

La Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse romande
Travail de mémoire

[Avé l'assen ?]

Ou sans accent ?

par
LUCIE RAUSIS
[Lausanne, avril 2009]

à Vivi, qui grandit
avec l'accent de Martigny.

Avant- propos

Résumé

Le présent travail se propose de cerner les enjeux de l'utilisation ou non des accents régionaux francophones sur les scènes théâtrales contemporaines.

Il s'agit dans un premier temps d'une approche linguistique : je tente de comprendre pourquoi l'univers francophone est si centralisé autour de Paris et j'expose les conséquences de cette centralisation normalisée de la langue sur les artistes et locuteurs de périphérie. Puis, à travers divers exemples concrets, je précise quels outils utilisent les metteurs en scène pour affirmer ou atténuer leur particularités régionales dans ce contexte linguistique standardisé. Je termine enfin sur une approche plus personnelle, en analysant ce que l'accent ou la diction normée apportent au jeu de l'acteur, du point de vue interne.

Table des matières

0. Avant-propos	3
Résumé	3
1. Introduction	6
2. Définitions	7
2.1 La norme, le français dit « neutre »	7
2.2 L'accent	8
3. Langue et identité	10
3.1 La normalisation centralisée du français	10
3.2 L'insécurité linguistique en Suisse romande	11
4. Mise en scène et identité	14
4.1 L'usage de l'accent	14
4.2 La quête de l'Universel	16
4.2.1 Le cas de <i>Fanny</i> à la Comédie-Française	17
4.3 Faire un bon usage de l'accent	19
5. Le point de vue du comédien	21
5.1 L'application d'un accent	21
5.2 La suppression de l'accent existant	22
6. Conclusion	23
Remerciements	24
Bibliographie	25
Annexes	27

« C'est Paris qui donne le ton en fait de prononciation; mais il faut prendre comme modèle *la bonne société* parisienne. L'accent faubourien des ouvriers de Paris est très mauvais et aussi peu recommandable que tout autre accent. Que tous écoutent la *prononciation* des artistes de la Comédie-Française et s'y réfèrent sans crainte, à condition que ces derniers jouent de *belles œuvres modernes, en prose*, et que le rôle ne soit ni celui d'un domestique, ni celui d'un paysan, ni celui d'un homme du peuple, mais bien celui d'un *homme du monde, d'un Français cultivé.* »

Extrait du *Traité pratique de Diction Française*,
Hélène Hagond, Bruxelles, 1951, p. 143.

1. Introduction

En septembre 2006, je suis admise dans une Ecole d'art dramatique. On m'inculque alors les notions de la diction normée et on corrige l'accent régional qui fait mon identité. *Les Valaisans parlent faux et tu es valaisanne ma vieille. Tu veux faire du théâtre? Bon courage!* La correction abrupte de mon accent n'a pas été sans conséquence sur ma manière d'aborder la langue, et par extension : le jeu. J'ai en effet pu remarquer que l'ajout ou la suppression d'un accent régional avait des incidences très fortes sur ma façon de jouer. Dès lors, m'est venu un questionnement intime sur la légitimité de ces particularités locales sur les scènes théâtrales. Pourquoi, les refuse-t-on si souvent? L'accent engendre un écart par rapport à une norme. La norme orale du français est constituée par une diction dite *neutre*, elle est issue des classes lettrées de l'Île de France et est enseignée aux acteurs dans les Ecoles d'art dramatique.

Mon questionnement est renforcé en septembre 2008, lorsque *Fanny* de Marcel Pagnol est jouée à la Comédie-Française. La critique est alors partagée : certains y voient un véritable hommage à un auteur souvent méprisé puisque suspecté d'être trop populaire, d'autres pensent que la mise en scène d'Irène Bonnaud a tué la poésie de Pagnol, puisqu'elle présentait la pièce sans l'accent du Midi. Les premiers s'en réjouissent, car jouer Pagnol sans l'accent marseillais c'est se débarrasser de tous les clichés méridionaux afin de mieux entendre la langue, alors que les opposants réagissent violemment: «L'éradication des langues régionales ne suffit plus! Maintenant place à celle des accents! Vive la France Une et Indivisible, c'est-à-dire celle de Paris.»¹

Les accents locaux sont un reste d'une langue dominée par une langue dominante : ils provoquent des sonorités et des rythmes résultant des dialectes. S'exprimer avec un accent c'est donc se situer géographiquement ou socialement. Le perdre, ou au contraire l'appuyer, n'est jamais anodin, puisque c'est soit se différencier d'un groupe soit s'assimiler à un groupe. L'accent est donc intimement relié au vécu de l'individu et « des motivations psychosociales très puissantes sont à l'œuvre lorsqu'il le change ou le conserve »².

¹ Réaction anonyme à propos de la mise en scène d'Irène Bonnaud sur le site du quotidien français *Le Figaro*: <http://www.lefigaro.fr/commentaires/reactions.php?article=20080923ARTFIG00377&page=0#914644> (dernière consultation 2 avril 2009).

² YAGUELLO, Marina, *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Ed. du Seuil, Paris, 1988, p. 40-41.

Toucher à la langue c'est donc toucher à l'identité. Cela représente des enjeux importants pour le Théâtre, qui se veut universel et actuel, et qui est la clé de voûte entre la littérature et l'oralité. Aussi, ce travail constitue une réflexion sur l'usage et le refus des accents régionaux francophones sur les scènes théâtrales contemporaines. Il s'agira d'abord de mettre en lumière quelques caractéristiques importantes de la socio-spatialisation linguistique francophone, puis de questionner, de confronter les positionnements, afin de saisir l'ampleur des enjeux auxquels le Théâtre est aujourd'hui confronté.

2. Définitions

2.1 La norme : le français dit « neutre »

« Messieurs, une chose m'a toujours frappé :
C'est la disproportion entre le temps que le jeune français dépense pour apprendre à écrire et celui qu'il sacrifie pour apprendre à parler.»*

La langue française est soumise à un certain nombre de règles établies. Si aujourd'hui la grammaire et l'orthographe sont enseignées dans toutes les écoles nationales, l'apprentissage des lois fondamentales du *parler pur* s'est peu à peu cantonné à des domaines tels que l'Art dramatique ou le Droit.

Il existe cependant des dizaines de traités accessibles en bibliothèque qui étudient la langue parlée - sur la base du dialecte d'Ile de France, devenue langue officielle de la littérature - et nous expliquent très précisément comment parler *juste*.

Pour ce faire, on recommande d'appliquer les quelques règles de la théorie phonétique dont les principales sont les suivantes :

- a) Respecter **la durée** des voyelles buccales (*a,é,i,o,u,ou,eu*) et nasales (*on, an, un, en,...*) selon leur position dans le mot, ainsi que selon la position du mot dans la phrase.
- b) Respecter **le timbre** des voyelles buccales et nasales qui peuvent être ouvertes ou fermées selon la lettre ou la syllabe qui la suivent, entre autres.

*LE ROY, Georges, *Traité pratique de la Diction française*, Ed. de la pensée moderne, «collection mellottée», Paris VIe, 1968, p. IV.

- c) Respecter **la prononciation** exacte des consonnes occlusives (k,g,t,d,p,b), des consonnes nasales (gn, n, m), des consonnes fricatives (ch,j,s,z,f,v,) des consonnes liquides (l,r) et de la lettre h.
- d) Respecter **la ponctuation orale, les liaisons et le phrasé.**
- e) Eviter les élisions et les abréviations.

De ces quelques règles découlent une quantité impressionnante de cas particuliers, d'exemples et d'exceptions expliqués dans les traités de diction française³. Bien des auteurs de ces traités sont conscients qu' « une bonne diction, c'est-à-dire la manière de prononcer les mots, de moduler et de rythmer les phrases, ne s'acquiert complètement que par le travail et qu'elle est très rarement naturelle»⁴. Aussi, historiquement, elle n'est maîtrisée et régulée que par l'élite parisienne - et encore ! De plus, l'usage ne pourra entrer dans la norme que si « les modifications qu'il a apportées sont adoptées par l'élite»⁵. Le modèle de diction transmis par ces ouvrages est donc normatif et socialement marqué. Or, ces aspects sont rarement mis en débat.

2.2 L'accent

L'accent régional, comme évoqué plus tôt, constitue un écart par rapport à la norme du français standard. Il est la trace d'une « langue fantôme»⁶, l'écho d'un dialecte en filigrane. Il affecte le timbre et la durée des voyelles ainsi que l'intonation des phrases. S'il donne parfois une ligne mélodique, il se manifeste toujours par un certain nombre de proéminences qui « contaminent les sonorités comme un rhume affecte la voix, insinuées parmi les contours phonétiques en les modifiant assez pour créer un dessin qui se distingue des formes standard »⁷.

