*. Revue bimestrielle Théâtre/Public #139. Janvier-Février 1998. pp. 39

⁸ Croquis d'O. Aslan d'après les diagrammes du maître de ballet Carlo Blasis in *L'uomo fisico, intelletuale e morale*, Milan, 1857.

⁹ PRADIER, Jean-Marie. *Les corps séducteurs, Eugenio Barba et le « métier »*. Revue bimestrielle Théâtre/Public # 96. Novembre-Décembre 1990. pp.

Les silences arbitraires

Sur scène un corps immobile écoutant le silence se livre à l'exercice du ressentir. Cela demande du calme et une grande concentration puisque le corps est alors soumis à l'acte réflexe qui provoque un spontanéisme émotionnel chez le spectateur. Les émotions alors ressenties chez le spectateur proviennent de la notion de présence. Cette dernière n'a pas de signification définie, les notions et fonctions sont évolutives.

La présence laisse imaginer plusieurs états, comportements et images. Ces dernières sont créées dans le mental du spectateur au travers de la vision physique ainsi que la durée du silence laissées par le comédien. Les images prenant place dans les silences (arbitraires) semblent figées mais changent, en fonction de la position que le comédien adopte par rapport au spectacle, l'action qui est exécutée, l'implication et le degré d'implication qui sont mis à profit.

5.0.5 Silence - Mutisme

Les silences arbitraires de longue durée peuvent être utilisés comme point d'ancrage. C'est une alternative que l'on peut adopter.

Chez Hanokh Lévin dans la pièce *Kroum L'ectoplasme* le personnage de Shkitt est une bonne référence. Son jeu se base sur le regard et l'observation.

Shkitt est un personnage très silencieux qui joue énormément avec sa présence. Un personnage pas facile à cerner qui laisse au spectateur une large palette d'images, qui laisse soin à son imagination une liberté d'interprétation. Shkitt ne parle pas beaucoup. Tout du long de la pièce, il se contente d'être là. C'est au spectateur de se faire sa propre idée de la nature du personnage. Pour le comédien, il fallait faire preuve d'une grande finesse pour ne pas tomber dans la caricature. Il fallait entamer les grandes lignes et laisser le loisir au public de les conclure. Il était facile de verser dans le côté bête du type qui ne dit rien, ou de le munir d'un silence de grand sage... J'ai essayé de viser entre les deux pour créer une ambiguïté et laisser aux spectateurs la chance d'y mettre des couches.

En plus de créer un personnage singulier, les silences prolongés de Shkitt teintent aussi le texte des autres personnages qui s'adressent à lui. Son mutisme provoque chez ses compères la confiance, la frustration de ne pas obtenir de réponse, la fabrication de réponses toutes faites. Le fait de ne pas répondre à ses interlocuteurs crée aussi des tensions dans les dialogues. J'utilise ici le mot « dialogue » sciemment car les silences de Shkitt sont vraiment des silences-répliques.

La non-verbalité de ce personnage est une voix sans paroles qui en dit plus que les mots. D'ailleurs, ce n'est que vers la fin du spectacle qu'il prononce plus d'une phrase, ce qui indique que son parcours est terminé, car il part. Le fait de parler lui donne l'élan pour partir.

5.0.6 Le silence

« L'écriture, pendant qu'elle s'écrit, véhicule une part d'inconscient beaucoup plus vaste que celle que l'écrivain lui-même peut imaginer. »¹⁰ dit Claude Régy dans un entretien avec Sylvie Raissiguier. C'est-à-dire que l'acteur, à travers le texte, doit rendre compte de cette part d'inconscient, de cette part non écrite, du silence à côté du bruit, l'un étant

¹⁰ REGY, Claude. Entretien avec RAISSIGUIER, Sylvie. 27 juillet 2001. Revue bimestrielle Théâtre/Public # 173. Avril-Juin 2004. pp.101.

Les silences arbitraires

dépendant de l'autre. Il faut que l'acteur écoute ce que lui dit le silence car il est un univers très riche en images, en sensations, en émotions, qui précèdent la parole.

