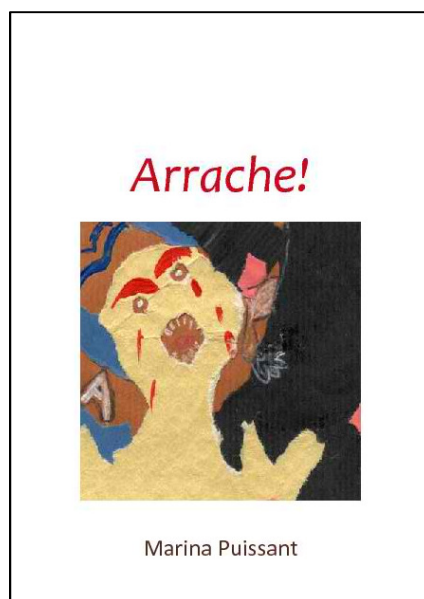


L'attention du comédien au service du souffle de l'écriture : l'exemple de Fred

par Anne Moinet-Lorrain
publié dans la Feuille d'If n°27 de décembre 2013

Frédéric Topart est comédien et il met notamment son talent au service d'auteurs qu'il aime en faisant des lectures publiques. Pour le moment, il prépare deux lectures et l'occasion m'a été donnée d'en discuter avec lui : la première est inspirée d'un roman de Laurent Gaudé, *Cris*, évoquant sans concession les tranchées de la guerre 14-18, la seconde est une petite plaquette poétique de Marina Puissant, peintre-poète, intitulée *Arrache*. Pour cette deuxième lecture, particulièrement intense, j'ai suivi deux séances de répétitions ; la minutie et la qualité du travail de Frédéric m'a donné l'idée de l'interroger sur l'attention ou plutôt sur les couches successives d'attention lui permettant d'animer un texte avec cette justesse vibrante.



Le travail sur le rythme : repérer les groupes de souffle pour faire vivre le personnage

Bien sûr, dans un tout premier temps, il découvre le sens global de ces textes et surtout leur tonalité, qui le touche. C'est ce qui lui donne le projet de les lire publiquement.

Quand cette décision est prise, il abandonne le sens. Dès lors, il envisage le texte *comme une partition musicale* et la première chose sur laquelle se focalise son attention, c'est **le rythme**. *Pour la 1^{ère} étape, je ne m'intéresse qu'à la ponctuation qui est fondamentale, qui pour moi constituent les notes de la partition. La ponctuation est véritablement le souffle de l'écrivain, le rythme de l'écriture. Je mets mes pas dans les empreintes laissées par l'auteur et la ponctuation n'est pas là par hasard. La ponctuation ou, dans le texte de Marina, les sauts à la ligne. En fait, dans un premier temps, je ne m'intéresse qu'à cela. Si je prends deux exemples : dans le texte « Cris » de Gaudé, il est extrêmement précis dans sa ponctuation. Il fonctionne sur les points. Il y a très peu de virgules. Et si tu fais une lecture en fonction de cela exclusivement, eh ! bien, tu*

as le rythme du personnage et cela influe complètement sur l'interprétation après. Je l'étudie, je m'oblige à le respecter. Chaque texte a son rythme, son souffle, qui impose au comédien une manière de respirer. Cela le met dans un certain état physique qui lui permet de rencontrer (et de transmettre) l'intériorité du personnage. Par exemple, dans « Cris », cela martèle, c'est une marche effectivement, il y a quelque chose qui t'entraîne, tu le vis comme un mouvement. Le travail est tout différent pour le texte de Marina Puissant : dans « Arrache », une des particularités, c'est qu'il n'y a pas de ponctuation. Il y a un seul point sur tout le texte. C'est le fait d'aller à la ligne qui remplace la ponctuation. Si tu respectes ça, ce n'est pas le rythme naturel d'une discussion, c'est chaque fois cassé. Elle casse son souffle et cela amène un halètement, quelque chose de rugueux qui casse tout d'un coup. C'est souvent court, comme une suffocation et il y a des moments, à la fin, quand cela s'apaise, où les groupes rythmiques deviennent plus longs. Il y a moyen, rien qu'en respectant cela d'avoir déjà une indication sur les caractéristiques du personnage.