Les parlés régionaux proviennent du fait que les locuteurs transfèrent les sonorités et habitudes articulatoires de leurs patois locaux sur la langue française qui en devient alors le support. « Les accents sont [donc] l'inévitable concession que la langue française adoptée par (ou imposée à) l'ensemble de la population francophone, a dû

³ Pour en savoir plus, voir la bibliographie finale, sous *La diction normée*.

⁴HAGOND, Hélène, *Traité pratique de Diction Française*, Ed. Office de publicité, 5^e éd, Bruxelles, 1951,p.15.

⁵ LE ROY, Georges, *Grammaire de la diction française*, Ed. de la pensée moderne, «collection mellottée », Paris VIe, 1968, p.47.

⁶ J'emprunte cette expression à FLEISCHER, Alain : *L'accent, une langue fantôme*, Paris: Ed. du Seuil, Collection La librairie du XXIe siècle, 2005.

⁷ *Ibidem*, p.9.

faire aux langues régionales qu'elle a éclipsées. »⁸ Aussi, les « grandes langues », comme les nomme volontiers Marina Yaguello, ont la particularité de pouvoir être parlées avec plusieurs types d'accents, alors que les dialectes possèdent leur accent spécifique.

Prenons le cas de la Suisse romande – puisque c'est celui qui me concerne le plus intimement: la naissance des accents en Suisse romande date du XIII^e siècle. C'est alors que le français fait son apparition sur le territoire et se greffe sur les patois locaux. Mais il faudra attendre l'école obligatoire au XIX^e siècle pour aller vers une homogénéisation de la langue. «Les enseignants ont favorisé l'apprentissage d'une langue standard, d'un modèle de référence, cela a entraîné le déclin des particularismes locaux.»⁹

Jean-Pierre Métral s'est interrogé, à juste titre, sur l'homogénéité potentielle d'un français romand aujourd'hui¹⁰. Il en conclut qu'il n'y a pas de trait commun à tous. La Suisse romande est telle une *mosaïque* où même une subdivision cantonale n'est pas suffisante, chaque village possède son accent. « En Valais, par exemple, il est encore possible de déterminer avec précision si un locuteur vient de Savièse, d'Ayent ou de Lens (pour mentionner quelques villages contigus) et cela en se référant essentiellement à des critères phoniques. »¹¹

⁸ FLEISCHER, Alain, *op. cit.*, p.52.

⁹ MAÎTRE, Raphaël, in : BUSS, Pierre-Emmanuel : «*La petite mélodie des Romands*», *Le Temps*, 24 février 2007.

¹⁰ Cf. METRAL, Jean-Pierre, *Le vocalisme du français en Suisse Romande, Considérations phonologiques*, dans *Cahiers Ferdinand de Saussure*, vol. 31, Genève, 1977.

¹¹ *Ibidem.* p. 147.

3. Langue et identité

3.1 La normalisation centralisée du français

La standardisation du français, ou la promotion du parler d'Ile-de-France au rang de *koinè* - c'est-à-dire au rang d'une langue supralocale qui s'est imposée peu à peu en prenant le dessus sur d'autres parlers régionaux - a été avant tout un acte politique décidé par les élites. Ce processus a accompagné la « constitution de l'Etat centralisé français »¹². Dès lors, la norme écrite s'est imposée par le biais de l'école, de la littérature, et des médias, au détriment d'un français parlé disparate selon les régions. Cette réforme durable, puisque imposée dans l'éducation, a eu pour conséquence une fixation normative de la langue. Aussi, si les variations des français régionaux sont toujours perçues à l'oral, le français écrit ne varie que très peu dans l'espace francophone, formes artistiques expérimentales mises à part.

Les accents locaux, étudiés par Singy¹³, sont par conséquent considérés comme *provinciaux*, c'est-à-dire qu'ils ne créent pas eux-mêmes des particularités qui pourraient être adoptées par tout l'espace francophone et qu'ils assimilent toujours avec un retard les innovations linguistiques de la langue mère. Ils sont aussi *marginiaux* puisque leurs particularités touchent uniquement une petite portion de cet espace, et *régionaux* puisque seul le « contexte géolinguistique » peut en expliquer les traits particuliers. « Dans ce contexte, les français régionaux apparaissent dans une situation de sujétion linguistique qui se révèle comme l'une des expressions de l'inégalité, qu'engendre, à l'échelle de l'univers francophone, une distribution socio-spatiale organisée. »¹⁴

En effet, l'espace francophone est l'un des espaces linguistiques où la tension centre-périphérie est la plus marquée au monde. La plaque tournante de cet espace linguistique est bien évidemment constituée par la classe socio-spatiale *région parisienne*. Aucune autre classe socio-spatiale francophone ne pourrait imaginer revendiquer cette position centrale, du fait que la région parisienne est la seule à posséder un véritable foyer intellectuel, informationnel et décisionnel, et qu'elle seule

¹² MEIZOZ, Jérôme, *Le droit de « mal écrire », Quand les auteurs romands déjouent le « français de Paris »*, Editions Zoé, Carouge-Genève, 1998, p. 19.

¹³ Cf. SINGY, Pascal, *L'image du français en Suisse romande : Enquête sociolinguistique en Pays de Vaud*, L'Harmattan, Paris, 1995.

¹⁴ *Ibidem.* p. 26.

constitue une référence en matière de français. Pourquoi un tel pouvoir linguistique? Parce que la seule façon de diffuser à large échelle un changement linguistique est de posséder une infrastructure médiatique puissante et populaire ! Or, là encore c'est Paris qui en détient le monopole. « La dilution des accents s'est encore amplifiée ces 30 dernières années avec l'explosion de la mobilité et le développement de chaînes de TV et de radio qui diffusent dans la francophonie. Depuis lors, tout le monde a un contact facile et immédiat avec le français de prestige ou "sans accent" incarné par Patrick Poivre d'Arvor. »¹⁵ La concentration des pouvoirs est telle, qu'il est donc impossible d'envisager un jour un quelconque déplacement du centre de gravité de l'espace francophone.

Cette centralisation du français n'est pas sans conséquence sur le langage de périphérie : elle peut engendrer un sentiment d'insécurité linguistique ou au contraire une revendication des particularités du langage. Il va de soi que si les français régionaux ne disputeront jamais la suprématie du français standard, ils n'en demeurent pas moins légitimes, puisque la langue orale riche en variations régionales précédait la langue écrite standardisée.

3.2 L'insécurité linguistique en Suisse romande

« Ramuz parle un langage d'âme droite et de pays, nullement un langage d'académie et de macaques, et c'est cela qui est le français, le plus beau et le plus plein de parlers romans, à condition que l'on ne se réfère pas à des autorités qui puent le parisianisme de province et principalement à des détracteurs suisses, à des sots petits lausannois qui prétendent savoir ce que c'est le purisme. »*

Charles Ferdinand Ramuz est l'un des auteurs romands du siècle dernier à avoir éprouvé l'insécurité linguistique. En effet, il perçut très tôt l'écart entre la langue orale dont se servaient les Vaudois et la langue *mortifère* de la norme écrite ; il chercha à faire entendre dans ses écrits l'accent de la langue vaudoise par une syntaxe expressive, rythmée - sans pour autant user de mots locaux. Les puristes lui reprochèrent alors avec virulence « son *charabia*, sa *cacographie*, le non-respect de la syntaxe, des tournures fautives, et l'on suggéra même qu'on le traduise pour le lecteur français... »¹⁶.

¹⁵ MAÎTRE, Raphaël, in : BUSS, Pierre-Emmanuel : «*La petite mélodie des Romands*», *Le Temps*, 24 février 2007.

*CINGRIA, Charles-Albert. Cité dans MEIZOZ, Jérôme, *op.cit.*, p.55.

¹⁶ MEIZOZ, Jérôme, *op. cit.*, p.61.

Affecté par ces accusations, Ramuz réagira dans son plaidoyer intitulé *Lettre à Bernard Grasset* (1929):

Ce ne serait rien encore si seulement j' "écrivais mal" mais on m'accuse encore de mal écrire "exprès", ce qui aggrave encore mon cas. [...] A certains moments j'en viens même à douter du parti que j'ai pris et où j'ai joué ma vie tout entière ; - me disant à mon tour que peut-être je suis, en effet, dans le faux, ce qui est une horrible chose qui me ferait me taire du même coup et pour toujours si je venais à m'en persuader.¹⁷

Une telle centralisation normative de la langue a donc forcément des incidences sur l'utilisation du langage chez les locuteurs et artistes de périphérie. L'étude de Pascal Singy, *L'Image du français en Suisse romande*¹⁸, démontre notamment que nombre d'entre eux sont soumis à un climat d'insécurité. En effet, la quasi-totalité des locuteurs vaudois interrogés par Singy affirment non seulement avec certitude avoir un accent, mais pensent que leur français n'atteint pas le prestige du français standard.