Aussi, la diction exige à dire le silence, c'est-à-dire à le laisser aller car le silence parle en nous, à travers nous. Sans besoin de l'interpréter, il donne du sens, de l'émotion. Claude Régy cite à ce sujet Meschonnic dans le même entretien en soulignant qu'il a une très bonne définition pour le silence. Selon ce dernier, le silence est une « catégorie de langage »¹¹. Il parle, signifie, exprime des choses en lui-même.

De plus, il en fait davantage lorsqu'il est « pris entre deux morceaux d'écriture. »¹² Il peut être considéré comme une pièce de résonance qui fait entendre les échos de ce qui précède et qui amorce la suite. Il y a du silence dans la musique et il y a également du silence dans l'écriture. Le silence peut aussi être traité comme exercice car on doit passer par le silence pour trouver le vrai langage et sa provenance.

5.1. Méthodologie

5.1.0 Processus de travail pratique

J'ai procédé par étapes pour effectuer mon travail pratique, la première d'entre elles est un travail d'observation :

- du comportement chez l'autre (personne, animal)
- des formes
- de la nature

La deuxième étape est un travail de reproduction et d'adaptation dans un lieu et avec l'aide :

- de la scène
- du texte
- des silences arbitraires
- du regard de soi et de l'autre

Ces deux premières étapes vont me servir de nourriture pour le travail physique car, le théâtre ne se compose pas uniquement de texte, ou de silence, il a également besoin du corps pour prendre vie.

La troisième étape est celle de la mise en forme et de la structuration à l'aide :

- du texte
- des silences arbitraires

La quatrième étape est consacrée à la synthèse du tout.

Ces quatre étapes ont été nécessaires pour effectuer le travail.

¹¹ REGY, Claude. Entretien avec RAISSIGUIER, Sylvie. 27 juillet 2001. Revue bimestrielle Théâtre/Public # 173. Avril-Juin 2004. pp.101.

¹² REGY, Claude. Entretien avec RAISSIGUIER, Sylvie. 27 juillet 2001. Revue bimestrielle Théâtre/Public # 173. Avril-Juin 2004. pp.101.

Les silences arbitraires

Exercice 1

1^{ère} étape de travail pratique.

J'observe une personne qui marche dans la rue. La cadence, le rythme, la distance parcourue entre chaque enjambée, les différents petits gestes que cette personne effectue sur un tronçon parcouru. J'en fais un enregistrement visuel et je le stocke dans ma mémoire.

Exercice 2

2^{ème} étape de travail pratique.

Une fois arrivé sur scène, je fais appel à ma mémoire, je m'approprie la démarche ainsi que tous les gestes et mouvements enregistrés précédemment, et les mets en application tout en y joignant le regard qui va me permettre une bonne assise, ainsi que le texte pour permettre l'introduction des silences arbitraires.

Du simple fait que l'espace dans lequel j'évolue soit restreint, le comportement va changer et les mouvements vont être amplifiés ou diminués. Les silences arbitraires vont servir la variation du rythme et le débit de parole, plus rapide ou plus lent. L'état de normalité va se transformer en état de jeu.

Exercice 3

3^{ème} étape de travail pratique.

Je me suis amusé à faire l'exercice suivant avec une partie d'un monologue d'« Ajax »¹³, tragédie grecque écrite par Sophocle, dans le rôle d'Ajax.

Texte en main, j'ai commencé par lire le texte une première fois très vite sans interruption. Je me suis tout de suite aperçu qu'il faut au minimum respecter la ponctuation, car même certains mots deviennent incompréhensibles, sans parler du sens qui, lui, perd de sa crédibilité.

Le silence est également une suspension dans le texte qui ouvre les portes du temps (qu'il soit passé, présent ou futur) dans l'imaginaire.

Deuxièmement, je me suis imposé l'impossibilité de parler, ne pas parler couramment, d'une manière cursive, d'une manière courante, j'ai attendu et pendant cette durée d'attente, des images ont défilé dans ma tête, des images qui pour certaines d'entre elles n'avaient rien à voir avec le texte et petit à petit des sons ont émergé de mon intérieur. Ces sons voulaient décrire les images.