Ce travail sur le rythme sollicite d'abord l'attention de Frédéric à **l'exclusion des autres éléments** fournis par le texte. Concrètement il s'agit de repérer les moments de respiration et de les indiquer clairement dans le texte au moyen de petites barres verticales, comme les repères rythmiques d'une partition. Corporellement, il les laisse vibrer en lui. A ce moment-là, Frédéric, volontairement, se détache du sens des mots pour vivre l'état physique et émotionnel du personnage. Paradoxalement, il s'agit de prêter son corps à un autre, plutôt que de s'identifier à lui. Il me semble que Frédéric offre de l'empathie à son personnage, mais ne tombe pas dans les risques de la sympathie¹ ce qui lui permet à la fois de rester fidèle à l'auteur et à lui-même.

Le travail sur les consonnes : une attention au service de la communication avec le public

J'ai parlé ci-dessus de « couches d'attention ». Il m'apparaît clairement - dans ce travail-ci comme dans d'autres tout aussi complexes (celui du dialogue pédagogique, par exemple, comme en témoigne l'entretien avec Michèle Naples) - que l'attention du comédien procède par strates : il ne peut pas pointer la flèche de son intelligence sur tous les aspects du texte simultanément. Le rythme lui sert de socle ; la seconde strate se constitue en faisant chanter les mots, en

¹ L'empathie permet de se mettre à la place d'autrui sans nécessairement éprouver soi-même ses émotions, tandis que la sympathie permet d'éprouver les émotions d'autrui, par contagion, en quelque sorte, sans nécessairement se mettre à sa place.

particulier **les consonnes** qui forment le « squelette » des mots². Frédéric aime jouer sur les allitérations, la musicalité des mots. Il cite l'exemple d'une phrase de Marina : « ... *les kakis éclatés sur le sol...* » et, ajoute-t-il, « *si tu fais claquer les consonnes, on t'entend bien.* » Ce jeu sur les sonorités est mis au service de la communication avec les auditeurs.

Ces deux « couches » techniques du travail de lecture, Frédéric les a apprises au Conservatoire et il les a totalement intégrées. Il essaie d'être fidèle à l'auteur et de se mettre au service de l'interprétation personnelle du spectateur : *j'essaie d'être discret, de prendre le plus de distance possible par rapport à cela pour laisser le spectateur chercher. J'adore les comédiens qui sont complètement absents, enfin dont l'état personnel est complètement absent. Ils sont au service du personnage. Ce n'est pas facile ! (...) Si tu es rigoureux sur l'aspect technique, le travail sur le souffle et sur les consonnes, après, il reste peu de choses à faire. A partir du moment où tu es rigoureux et humble, tu as fait 80% du travail. Tu as le sens qui vient de ce rythme, parce que l'état du personnage dépend de son souffle et appelle les mots. Je me mets au service de cela.*

Le travail sur le sens des mots : une attention poreuse, qui laisse sa liberté d'interprétation au spectateur

Quand il a bien respiré et fait résonner le texte et seulement alors, Frédéric porte son attention sur le sens des mots, mais il le fait avec légèreté : *au niveau du sens, ce que je trouve intéressant, c'est de laisser le sens ouvert. Je n'aime pas trop les comédiens qui donnent leur interprétation du sens. Moi, j'aime bien travailler d'abord sur le corps, le souffle, l'intérieur, Je comprends ce que je dis évidemment, mais le fait d'avoir travaillé la respiration d'abord, si tu as l'humilité d'offrir ça - tu imposes déjà ce que tu es en tant qu'acteur, ton physique, ta voix, ta façon de dire, et le rythme de l'auteur, si tu imposes en plus ton interprétation - j'aime bien laisser cela au spectateur. J'aime bien laisser ouvert...*

Le travail sur le sens se pose en final sur le travail du rythme et de la musicalité. Ces trois phases constituent ce que le comédien appelle « le travail à table ». Il est primordial. A notre point de vue, ce qui est particulier, c'est que dans les deux premiers moments, l'attention est mise au service d'un projet de

² Dans l'évolution des langues, ce sont les voyelles qui évoluent le plus rapidement. Les mots restent reconnaissables tant que les consonnes demeurent stables et l'on sait que certaines écritures (dont l'écriture hébraïque) ne notent que les consonnes.

donner une forme musicale au texte. Le projet de compréhension n'intervient que dans un troisième temps.