Pierre-Isaïe Duc, comédien valaisan formé à Paris, a très vite été confronté à son accent : « On me l'a fait remarquer tellement souvent que je me suis imposé de le perdre artificiellement afin de pouvoir jouer tous les rôles. J'étais dans le déni total de mes origines. Je me suis mis à parler *serré du cul* pour pouvoir jouer Titus, parce qu'on ne peut pas jouer du Racine avec l'accent valaisan ! »¹⁹ En Suisse romande, on assiste donc essentiellement à une autoévaluation sévère du langage. Jérôme Meizoz, dans *Le droit de « mal écrire »*²⁰, affirme qu'une *tradition de surveillance* pèse sur les écrivains de tout l'univers francophone, autant par la critique française que par la critique suisse, qu'il nomme *auto-surveillance*.

Notons que les traités de diction normative les plus sévères – voire militaires ! - à l'égard des régionalismes ne sont pas les traités parisiens, mais les belges ! Cette forme de purisme de périphérie naît essentiellement du sentiment d'insécurité. « Cette vigilance linguistique, conséquence d'une grande docilité à l'égard d'une norme arbitraire, n'est que rarement remise en cause tant la majorité semble l'avoir intériorisée. »²¹ Cela a marqué la littérature romande, nous l'avons vu chez Ramuz.

¹⁷ RAMUZ, Charles-Ferdinand, *Salutation paysanne, précédée d'une lettre à Monsieur Bernard Grasset*, Grasset, Paris, 1929, p.32-33.

¹⁸ Cf. SINGY, Pascal, *op.cit.*

¹⁹ Entretien oral avec Pierre-Isaïe Duc à Sion, le 4 mars 2009.

²⁰ Cf. MEIZOZ, Jérôme, *op.cit.*

²¹ *Ibidem.* p. 21.

Cependant, il serait erroné de prétendre que les locuteurs de périphérie dévalorisent systématiquement leur langage, car même s'ils accordent au français standard un certain prestige, bon nombre d'entre eux soutiennent leurs particularités orales avec fierté. Singy affirme que l'accent est alors pour eux « un véritable acte d'identité »²². Les résultats de l'enquête démontrent que si les locuteurs du français standard paraissent plus cultivés, consciencieux et plus à même d'avoir des postes à hautes responsabilités, ce sont les locuteurs possédant un accent local qui exercent un attrait social plus marqué (plus aimable, honnête, hospitalier, etc.). Un Vaudois de classe moyenne sera donc plus ou moins fier de son accent, selon le milieu où il se trouve.

Relevons tout de même que certains politiciens qui logiquement devraient essayer de dissimuler leur accent régional, perçu souvent comme un signe de ruralité et de manque d'éducation, vont même jusqu'à cultiver leur accent pour manifester de la proximité avec leur électorat ! Ainsi, Daniel Brélaz, syndic de Lausanne, souvent caricaturé par Yann Lambiel pour son accent à couper au couteau, affirme : « Mon accent vaudois est fusionnel. Il est né de mon immersion dans une population qui parle comme cela. Je n'ai jamais cherché à le corriger. [...] Il fait intimement partie de mon identité. Cela améliore mon indice de notoriété. »²³

Malgré tout, on peut aisément remarquer que la fierté d'arborer un accent de périphérie n'est rien d'autre qu'une *compensation* qui provient d'un besoin de reconnaissance. Ce besoin est lui-même issu du climat d'insécurité ! La fierté et la quête de légitimité sont donc intimement liées, et sont la conséquence même d'une subordination linguistique que les locuteurs de périphérie subissent.

²² SINGY, Pascal, *op.cit.*, p. 37.

²³ BUSS, Pierre-Emmanuel : « *La petite mélodie des Romands* », *Le Temps*, 24 février 2007.

4. Mise en scène et identité

4.1 L'usage de l'accent

Par conséquent, il n'est jamais anodin d'affirmer, dissimuler, ou adopter un accent. Quand on y regarde de plus près cela représente un certain nombre d'enjeux importants. L'accent devient une sorte de message - une marque sociale ou spatiale - lorsque deux locuteurs en manifestent de différents. C'est alors que chacun des deux locuteurs remarque les divergences du langage chez l'autre et le situe socialement et/ou spatialement par rapport à lui-même.

Or, le théâtre est un lieu de dialogue entre un public et une œuvre artistique. Il y a là deux interlocuteurs, le premier est auditeur et hétéroclite : le public ; le second est actif et transmet un message au premier. «Un accent local produit des réactions qui témoignent des rapports que le public entretient avec une catégorie sociale ou une région, [...] avec la culture et l'histoire d'un peuple que le corps du comédien, par-delà le rôle, rappelle sur scène. »²⁴ Le metteur en scène est donc soumis à un certain nombre de questionnements linguistiques et dispose d'une large palette de possibilités, car l'accent « intervient dans les perceptions de la langue, certes, mais aussi dans celle du spectateur. Il peut en tirer profit ou en pâtir »²⁵. À condition de ne pas tomber dans une exagération grotesque de l'accent, qui amènerait une réelle distance due au cliché, le spectateur est amené - même inconsciemment - à confronter sa propre identité à celle des comédiens.

C'est à ce questionnement que s'est attelé Pierre-Isaïe Duc dans son monologue *Le Chant du Bouquetin* (2006) joué dans toute la Suisse romande. On y voit un homme touchant par son humanité, un Valaisan, de Chermignon précisément. Il n'a pas n'importe quel accent valaisan, il a celui de chez lui - de Chermignon oui - pas celui de Savièse, ni celui de Sion. Il attend la fanfare au bord de la route et bredouille des dictons de son village avec simplicité. Sans exagération. Son accent chermignonard, allié à l'écriture singulière du monologue, devient alors un véritable chant poétique sonore.

²⁴ BANU, Georges, *Le théâtre ou l'instant habité*, Exercices et Essais, Editions de l'Herne, Paris, 1993, p.111.

²⁵ *Ibidem.*, p. 112.

Au-delà des frontières valaisannes, bien peu de gens connaissent Chermignon. Pourtant les Romands qui ont vu ce spectacle se sont sentis concernés, faisant consciemment partie, eux-aussi, d'une minorité.

*Les Genevois voient plutôt le deuxième degré, ils y perçoivent la dénonciation d'une certaine mentalité, des imbéciles heureux qui sont nés quelque part de Brassens et trouvent le personnage attachant, parfois drôle parce qu'ils ont tout de même une certaine distance; alors que les Chermignonards, eux, sont attentifs aux moindres détails anecdotiques et se sentent parfois gênés d'être ainsi placés face à eux-mêmes, m'a confié Pierre-Isaïe Duc : ce n'est pas toujours évident d'être confronté à sa propre image. Ce monologue leur faisait l'effet d'un miroir où ils se rendaient compte de leurs particularités.*²⁶

Choisir d'utiliser un accent régional sur scène amène le spectateur soit à se distinguer, soit à s'identifier. L'accent possède donc deux vertus : il peut constituer une distance mais peut également être un signal clair d'appartenance. Dans le cas du *Chant du Bouquetin*, les Valaisans et les Genevois se sont sentis concernés en tant que minoritaires. Si ce n'étaient pas les particularités de Genevois qui étaient portées à la scène, c'est le fait de *Minorité* qui les a interpellés. La seule différence ici entre Genevois et Valaisans réside en l'absence de distance des Valaisans, qui les a confrontés non seulement au fait d'être une minorité, mais en plus à leurs propres caractéristiques de minoritaires. Ces particularités ne sont pas toujours faciles à admettre, nous l'avons dit plus tôt.

Si l'accent constitue une dissemblance, un écart par rapport à une norme généralisée, il est donc également rassembleur des minorités dont il provoque la singularité. Il pose un réel questionnement identitaire. Il faut toutefois veiller à en faire un bon usage, car « l'accent a du charme, il y a quelque chose de l'ordre de la séduction avec le public, c'est à double tranchant, cela peut aussi être une coquille vide »²⁷ pense Pierre- Isaïe Duc.