Je me suis mis à commenter les images à l'aide du texte de Sophocle. A chaque image correspond un fragment de texte, entre chaque fragment et image se trouve un silence.

¹³ SOPHOCLE. *Ajax*. Traduit par Paul Mazon. Editions Gallimard Gallimard. Paris. 1972. pp.161.

Les silences arbitraires

Le silence est également une source commune au geste, au mouvement, et à la parole. Je me suis donc mis à bouger en fonction de ce que les images m'offraient et me faisaient sentir, c'est devenu un prolongement de la parole. Quand le geste est précis, il devient parole.

Troisièmement, j'ai introduit arbitrairement des silences dans le texte ce qui le fragmente d'avantage et change les rythmes, les états, et les différents comportements que peut laisser paraître le personnage.

Les rythmes, les états, et les comportements forment un ensemble, et cet ensemble est variable, modulable, en fonction de la durée et du nombre de silences qui se trouvent en application.

Exemple

Lorsque Ajax dit :

« Et toi, qui vas menant ton char dans les hauteurs du firmament, Soleil, quand tu verras la terre de mes pères, retiens tes rênes plaquées d'or pour annoncer mes malheurs et ma fin à mon vieux père et à ma pauvre mère. Ah ! quand la malheureuse apprendra la nouvelle, c'est un long sanglot que sans doute elle poussera par toute la ville ! »

En premier, lieu, j'ai utilisé la ponctuation pour établir les silences, le texte est très clair en tout cas pour la lecture mais, à mon goût, cela manque d'images et ne suffit pas pour une bonne interprétation.

En second lieu j'ai fait fi! de la ponctuation et introduit les silences arbitraires, que j'ai placés une première fois de manière à ce que le texte ait une certaine logique et qu'il puisse être compris.

Car placer les silences à tout va déforme le texte à tel point qu'il devient incompréhensible. (Cela dit, entre nous, j'ai quand même pris du plaisir à le faire.)

(exemple)

« Et toi qui vas (silence) menant ton char (silence) dans les hauteurs (silence) du firmament (silence) Soleil (silence) quand tu verras (silence) la terre (silence) de mes pères (silence) retiens tes rênes (silence) plaquées d'or (silence) pour annoncer (silence) mes malheurs (silence) et ma fin (silence) à mon vieux père (silence) et à ma pauvre mère (silence) Ah ! (silence) quand la malheureuse (silence) apprendra la nouvelle (silence) c'est un long sanglot (silence) que sans doute (silence) elle poussera (silence) par toute la ville ! »

Cela m'a permis de construire des images plus ou moins détaillées selon la durée souhaitée du silence. Car les silences arbitraires sont également d'une durée non imposée. C'est une bonne méthode d'apprentissage du texte, mais en ce qui concerne l'interprétation c'est un peu trop saccadé. L'état et le comportement obtenus peuvent être utiles pour une version qui ferait d'Ajax un homme apeuré ou peut être mentalement déficient.

Les silences arbitraires

Je note une variation de l'état et du comportement, des gestes, des mouvements, chez le personnage (colère, angoisse, émerveillement, lenteur, rapidité) en déplaçant les silences dans le texte de façon arbitraire à plusieurs reprises.

Finalement, je prends la décision de mélanger la ponctuation et les silences arbitraires.

(exemple)

« Et toi, qui vas menant ton char (silence) dans les hauteurs du firmament, Soleil, quand tu verras la terre de mes pères, retiens tes rênes plaquées d'or (silence) pour annoncer mes malheurs (silence) et ma fin (silence) à mon vieux père (silence) et à ma pauvre mère. Ah ! quand la malheureuse apprendra la nouvelle, c'est un long sanglot que sans doute elle poussera par toute la ville ! »

Le résultat obtenu est bien satisfaisant, le phrasé est correct, les silences et leur durée le sont également, ils permettent de voir et projeter des images assez détaillées.

Exercice 4

4^{ème} étape de travail pratique

Nourri de l'expérience de la première et deuxième étapes et utilisant le résultat de la troisième, le but dans cette quatrième phase est de regrouper toutes les étapes et d'en faire une synthèse, pour ainsi créer une méthode de travail bien efficace.