Après viendront de nombreuses répétitions, *il faut mastiquer les choses, faire et refaire*. Chaque répétition, et a fortiori la prestation publique, est précédée d'un rituel personnel qui permet au comédien d'entrer dans un autre temps et de se mettre *en condition pour retrouver tout ce travail-là*. Nous dirions dans notre jargon que le travail minutieux de l'attention a permis d'évoquer le texte avec toute sa saveur, toute sa complexité et que le rituel permet la réévocation avant la production.

Frédéric insiste sur le **temps** que nécessite cette élaboration progressive et patiente. Il s'est produit très régulièrement au théâtre, mais il y a 10 ans, il a trouvé difficilement supportable l'accélération du nombre de prestations imposée par le métier : *si j'ai abandonné le théâtre, c'est à cause du temps. Il n'était plus possible de prendre le temps. Je ne parle pas du temps - que j'aime beaucoup aussi - que l'on passe à se demander ce qu'un auteur veut dire, passer des heures à décortiquer le sens, mais même du temps de l'imprégnation. Tu dois répéter, ça doit être efficace. Tac, tac, tac. C'est beaucoup moins rigolo, c'est beaucoup plus pauvre et tu passes à côté. Si c'était faire ça comme ça, ça ne m'intéressait plus. Intellectuellement, je comprenais bien que ce n'était pas possible de le faire autrement, en tout cas, si tu voulais en vivre.*

Une attention d'expert dûment entraînée, devenue incontournable, mais toujours exigeante

Pour Frédéric cette progression du travail est indispensable pour arriver à un résultat harmonieux, mais il insiste sur le fait que c'est l'aboutissement d'un **apprentissage**. *Quand je suis entré au conservatoire, je n'étais que cérébral. J'ai eu un prof de danse qui m'a beaucoup fait travailler sur le corps. Et ça, je ne connaissais pas. Je n'abordais que le sens des mots, mais rien ne passait par le corps. C'était terrifiant. Comme quoi, cela s'apprend. Ce que je dis sur le souffle, fondamentalement c'est le corps. Au début, je jouais comme un piquet. Je n'étais qu'une tête, j'étais tout crispé. J'ai dû apprendre à parcourir tout le chemin qui mène au sens. Moi, je commençais par la fin. Un personnage, c'est un corps et un esprit, même un personnage cérébral. Si tu te laisses aller à ça, tu te rends compte à quel point la respiration fait l'homme. Le souffle ouvre tout. Après les mots ajoutent une connotation.*

Conclusion

J'ai mené deux interviews apparemment bien différentes : préparer une lecture publique et mener une série de dialogues pédagogiques, voilà des activités appartenant à des univers bien distincts. Pourtant, il me semble que le travail de l'attention, si on le regarde sur le plan de la structure dynamique, y présente des similitudes certaines.

Dans les deux cas, on retrouve cette décomposition de projets qui amène à « scanner » l'information en y cherchant des groupes d'indices différents d'une phase à l'autre. Il y a même une nécessité, dans un premier temps, à exclure certains indices qui pourraient parasiter la recherche en cours : Michèle s'efforce d'oublier ce qu'ont dit les parents au moment où elle entre en contact avec l'élève, Frédéric met le sens entre parenthèses lorsqu'il cherche le rythme du texte. Dans les deux cas aussi, la synthèse de ces différents projets arrive en un deuxième temps.

On retrouve ici l'aspect progressif de l'attention que signalait Antoine de La Garanderie, la durée que cet acte exige et qu'on lui refuse trop souvent.

La notion de durée est doublement présente, comme le montrent également ces deux interviews : c'est à force de répéter ce genre de travail attentionnel que Michèle et Fred parviennent à l'exécuter toujours avec autant de soin, mais beaucoup plus rapidement. N'est-ce pas cet entraînement à l'attention qui deviendrait « intuition » chez l'expert ?

Par ailleurs, ces considérations me renforcent dans l'idée que l'attention devrait être l'objet de plus d'attention (!) dans les pratiques scolaires : un débutant peut-il, comme on le lui demande trop souvent, faire jouer simultanément l'attention à une multitude d'indices dans une dictée, une compréhension de texte ou la résolution d'une équation chimique ? N'y a-t-il pas lieu de lui faire découvrir comment diriger progressivement la flèche de son attention vers diverses catégories d'indices à traiter ensuite grâce aux autres gestes mentaux ? Et si on prenait le temps de l'entraîner à parcourir sciemment cette progression, ne pourrait-il pas devenir un expert doué d'une puissante intuition ?