Le théâtre en français standard, où aucun accent n'est perceptible ou mis en valeur, ne pose pas ces questions sociales et spatiales à travers les sonorités de la langue mais est toutefois, pour certains, plus libre d'en poser d'autres par son contenu.

²⁶ Entretien oral avec Pierre-Isaïe Duc à Sion, le 4 mars 2009.

²⁷ *Idem.*

4.2 La quête de l'universel

Le français normé est, pour bien des metteurs en scène, l'un des critères indéniables de l'universel. L'universel, d'après le Petit Robert, est *ce qui concerne la totalité d'une classe*. La catégorie de metteurs en scène qui le recherche dit vouloir parler à tous, être hors du temps. Ailleurs. Partout.

Dans ce système francophone centralisé, c'est Paris qui semble donc donner le ton de l'universel, puisque, nous l'avons dit plus tôt, seule la classe socio-spatiale *région parisienne* a le pouvoir de revendiquer cette place omnipotente. Par conséquent, le français de représentation, véhiculé par les médias, est très souvent le français aux sonorités standardisées.

De ce point de vue, faire un spectacle où tous les comédiens parlent un français *pointu*, normé, c'est donc s'assurer que tous les spectateurs auront la même perception de la langue, indépendamment de leur provenance régionale, une langue qui n'est pas forcément la leur au quotidien, mais qui est celle de tous, en théorie, et qui ne prend pas en compte toutes les minorités. Ces metteurs en scène cherchent également à respecter les sonorités voulues par l'auteur et se basent essentiellement sur l'écrit. Ils aiment la sonorité des mots de la littérature et tentent de les faire entendre de la manière la plus limpide.

De ce fait, une question me vient à l'esprit : comment savoir ce qu'entendait l'auteur lorsqu'il écrivait, puisque l'accent n'a pas réellement de forme écrite en français? Il y a des exceptions, certes, on peut aisément trouver des accents chez les paysans de Marivaux²⁸ ou de Molière²⁹. Il n'en demeure pas moins que les normes de l'orthographe du français standard ne permettent pas de transcrire un accent. Alors, si la langue orale des régions n'a pas d'équivalent à l'écrit, comment est-il possible de prétendre connaître les sonorités des mots d'un auteur de périphérie? Pagnol, qui écrivait en français académique tout en usant d'expressions méridionales, entendait-il ses personnages parler en français académique ?! Est-ce rendre une pièce de Pagnol universelle que de la porter à la scène sans l'accent du midi ?

²⁸ Ainsi Colette, la fille du jardinier, dans *Les Acteurs de Bonne foi* (1757) de Marivaux : « Eh bien, me velà ma pensée tout sens dessus dessous. [...] Si vous m'aimez c'est bien fait, car il n'y a rien de perdu. »

²⁹ Ou Pierrot, paysan, dans *Dom Juan* (1665) de Molière : « Je me pardrois là dedans, pour moi, et j'étois tout ébobi de voir ça. Quien, Charlotte, ils avont des cheveux qui ne tenont point à leu teste ; et ils boutont ça après tout, comme un gros bonnet de filace. Ils ant des chemises qui ant des manches où j'entrerions tout brandis, toi et moi. » Ici, Pierrot s'exprime carrément en patois, dans l'acte II, qui constitue une parodie pastorale.

4.2.1 Le cas de *Fanny* à la Comédie-Française

« Du Pagnol sans accent ?!
On pourrait aussi jouer Cyrano avec un nez normal pour ne pas offenser les gens à protubérance nasale atypique. » *

C'est après avoir vu *Le Mariage de Mademoiselle Beulemans*, joué à Bruxelles avec l'accent bruxellois que Marcel Pagnol, alors exilé à Paris, entreprit d'écrire sa trilogie marseillaise. Il aurait à ce propos déclaré : « Ce soir-là, j'ai compris qu'une œuvre locale, mais profondément sincère et authentique, pouvait parfois prendre place dans le patrimoine littéraire d'un pays. »³⁰ Débutée en 1926 avec *Marius* et achevée en 1946 avec *César*, sa trilogie connut un triomphe monumental et fut plus tard adaptée au cinéma. *Fanny* (1931) en constitue le deuxième volet.

Mais alors comment interpréter *Fanny* aujourd'hui sans se préoccuper de sa trace cinématographique en noir et blanc, et surtout de la forme de jeu portée à son apogée par Raimu et son accent marseillais, encore présents dans les mémoires ? Irène Bonnaud, qui s'est essayée à la mise en scène de *Fanny* dernièrement, est consciente qu'« il fallait du temps pour la sortir du contexte des films et oublier les créations successives »³¹. Elle a pris le parti « de lui redonner une dimension classique, et d'essayer de la sortir de l'imagerie marseillaise, de la mémoire de Raimu, de s'intéresser à l'œuvre originelle »³² souligne Muriel Mayette, administratrice de la Comédie-Française. De plus, « Pagnol est un auteur dont le succès ne s'est jamais démenti, mais il a toujours été suspecté d'être trop populaire. La mission de la Comédie-Française était de démontrer que *Fanny* n'est ni folklorique ni pittoresque »³³. Aussi, *Fanny* a été présentée sur la scène parisienne sans l'accent du Midi, au nom de l'universalité et de l'intemporalité, ce qui n'a pas manqué de faire jaser dans les coulisses.

* Réaction anonyme à propos de la mise en scène d'Irène Bonnaud sur le site du quotidien français *Le Figaro*: <http://www.lefigaro.fr/commentaires/reactions.php?article=20080923ARTFIG00377&page=0#914644> (dernière consultation 2 avril 2009).

³⁰ Pagnol, cité dans : Cœur de Provence, La culture de l'authentique : <http://www.coeur-de-provence.org/La-culture-de-l-authentique.html> (dernière consultation 2 avril 2009).

³¹ SIMON, Nathalie, « *Fanny* » sans accent à la Comédie-Française, *Le Figaro*, 23 septembre 2008.

³² *Idem*.

³³ SALINO, Brigitte, « *Fanny* » sans accent et en manque de folie, *Le Monde*, 30 septembre 2008.

Si la critique théâtrale parisienne a été variée, quoique majoritairement complaisante, ce sont les spectateurs anonymes qui ont été les plus virulents à l'égard de cette mise en scène à l'accent *pointu*. « Pagnol fut l'un des derniers vrais géants de la littérature française. Mais voilà : il a toujours été populaire. C'est-à-dire, d'abord et avant tout, pas chiant. Et cela, nos *cultureux* ne le lui pardonneront jamais. Pourquoi vouloir à tout prix sortir Pagnol de l'imagerie marseillaise ? Puisqu'on y est, sortons donc Pouchkine de l'imagerie russe ! »³⁴ L'accent de Marseille n'est pas lisible à l'écrit dans *Fanny*. Néanmoins, l'auteur a pris la précaution de situer le récit dans au port de Marseille et a mis dans la bouche de ses personnages méridionaux des expressions typiquement provençales qui, selon les opposants, perdent leur authenticité prononcées à la parisienne. La version d'Irène Bonnaud a été même plus loin : non seulement elle laissait entendre certaines expressions telles que « elle fait un mourre de six pieds de long »³⁵ avec une diction neutre, mais en plus elle traduisait carrément les expressions provençales en français standard ! Ainsi « Es un pitchoun Fanny? Digo mi, Fanny, es un pitchoun? »³⁶ a été traduite dans sa mise en scène par « C'est un petit Fanny ? Dis-moi, Fanny, c'est un petit? ». Notons que cette dernière expression dialectale constitue la phrase clé de la pièce, puisque elle est au centre de l'intrigue. En effet, c'est Panisse qui la prononce dans un moment intense lorsqu'il découvre que Fanny est enceinte. Si Pagnol a choisi le dialecte pour cette phrase qui va faire basculer toute la pièce, cela n'est pas par hasard, c'est que le dialecte rapproche les êtres dans l'intimité.

Irène Bonnaud, a donc, pour beaucoup, rendu la pièce de Pagnol fade et peu attachante. Pour ceux-là, elle aurait dû chercher l'universel à partir du local, et non en adaptant le local à un universel supposé et éloigné de toute authenticité. A mon avis, ce n'est pas parce qu'un accent situe le récit quelque part, que ce quelque part n'est pas accessible à tous. On est tous de quelque part justement ! Pagnol a même déclaré : « *L'Universel, on l'atteint chez soi !* »³⁷

³⁴ Réaction anonyme à propos de la mise en scène d'Irène Bonnaud sur le site du quotidien français *Le Figaro*: <http://www.lefigaro.fr/commentaires/reactions.php?article=20080923ARTFIG00377&page=0#914644> (dernière consultation 2 avril 2009).