En utilisant l'observation, j'ai pu récolter une masse conséquente d'informations concernant l'être humain, homme, femme et enfant que j'ai reproduit et adapté sur le plateau pour établir certains comportements sur le personnage d'Ajax. J'ai également observé et reproduit le comportement de l'ours pour tenter de définir l'animalité chez Ajax.

Le texte est venu se greffer par la suite, ce qui a donné forme au personnage. Pour bien structurer le récit, j'ai placé les silences arbitraires dans le monologue, à multiples reprises, ce qui fragmente le texte et laisse plusieurs interprétations possibles. Le temps de suspension du texte laisse paraître des images. Les silences arbitraires ont également aidé le passage des différents états, comportements, du personnage, et les regards ont ponctué les états.

6. Résultat, bilan

La démarche entreprise quant à la recherche et documentation n'a pas été des plus facile, car parler du silence est un sujet assez complexe. Il a fallu mélanger plusieurs pensées pour aboutir à quelque chose de tangible.

Les personnalités de théâtre ont toutes, à un moment donné, parlé et expérimenté le facteur « silence », mais les hommes qui m'ont le plus marqué et sur lesquels je me suis penché sont : Claude Régy, Jon Foss, Eugenio Barba. Ils parlent tous les trois du silence de manière distincte mais ils trouvent le même résultat.

Les silences arbitraires

Jon Foss et Claude Régy parlent du silence qui figure dans l'écriture qui est transmis par le corps du comédien, ce qui renvoie à la présence.

Eugenio Barba se base sur le regard, le regard sur l'autre, le regard de l'autre. Le regard qui donne un comportement physique qui devient présence aux yeux du spectateur.

Les silences arbitraires figurent dans le silence de l'écriture et dans le silence du regard. En me basant sur ces formes de silence et avec l'aide du parcours tracé dans l'HETSR, j'ai mis en place l'exercice qui m'a servi d'expérimentation pratique. Cette pratique démontre bien le besoin des silences arbitraires, car ceux-ci créent un univers bien particulier dans lequel le comédien peut jongler avec le texte, avec son corps, ses mimiques émotionnelles, ses états, ses comportements, les variations de rythme, et il peut également mettre à profit l'espace dans lequel il évolue sans restriction aucune.

Le comédien met tout le potentiel acquis lors du travail effectué en répétition au service du spectateur lors des représentations. Le spectateur à son tour laisse agir son imagination et se crée son propre univers, il devient alors partenaire de jeu sans le savoir.

Dans son travail, un comédien doit utiliser tout ce qui se trouve à sa portée et le mettre au service du théâtre, il faut cependant avoir confiance en soi pour expérimenter ce genre de choses.

7. Conclusion

Dans un spectacle, il y a deux sortes de jeu qui sont complémentaires l'un pour l'autre, et qui sont parallèlement en activité. Ce sont le jeu oral et le jeu silencieux. Le jeu oral est dicté par le texte que l'auteur met à disposition. Le jeu silencieux est dicté par le comédien lui-même, en se basant sur les silences demandés par les didascalies et la ponctuation.

De temps en temps, selon le besoin, ces deux jeux se croisent et forment un vide, ce qui donne naissance aux silences arbitraires. Dans ce vide, des images issues de la pensée du comédien fusent sans arrêt en provoquant du jeu, un jeu complet et équilibré donnant naissance à une émotion qui, selon le désir du comédien et celui du metteur en scène, est transmise aux spectateurs par le biais du corps du comédien. Cette transmission peut être effectuée par un corps en mouvement mais également à travers l'immobilité.

Pour moi, travailler avec les silences est une bonne manière d'aborder un travail de texte et de jeu. Il faut commencer par le rien et petit à petit, façonner le personnage, se l'approprier, le faire sien. J'ai été confronté au problème du pourquoi ? Du comment ?

Pourquoi utilise-t-on des silences sur un plateau de théâtre ?
Afin de créer un dialogue entre les comédiens et les spectateurs, pour donner au public l'impression de participer au jeu en tant que comédien réplique et pour donner vie au spectacle.