³⁵ PAGNOL, Marcel, *Fanny*, Editions Pastorelly, Paris, 1970, p.119.

³⁶ *Ibidem*, p.157.

³⁷ PALOU, Anthony, (*Pagnol*) *Un Auteur toujours vivant*, *Le Figaro*, 23 septembre 2008.

4.3 Faire un bon usage de l'accent

Dans le cas de *Fanny* c'est donc plutôt le fait d'avoir ôté la mélodie méridionale qui a fait causer dans les coulisses, alors que généralement c'est l'accent qui est la proie de bien des jugements : il amène un côté folklorique et populaire que les metteurs en scène cherchent à éviter et que la critique théâtrale condamne. Pas étonnant donc que les sketches d'humour l'utilisent sans modération et en l'exagérant afin de créer des personnages grotesques, aux particularités sonores délirantes, puisque les auteurs de ces sketches n'ont pas peur du *populaire* – voire le recherchent clairement.

Quoi qu'il en soit, lorsqu'un accent sur scène est bien utilisé et bien dosé il n'amène pas nécessairement cette touche grotesque et ne nuit pas à l'universalité du propos. Denis Maillefer m'a avoué avoir malgré lui un regard parfois condescendant envers « les pièces de village ou le théâtre amateur qui utilisent l'accent dans une forme de trivialité premier degré. Il faut dépasser ça pour trouver la poésie »³⁸. Dans la mise en scène de Denis Maillefer, *Je suis le mari de*³⁹, Roland Vouilloz incarnait un homme veuf, au léger accent valaisan, qui racontait les derniers instants de sa femme Lolo Ferrari. Son personnage était touchant de simplicité, parfois pathétique, mais toujours authentique. L'accent valaisan n'était pas détectable à l'écrit et si peu reconnaissable à l'oral qu'il servait uniquement à ancrer le langage dans une forme de réel, de proximité, et n'avait pas la fonction de situer localement le personnage. C'est exemple démontre qu'un accent utilisé avec finesse ne dessert pas le propos, au contraire.

Après avoir évoqué quelques-unes des pièces jouées avec un accent régional, je me suis rendu compte qu'elles avaient quasiment toujours le même point commun : l'auteur de la pièce était vivant au moment où sa pièce était portée à la scène. Si cette constatation a l'air banale, elle est pourtant représentative de la prise de risque que s'accordent les metteurs en scène. En effet, il semble que les partis pris linguistiques soient plus audacieux lorsque le spectacle va de pair avec le processus d'écriture, le metteur en scène étant lui-même l'auteur de la pièce, ou connaissant l'auteur de près ou de loin. La contemporanéité du texte rend peut-être le metteur en scène plus libre d'en malaxer la langue, puisque la syntaxe lui est familière. Peut-être sacralise-t-il alors moins le texte que s'il était du répertoire classique ?

³⁸ Entretien oral avec Denis Maillefer, à Lausanne, le 31 mars 2009.

³⁹ D'Antoine Jaccoud, mise en scène Denis Maillefer, coproduction Théâtre en Flammes - Le Poche-Genève - Arsenic Lausanne, 2001.

De plus, dans cette vague de théâtre contemporain, il semblerait que les personnages *distancés de l'acteur* tendent à disparaître au profit de l'acteur lui-même, qui devient un personnage grâce à ses propres particularités. Ce type de théâtre vise à s'approcher au plus près de la réalité des êtres, tout en purifiant la scène de tout décor réaliste. Il s'approche de l'humain et éloigne les décors désormais superflus. Dès lors, à l'image du cinéma, on choisit les comédiens pour ce qu'ils sont, et non pour ce qu'ils savent interpréter. Jouer alors avec une diction normée donnerait à la langue une sur-articulation peu réaliste et peu propice.

Par extension, les mises en scène qui sont plus frileuses à l'égard des particularismes locaux sont donc celles du répertoire classique. En effet, dans la plupart des pièces de ce répertoire, où l'auteur est décédé, le metteur en scène n'a à disposition que les mots écrits et le contexte historique pour créer son langage scénique. Il semblerait que la diction la plus appropriée soit donc la diction classique, ce qui évite de se confronter à la critique théâtrale peu complaisante en matière de chamboulement linguistique du répertoire. N'y aurait-il pas là justement un potentiel créateur à libérer ?



5. Le point de vue du comédien

5.1 L'application d'un accent

Lors du processus de création d'un personnage, l'utilisation d'un accent peut être une porte d'accès au jeu, un outil pour le comédien. Lorsque ce dernier improvise en empruntant un accent ou en applique un sur un texte littéraire, on voit instantanément apparaître un individu *vivant* et cela grâce aux sonorités orales particulières qu'il produit et qui l'éloignent de la norme littéraire. Du point de vue du comédien cela aide parfois à désacraliser un texte dans la phase de travail. Comme le fait de jouer dans une langue étrangère, l'application d'un accent fait office d'un masque qui permet un lâcher-prise. « L'accent a une image, dont on peut copier les traits, les contours, voire même les caricaturer : si l'accent est susceptible d'être exagéré, c'est parce qu'il a un sens, un penchant pour certaines déformations, susceptibles d'être poussées encore plus loin, voire à l'extrême.»⁴⁰ Il permet donc de jouer sans limite avec les sonorités.

Peter Zadek, metteur en scène réputé, explique dans son ouvrage *Mise en scène, mise à feu, mise à nu*, que dans la phase de travail avec ses comédiens, il leur fait jouer le même rôle dans leur langue dialectale ou dans leur langage d'origine. Ceci afin de libérer le potentiel primitif et profond de l'acteur. « C'est un bon moyen pour se donner un peu plus de courage pour jouer et une étape pour trouver le ton juste : si l'on parle dans son propre dialecte [ou avec un accent] on se sent plus assuré. C'est un moyen de revenir à la source, affirme-t-il. Le dialecte est comme un masque, très utile quand un acteur n'arrive plus à avancer. »⁴¹

Pour Andrea Novicov, avec qui j'ai eu l'occasion de travailler à diverses reprises durant ma formation, l'acteur est un musicien. Un musicien qui a à disposition une partition textuelle et qui utilise des variations de tons, de rythmes et de volume pour la jouer. « L'accent est un excellent outil pour rendre un texte vivant puisque il est précisément une variation tonale et rythmique. La technique pure devient alors créatrice, comme en musique. »⁴²

Personnellement, à cette étape de ma formation de comédienne, l'utilisation d'un accent – le mien ou un autre – dans la phase de création, me permet plus facilement de faire exister un personnage car j'écoute moins les sons que je produis. La mélodie de la

⁴⁰ FLEISCHER, Alain, *op.cit.*, p.112.

⁴¹ ZADEK, Peter, *Mise en scène, mise à feu, mise à nu*; L'Arche, Paris, 2005, p.24.

⁴² Extrait d'un cours pratique d'Andrea Novicov à la Manufacture, Lausanne, 9 avril 2009.

langue s'impose d'elle-même, je me focalise donc beaucoup moins sur la justesse des mots. J'ai moins peur de *parler faux*, puisque seul le parler standard est régulé, et je prends beaucoup plus de plaisir à jouer. De plus, ajouter un accent à mon langage m'apporte une distance intérieure, c'est-à-dire que je distingue mieux intérieurement la comédienne et le personnage et cela m'aide à composer, à inventer, à finalement incarner quelqu'un d'autre, puisque je sais où je suis et où je produis.

5.2 La suppression de l'accent existant

Si ce sujet linguistique m'intéresse particulièrement, c'est parce que j'ai moi-même été confrontée à repenser ma façon de parler, et cela dès mon entrée à la Manufacture. Jamais avant ma formation de comédienne quelqu'un ne m'avait repris sur mon accent en me disant « C'est faux ». Tout au plus le relevait-on en ricanant. Or, lors de notre premier exercice de lecture en classe, on m'a corrigé le mot « couleuvre » en m'annonçant que c'était une faute de français. Je venais de le prononcer avec un [eu] fermé (c'est-à-dire que j'ai prononcé [ø] au lieu de [œ]). S'en est suivie la correction de tous mes [eu] dans « jeune », « immeuble », « gueule », etc., puis de tous mes [o] que je prononçais trop ouverts dans « copine », « moqueries », et j'en passe. Je me suis demandée alors qui décidait de la norme et comment cela était possible que tout mon canton parle *faux*.

Cela a eu une incidence sur ma manière d'aborder le jeu : j'ai commencé à m'écouter parler beaucoup plus et cette attention portée à la langue me rendait la tâche plus difficile pour m'identifier aux rôles à jouer. Cela devenait plus compliqué puisque je devais entrer dans un personnage qui parlait la même langue que moi mais avec des sonorités plus littéraires. Pierre-Isaïe Duc, qui a vécu la même pression linguistique lors de sa formation, m'a confirmé ce sentiment qu'il a également ressenti :

A mon avis, il y a des choses qu'on ne peut dire justes qu'avec notre accent d'origine qui fait partie de nos racines, donc de notre être profond. Si on se coupe de cela, cela amène un côté un peu artificiel. Au début, quand je me forçais à jouer sans accent je me sentais moins connecté avec ma pâte à modeler émotionnelle, ça me mettait un peu à distance. Quand je parle avec mon accent je me sens plus à nu. Cette distance peut servir dans une certaine forme de théâtre, mais pas toujours.

Le défi du comédien de périphérie est donc, dans certains cas, de réussir à être émotionnellement vrai tout en étant capable de mettre de côté les sonorités régionales qui le constituent et qui font son identité. C'est exactement le même type de travail qu'est supposé faire un acteur à qui l'on demande de jouer en vers : si l'on ne parle pas en vers dans la vie, le comédien doit pourtant habiter ce langage et le rendre assez concret pour que sa forme rigide n'empiète pas sur la véracité et la crédibilité du contenu de son discours.

6. Conclusion

Pour conclure, il me semble que la diction normée est trop souvent synonyme d'abstraction et qu'elle ne permet pas d'atteindre l'universel puisqu'elle est la trace d'un artefact politique qui exclut les minorités.

Dans le cas de *Fanny*, lorsqu' Irène Bonnaud affirme que si «on joue Shakespeare en français, on peut aussi jouer Pagnol sans accent»⁴³, elle n'a évidemment pas tort. Jouer Pagnol sans accent est un droit, et pour remplir les salles parisiennes, c'est même sûrement une nécessité. Cependant, il me semble que la diction normée appliquée à la pièce de Pagnol apporte une sorte d'*abstractisme* à sa langue et lui ôte sa poésie, sa saveur, sa musicalité. La poésie ne réside pas seulement dans le sens des mots, mais également dans leurs sonorités. L'universalité de la pièce de Pagnol était, à mon avis, déjà bel et bien ancrée dans le propos et Irène Bonnaud a fait une erreur à vouloir la l'imposer autrement.

Quant à moi, je regrette en outre qu'à l'image des acteurs anglophones on ne nous ait pas appris, dans le cadre de notre formation, à *imiter* des accents : ces acteurs ont au final une palette beaucoup plus riche que la nôtre en sonorités. Mais je prends de la distance : après avoir farfouillé dans toutes sortes de bouquins, m'être expliqué pourquoi historiquement c'est Paris qui décide en matière de langage et m'être forgé ma propre opinion quant à la légitimité des accents, je ne fait que tolérer les puristes qui pensent que c'est le dictionnaire qui décide de la prononciation des mots.

Effectivement il faut pouvoir, en tant que comédien, gommer son accent pour certains rôles. Sûrement. Mais je relativise, les Valaisans ne parlent pas faux, ils ont juste gardé une trace des patois que le français leur a enlevés. De ce rapt il ne reste que les accents, c'est tout ce qui subsiste, alors qu'on ne vienne pas nous dire que c'est faux. Il faut pouvoir se sortir de la norme imposée par les usages dominants pour que l'art puisse surgir librement.

⁴³ SIMON, Nathalie, « *Fanny* » sans accent à la Comédie-Française, *Le Figaro*, 23 septembre 2008.

Remerciements

Merci infiniment à Rita Freda pour son précieux accompagnement, à Raphaël Maître pour toutes ses informations linguistiques, à Jérôme Meizoz pour son regard de tuteur, à Pierre-Isaïe Duc pour notre sympathique entretien, à Vanessa Fresney de la Comédie-Française, à Vincent Brayer pour nos discussions animées sur le sujet, à ma maman bien sûr, à mon amoureux pour sa patience tout au long de ce travail et à Alain Borek, parce qu'il me l'a demandé.

Bibliographie

Ouvrages relatifs au questionnement sur la langue

MEIZOZ, Jérôme, *Le droit de « mal écrire », Quand les auteurs romands déjouent le « français de Paris »*, Editions Zoé, Carouge-Genève, 1998.

RAMUZ, Charles-Ferdinand, *Salutation paysanne, précédée d'une lettre à Monsieur Bernard Grasset*, Grasset, Paris, 1929.

YAGUELLO, Marina, *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Ed. du Seuil, Paris, 1988.

Ouvrages relatifs aux accents régionaux

FLEISCHER, Alain, *L'accent, une langue fantôme*, Paris: Ed. du Seuil, Collection La librairie du XXI^e siècle, 2005.

FONAGY, Ivan, *L'Accent en Français Contemporain / textes de Fernand Carton, Ivan Fónagy, et Pierre R. Léon (dir.)*, Ottawa : M. Didier, 1980.

KNECHT, Pierre, «*La Suisse romande*», in: Robert Schläpfer (éd.), *La Suisse aux quatre langues*, Editions Zoé, Genève, 1985.

SINGY, Pascal, *L'image du français en Suisse romande : Enquête sociolinguistique en Pays de Vaud*, L'Harmattan, Paris, 1995.

De l'accent au théâtre

BANU, Georges, *Le théâtre ou l'instant habité*, Exercices et Essais, Editions de l'Herne, Paris, 1993.

ZADEK, Peter, *Mise en scène, mise à feu, mise à nu*; L'Arche, Paris, 2005.

De la diction normée

BECQ DE FOUQUIERES, *Traité de diction et de lecture à haute voix*, Paris : G. Charpentier, 1881.

BERNARDY, Michel, *Le jeu verbal ou traité de diction française à l'usage de l'honnête homme*, Ed. de l'Aube, Collection L'actualité dramatique, 1990.

CAUVET, Alfred, *La prononciation française et la diction*, Paris : P. Ollendorff, Edition Nouv. éd. 1881.

HAGOND, Hélène, *Traité pratique de Diction Française*, Ed. Office de publicité, 5^e éd, Bruxelles, 1951.

LANDICK, Marie, *Enquête sur la prononciation du français de référence : les voyelles moyennes et l'harmonie vocalique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

LE ROY, Georges, *Traité pratique de la Diction française*, Ed. de la pensée moderne, « collection mellottée », 1968.

LE ROY, Georges, *Grammaire de la diction française*, Ed. de la pensée moderne, « collection mellottée », 1968.

MARTENS, Paul, *Nouveau solfège de la diction*, Librairie théâtrale, Edition 6^e éd., Paris, 1991.

MILNER, Jean-Claude, *Dire le vers*, Ed. du Seuil, Paris, 1987.

PEYROLLAZ, Marguerite, *Manuel de phonétique et de diction française*, Paris : Libr. Larousse, Collection Langues et littératures, 1954.

SCHELER, Alphonse, *La diction et l'éloquence*, Paris : P. Ollendorff, 1884.

Diction de l'Académie française, Paris, 5e éd., 1814.

Divers

DELEUZE, Gilles, *Un manifeste de moins*, in : CARMELO, Bene. *SUPERPOSITIONS*, Les Editions de Minuit, 1979.

PAGNOL, Marcel, *Fanny*, Editions Pastorelly, Paris, 1970.

Articles

BUSS, Pierre-Emmanuel : «*La petite mélodie des Romands*», *Le Temps*, 24 février 2007.

METRAL, Jean-Pierre, *Le vocalisme du français en Suisse romande, Considérations phonologiques*, dans *Cahiers Ferdinand de Saussure*, vol. 31, Genève, 1977.

PALOU, Anthony, (*Pagnol*) *Un Auteur toujours vivant*, *Le Figaro*, 23 septembre 2008.

Critique de Fanny à la Comédie-Française:

LA FARGUE, André, *La Fanny réussie de la Comédie-Française*, *Le Parisien*, 29 septembre 2008.

SALINO, Brigitte, «*Fanny*» *sans accent et en manque de folie*, *Le Monde*, 30 septembre 2008.

SIMON, Nathalie, «*Fanny*» *sans accent à la Comédie-Française*, *Le Figaro*, 23 septembre 2008.

TESSON, Philippe, *La tendresse de Pagnol*, *Le Figaro Magazine*, 11 octobre 2008.