Comment utiliser les silences dans un jeu théâtral ?
Une des façons d'utiliser les silences est de le faire arbitrairement ce qui provoque des suspensions dans le temps et ouvre les portes de l'imaginaire chez le comédien ainsi que chez

Les silences arbitraires

le spectateur. Une autre manière est d'utiliser le silence comme moteur de jeu soit dans l'interprétation d'un rôle muet, ou bien, dans le cadre d'une pièce de théâtre muet, ou les corps ainsi que l'émotion sont les porte-parole de l'ouvrage ce qui ouvre également les portes de l'imaginaire, autant chez le comédien, que chez le spectateur.

J'ai réussi grâce à ce travail à élucider une petite partie du mystère, car si l'étude avait été faite sur Diderot, le résultat obtenu aurait été différent, car pour lui tout figure déjà dans le texte, alors il n'y a plus qu'à réfléchir dessus pour trouver les réponses. Diderot affirme que la sensibilité chez un comédien est un handicap, car, la pensée propre empiète sur le caractère du personnage, qui est déjà complètement construit par l'auteur, et brouille toute compréhension.

Le silence est une notion subjective bien particulière dont chaque individu détient une définition qui s'avère être personnelle. Pour moi le silence est du jeu, un jeu très intense, difficile à maîtriser mais qui est nécessaire pour révéler le jeu ainsi que la pièce de théâtre dans toute sa splendeur. C'est aussi un langage, le langage de la sensation, de l'émotion, qui est transmis via le corps du comédien.

Il faudrait plusieurs années d'études sur la question pour essayer d'en faire une théorie, approuvée par des spécialistes de la dramaturgie, qui pourrait s'appliquer sur les modes du silence au théâtre. Ce serait sans doute une théorie en constante évolution, comme la météo qui, malgré tous les appareils sophistiqués qui sont mis à sa disposition, n'est jamais véritablement fiable.

8. Bibliographie

- ASLAN, Odette. *Le processus Bauschien*. Revue bimestrielle Théâtre/Public 139. Janvier-Février 1998.
- BABLET, Denis. *Tadeusz Kantor, libre ou prisonnier de lui-même ?* Revue bimestrielle Théâtre/Public # 95. Septembre-Octobre 1995.
- BORIE, Monique. *Le regard et l'autre, une école de l'acteur vivant, Eugenio Barba et l'Odin Teatret aujourd'hui*. Revue bimestrielle Théâtre/Public #76-77, Juillet-Octobre 1987. pp. 32 à 47.
- DERREY, Sébastien. *Une même poétique*, Entretiens avec Henri Meschonnic et Claude Régy. Revue bimestrielle Théâtre/Public # 124-125. Juillet-Octobre 1995.
- DIDEROT, Denis. *Le Paradoxe sur le comédien*. 1981. Paris. Editions Flammarion.
- FOSSE Jon, traduit du norvégien par Terje Sinding. Texte publié dans le programme de *Nammet (le Nom)*, pièce créée le 27 mai 1995 à la Nationale Scene de Bergen. Site internet : www.theatre-contemporain.net.
- NADJ, Joseph. *Un théâtre de mouvement et d'images, Quand le silence est sublime*. Revue bimestrielle Théâtre/Public # 95. Septembre-Octobre 1990.
- PRADIER, Jean-Marie. *Les corps séducteurs, Eugenio Barba et le « métier »*. Revue bimestrielle Théâtre/Public #96. Novembre-Décembre 1990.
- REGY, Claude. Entretien avec RAISSIGUIER, Sylvie. 27 juillet 2001. Revue bimestrielle Théâtre/Public # 173. Avril-Juin 2004.
- REGY, Claude. *L'ordre des mots*. 1999. Besançon. Editions Les Solitaires Intempestifs.
- REGY, Claude. *L'état d'incertitude*. 2002. Besançon. Editions Les Solitaires Intempestifs.
- SOPHOCLE. *Ajax*. Traduit par Paul Mazon. Editions Gallimard Gallimard. Paris.

9. Annexe

Croquis d'O. Aslan d'après les diagrammes du maître de ballet Carlo Blasis in *L'uomo fisico, intelletuale e morale*, Milan, 1857.