Articles web (dernière consultation : 2 avril 2009)

ASSOULINE, Pierre, *Pagnol avec ou sans accent ?*:
<http://passouline.blog.lemonde.fr/2008/09/25/pagnol-avec-ou-sans-accent/>

BERRETTA, Emmanuel, *Théâtre en direct : Échec d'un Pagnol joué sans l'accent du Midi* :
<http://www.lepoint.fr/actualites-medias/2008-11-03/theatre-en-direct-echec-d-un-pagnol-joue-sans-l-accent-du-midi/1253/0/288093>

Réactions anonymes sur le site du quotidien français *Le Figaro* :
<http://www.lefigaro.fr/commentaires/reactions.php?article=20080923ARTFIG00377&page=0#914644>.

Cœur de Provence, *La culture de l'authentique* :
<http://www.coeur-de-provence.org/La-culture-de-l-authentique.html>.

Annexes

Revue de presse non exhaustive de *Fanny*

LE MONDE - 30 SEPTEMBRE 2008

« Fanny » sans accent et en manque de folie

Une décevante version de la pièce de Marcel Pagnol au Vieux-Colombier

Théâtre

Peut-on encore jouer le théâtre de Marcel Pagnol aujourd'hui ? Et comment le faire ? Les questions se posent avec *Fanny*, interprétée par dix acteurs de la Comédie-Française. Sans l'accent marseillais, ce qui fait beaucoup causer dans les coulisses du milieu parisien. Ce choix est revendiqué haut et fort par Muriel Mayette, l'administrateur général de la Comédie-Française, et par Irène Bonnaud, la metteuse en scène de la pièce, qui entend rendre justice à « l'universalité » de Pagnol, et « démontrer que *Fanny* n'est ni folklorique ni pittoresque, mais une des grandes œuvres du répertoire théâtral français ».

Même justifié par la nécessité de la réclame, ce credo laisse rêveur : *Fanny* n'est pas Bérénice, et Pagnol n'est pas Racine. Cela se saurait. Mais c'est justement ce

qui fait l'intérêt de l'auteur de la trilogie marseillaise dont *Fanny* occupe le centre, entre *Marius* et *César*.

Marcel Pagnol (1895-1974) « se ressemble », comme le disent les sages dans une famille quand chacun se penche sur le berceau du nouveau-né et y va de son : « *Il ressemble à...* » Il « se ressemble » d'ailleurs tellement qu'il a du mal à sortir de son image, consacrée et figée par la version cinématographique de la trilogie (filmée entre 1931 et 1936).

Machines à jouer

Le drame de Pagnol, s'il y en a un, tient à cette inscription dans la mémoire de scènes d'une époque en noir et blanc et d'une forme de jeu portée à son zénith par Raimu. Pourtant, ses pièces, en particulier *Fanny*, restent toujours de formidables machines à jouer, avec leur mélange de finesse et de mélo, et leur alliance de bon sens et d'irré-

sistible non-sens. A condition, toutefois, de trouver une forme d'interprétation qui sorte Pagnol du cliché.

La mise en scène d'Irène Bonnaud est loin de relever le défi. Elle manque cruellement de cette folie à inventer qui inscrirait dans le ton et l'humour d'aujourd'hui l'histoire de la pauvre jeune femme condamnée à se sacrifier pour son enfant. C'est d'autant plus dommage qu'il y a, sur la scène du Vieux-Colombier, une jeune sociétaire, Marie-Sophie Ferdane, prête à être la *Fanny* qu'on attend en 2008. ■

BRIGITTE SALINÓ

Fanny, de Marcel Pagnol, mise en scène : Irène Bonnaud. Théâtre du Vieux-Colombier, 21, rue du Vieux-Colombier, Paris-6^e. M^o Saint-Sulpice. Tél. : 01-44-39-87-00. Jusqu'au 31 octobre. Mardi, à 19 heures ; mercredi au samedi, à 20 heures ; dimanche, à 16 heures. De 8 € à 28 €. Durée : 3 heures.



La tendresse de Pagnol

Qu'Irène Bonnaud ait raison ou tort de ne pas faire jouer *Fanny* avec l'accent marseillais est une question finalement secondaire, en regard du grand plaisir que l'on prend à voir la pièce de Pagnol dont elle assure une excellente mise en scène au Vieux-Colombier. Ce qui est certain, c'est que cette mise en scène efface l'image réductrice de conteur régionaliste qui colle injustement à la peau de Pagnol. Elle met Pagnol à sa vraie place, à sa vraie grandeur.



PHOTOS : PACOME FOIRIER/GITTEN SCÈNE

Au-delà de l'accent, Andrzej Seweryn (Panisse), Gilles David (César), Marie-Sophie Ferdane (Fanny). Cela dit, est-il besoin de gommer l'accent pour montrer que Pagnol est universel ? Certes, le parler plat est plus agréable à une oreille parisienne que le clairon marseillais. Et pourtant, si un comédien comme Bruno Raffaelli, qui était fait pour le rôle de César, avait joué celui-ci avec l'accent, on n'en aurait pas été gêné. L'important, ce n'est pas l'accent, c'est la voix, c'est la présence et l'âme de l'acteur. Regardez et écoutez Andrzej Seweryn, qui est éblouissant dans le rôle de Panisse. Il serait aussi convaincant avec l'accent. D'ailleurs il en a un, léger et charmant... mais polonais ! Ce que l'on retient, c'est l'émotion qu'il dégage, la densité douloureuse, la richesse qu'il donne au personnage. Vraiment superbe. Et Catherine Ferran, et Sylvia Bergé, les deux sœurs poissonnières du Vieux-Port, irrésistibles dans le deuxième tableau du premier acte ! Quelle finesse, quel humour !

Tout ce monde-là est formidablement dirigé par Irène Bonnaud. Elle a compris tout ce qu'il y a derrière l'accent de Pagnol, derrière ce vernis de couleur locale trop appuyé, elle a gratté la croûte, et apparaît une vérité inattendue. Pagnol nous montre des personnages authentiques, qui parlent avec leur cœur et leur humeur, et qui cachent sous leur simplicité des sentiments forts. Le comique est léger, le drame est humain. On est en sympathie avec tout cela.

Bien sûr Pagnol n'y allait pas par quatre chemins. Il fallait séduire un public populaire. Le trait est donc apparent, le traitement volontiers simpliste, la morale manichéenne. Mais ne le disons pas trop vite. Il y a au-delà des formes, dans ce théâtre-là, plus de richesses qu'il ne semble, plus de questions posées, plus de possibles, il y a une âme, une grande tendresse.

Seweryn l'exprime intensément, nous l'avons dit. A ses côtés se révèle une belle jeune comédienne, Marie-Sophie Ferdane, qui sait échapper à la convention du rôle dangereux et terriblement daté de la jeune fille perdue, généreuse et victime. Elle donne à *Fanny* une personnalité et une allure fortes. Oui, finalement, il valait mieux qu'elle n'eût pas l'accent.

Fanny, de Marcel Pagnol. Mise en scène d'Irène Bonnaud. Avec Andrzej Seweryn, Marie-Sophie Ferdane, Catherine Ferran, Sylvia Bergé.

Théâtre de la Comédie-Française-Vieux-Colombier (01.44.39.87.00/01).

< LE FIGARO MAGAZINE - 11 OCTOBRE 2008

LE FIGARO - 23 SEPTEMBRE 2008

Pagnol pour la première fois à la Comédie-Française

THÉÂTRE. Pour la première fois, la Comédie-Française présente *Fanny*, la célèbre pièce de Marcel Pagnol qui va être jouée sans l'accent. Lever de rideau, mercredi soir, sur la scène du Vieux-Colombier. Pour l'auteur de la trilogie marseillaise, souvent considéré comme un écrivain régionaliste, c'est une forme de reconnaissance et de consécration.

LEMONDE.FR - 25 SEPTEMBRE 2008

Pagnol avec ou sans accent ?

Les applaudissements étaient nourris hier soir pour la première de Fanny au Théâtre du Vieux-Colombier. Ce qui n'a pas empêché que les spectateurs se posent à la sortie la même question qu'à l'entracte : que perd-on à jouer Pagnol sans l'accent ? A prêter l'oreille, on avait bien le sentiment que pour la plupart, ils répondaient : rien. Ce qui correspond au parti pris du metteur en scène, Irène Bonnaud, acclamée lors du salut final. Elle s'est emparé de la pièce centrale de la trilogie, entre *Marius* et *César*, avec l'intention affichée de la démarseilliser. "*On joue Shakespeare en français, on peut aussi jouer Pagnol sans accent*" assure-t-elle. Bien sûr qu'on peut, mais perd-on au change ? Le débat n'est pas clos.

Fanny remporte certes un succès durable un peu partout dans le monde et l'on ne sache pas qu'en japonais, en russe ou en suédois, l'absence d'accent pose un problème. On peut la voir comme une tragi-comédie sociale, un Sophocle de boulevard, dont les thèmes sont universels ; l'influence de Molière s'y révèle plus encore que dans d'autres pièces de Marcel Pagnol ; l'accent de Marseille ne serait alors qu'un exotisme, un élément secondaire à ranger au rayon des folklores, une anecdote au fond. On peut aussi estimer qu'il est intrinsèque du langage, lequel est consubstantiel à ces personnages ; le thème n'est certes pas propre au département des Bouches-du-Rhône ; pour autant, l'action ne se situe pas à Dunkerque mais bien dans une ville précise qui n'est pas n'importe laquelle, à une époque précise, au sein d'un art de vivre précis, dans le bar de César, la cuisine d'Honorine et l'arrière-boutique de Panisse maître voilier.

On entend différemment "*ambiance*" et surtout "*fada*" à la manière dont c'est prononcé ; de même, "*Faire un enfant à une jeune fille, quel beau sans-gêne !*" ou encore "*A force de lui mettre le thermomètre dans le derrière à ce petit, on finira par lui donner de mauvaises habitudes*" ou même "*Tout cela est horriblement tragique mais on peut manger quand même !*" résonnent différemment avec l'accent neutre, disons parisien, qui est celui des comédiens. On dirait du massalien traduit en français. Qu'importent les gadgets anachroniques (la mélodie de Michel Legrand, le téléphone portable, la chanson disco), ils ne sont que les récréations d'une histoire qui laisse tout de même échapper un rire amer dans une atmosphère de pessimisme gai. Une fois le rideau tombé, on se garde bien de juger ces hommes et ces femmes car ils ont tous leurs raisons. Ces gens sont déchirés entre l'incertitude et le désarroi mais pour comprendre qu'ils surmontent les difficultés "*avec l'accent chantant*", encore faudrait-il l'entendre chanter, ce qui n'est pas le cas et pour cause. Mais n'est-ce pas la contradiction à assumer lorsqu'on veut donner une dimension universelle à une pagnolade ?

Cela dit, la distribution est épatante, l'intrigue fonctionne comme au premier jour en 1931, le rythme est bon, les réparties n'ont rien perdu de leur saveur, on passe une excellente soirée. Mais quoi, cela ne nous fera pas oublier Raimu, ainsi que Pierre Fresnay, Fernand Charpin et Orane Demazis dans le film de Marc Allégret (1932). Ni le livre de Marcel Pagnol dont l'accent est intact Peut-être au fond que pour un metteur en scène de théâtre, le vrai défi consisterait désormais à atteindre à l'universel en conservant fidèlement à *Fanny* sa dimension marseillaise d'origine...

PIERRE ASSOULINE

<http://passouline.blog.lemonde.fr/2008/09/25/pagnol-avec-ou-sans-accent/>
(dernière consultation 2 avril 2009)

LES SPECTACLES *

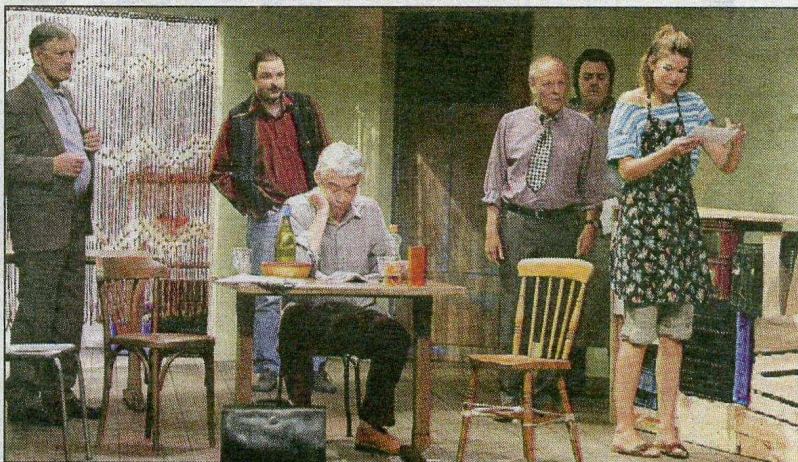
Théâtre/Critique

La « Fanny » réussie de la Comédie-Française

MERCI la Belgique ! C'est, en effet, après avoir vu « le Mariage de mademoiselle Beulemans », pièce belge jouée avec l'accent bruxellois, que Marcel Pagnol entreprit d'écrire une pièce marseillaise « ave l'assent ». Ce fut « Marius », bientôt suivi de « Fanny ». Succès mondiaux. Adaptations cinématographiques en France, aux Etats-Unis, en Allemagne et au Japon. Pagnol est triomphalement reçu sous la Coupole, son théâtre est accueilli avec enthousiasme sur les scènes étrangères mais il ne réussit pas à franchir les portes de la Comédie-Française. Il devra attendre trois quarts de siècle pour s'imposer enfin... au Vieux-Colombier*, non sans avoir été préalablement invité à laisser son accent au vestiaire !

Sans l'accent du Midi

Voici donc Fanny, César et Panisse parlant pointu (NDLR : avec l'accent parisien) sur le Vieux-Port. Les pôvres ! On les plaindrait si, dès les premières répliques, on n'était pris par l'action, conquis par les personnages, tour à tour, amusé et ému par des dialogues qui perdent peut-être un peu de leur pittoresque mais gagnent probablement en intensité dramatique. Il est toujours dangereux de demander à des comédiens



THEATRE DU VIEUX COLOMBIER (PARIS VI^e), LE 22 SEPTEMBRE. La pièce de Marcel Pagnol a attendu 75 ans pour entrer au répertoire de la Comédie-Française. (ARTCOMART/PASCAL VICTOR.)

de prendre un accent. Raimu était parfaitement à l'aise dans le registre Pagnol mais Pierre Fresnay eut du mal à s'y glisser ! Qu'en eut-il été avec Andrzej Sewerin ? Il campe, ici, un admirable Panisse et lui confère une humanité qui va bien au-delà de sa façon de prononcer les mots. Eut-il été aussi vrai s'il avait dû emprunter un accent ? On rendra d'ailleurs le même hommage à tous les comédiens réunis dans la distribution et notamment à la jeune Marie-Sophie Ferdane, émouvante et discrète Fanny. Mais Caherine Ferran, Sylvia

Bergé, Pierre Vial, Gilles David, Serge Bagdassarian et leurs camarades sont tous excellents. La représentation est peut-être un peu longue (trois heures avec entracte) mais elle est d'une belle qualité.

ANDRÉ LAFARGUE

* « Fanny » au Vieux-Colombier, 21, rue du Vieux-Colombier, Paris VI^e. Places de 8 à 28 €. Rens. au 01.44.39.87.00/01 ou sur www.comedie-francaise.fr. Demain à 19 heures. Du mercredi au samedi à 20 heures et le dimanche à 16 heures. Jusqu'au 31 octobre.

Théâtre en direct : Échec d'un Pagnol joué sans l'accent du Midi

Coup dur pour la politique de "Théâtre en direct" initiée, jusqu'ici avec bonheur, par France 2 : *Fanny*, la pièce de Marcel Pagnol, n'a réuni que 10,4 % de part d'audience, soit 1,9 million d'amateurs. La Deux termine la soirée en troisième position derrière *Le Grand Quiz du cerveau* animé par Benjamin Castaldi sur TF1 : 30,1 % de part d'audience (6,1 millions de téléspectateurs), devant la nouvelle série de France 3, *Disparitions*, 17,4 % (3,8 millions).

La contre-performance du théâtre en direct n'est pas très étonnante. D'une part, le choix de porter *Fanny* à la scène n'est pas très original. Pagnol a été surexploité par le cinéma. Et puis, enfin, que dire du choix du metteur en scène, Irène Bonneau, de faire jouer Pagnol sans l'accent du Midi ? De quoi désarçonner le grand public amoureux des pagnolades... La Comédie-Française, qui abritait cette pièce (donnée au théâtre du Vieux Colombier), devrait être le temple du respect des auteurs. Jouer Pagnol sans l'accent, c'est jouer Mozart sans les violons ou Molière en amputant les alexandrins ou Bergman sans les silences... Drôle de parti pris, vraiment.

EMMANUEL BERRETTA

<http://www.lepoint.fr/actualites-medias/2008-11-03/theatre-en-direct-echec-d-un-pagnol-joue-sans-l-accent-du-midi/1253/0/288093>

(dernière consultation 2 avril 2009)