

**Comment la voix d'un comédien peut-elle orienter la distribution d'un rôle, l'interprétation d'un personnage, sa réception, voire un itinéraire théâtral ?**

**Autour de la mise en scène par Denis Podalydès de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand.**



**Fabienne Barras  
Mai 2010**

**Exigence partielle à la certification finale  
La Manufacture - Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande**

## **RÉSUMÉ**

La voix représente un domaine de recherches extrêmement vaste. Tout en ciblant un corpus précis, j'essaie d'appréhender le sujet, tout au long de ce mémoire, en fonction d'angles d'approches différents. Pour moi, il s'agit avant tout d'amorcer une réflexion concernant l'influence que peut constituer le paramètre de la voix, premièrement, dans l'appréciation globale de l'interprétation d'un rôle et deuxièmement, par rapport à un itinéraire de carrière pour un comédien.

### **J'AIMERAIS REMERCIER:**

Rita Freda, Christian Gavillet, Fabien Volery, Stéphane Cancelli, Julie Juillard, Florence Mabboux, Martine Schmutz, Sophie Menétrey, Françoise Gillard, Michel Vuillermoz, Eric Ruf, Denis Podalydès, Jean-Yves Ruf, Denis Maillefer, Michel Jacquelin, Odile Darbelley, Christian Geoffroy-Schlittler, Julien George, Mathieu Bertholet, Mathilde Reichler, Heidi Kippfer, Philippe Cotton, Jean-Marc Guélat, ainsi que toutes les personnes qui ont su m'encourager tout au long de l'élaboration de ce mémoire.

## TABLE DES MATIÈRES :

INTRODUCTION.....	6
DÉFINITION DE LA VOIX .....	8
1. LA VOIX DU COMÉDIEN .....	8
1.1. Les facteurs essentiels .....	8
1.1.1. La hauteur .....	8
1.1.2. L'intensité.....	9
1.1.3. Le débit.....	9
1.1.4. Le timbre.....	10
1.2. La parole .....	10
2. LA PRÉSENCE DE LA THÉMATIQUE DE LA VOIX DANS LA PIÈCE DE <i>CYRANO DE BERGERAC</i> .....	12
2.1. Acte I scènes 1 à 4 : La chorale de voix.....	12
2.2. Acte I scènes 3 à 4 : L'entrée de Cyrano .....	14
2.3. Acte I scènes 4 : La tirade du nez .....	16
2.4. Acte III scène 7 : La scène du balcon.....	19
2.5. Acte V scène 5 : La scène finale.....	24

<b>3. L'ANALYSE DES VOIX DES COMÉDIENS .....</b>	<b>27</b>
<b>3.1. Analyse de la voix de Michel Vuillermoz (Cyrano) .....</b>	<b>29</b>
<b>3.2. Analyse de la voix de Françoise Gillard (Roxane) .....</b>	<b>33</b>
<b>3.3. Analyse de la voix d'Eric Ruf (Christian) .....</b>	<b>37</b>
<b>3.4. Synthèse .....</b>	<b>38</b>
<b>4. LA VOIX : UN ITINÉRAIRE DE CARRIÈRE.....</b>	<b>40</b>
<b>4.1. Enquête auprès des comédiens et du metteur en scène.....</b>	<b>40</b>
<b>4.2. Enquête auprès de divers metteurs en scène .....</b>	<b>43</b>
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>48</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>50</b>

## INTRODUCTION

Je porte un intérêt particulier à la voix humaine, une sensibilité qui s'est affinée tout au long des années à cause à mon enthousiasme croissant pour la musique chorale et mon expérience enrichissante de choriste. Ainsi, il m'était de plus en plus aisé, au sortir d'un oratorio, d'une messe de requiem ou encore d'un opéra, de partager, avec les personnes présentes, mon ressenti par rapport aux performances des solistes et de commenter techniquement les émissions vocales de ces derniers.

Lorsque j'ai commencé ma formation théâtrale, j'ai découvert, comme pour la voix chantée, que l'habileté de la voix parlée d'un comédien peut dépendre elle aussi de toute une palette d'exercices techniques et en fait donc un instrument maîtrisable et perfectible. Pourtant dans cette voix parlée, il existe cette même impossibilité, commune à la voix chantée, d'expliquer cette part insaisissable qui peut totalement influencer l'appréciation ou non de la prestation d'un interprète. Personnellement, il m'est arrivé plus d'une fois de me sentir frustrée en sortant d'une pièce, parce que la voix d'un comédien m'exaspérait. Lorsque j'en discutais ensuite avec certains des spectateurs (amis, camarades de classe ou connaissances), j'étais parfois très surprise de constater que certaines particularités vocales de l'acteur qui me paraissaient totalement insupportables ne l'étaient pas pour d'autres. Certains me confiaient même que « le détail » était si anodin qu'ils l'avaient à peine perçu.

Tout le monde ne demeure pas sensible aux voix. Et les sensations restent très personnelles, comme pour d'autres paramètres au théâtre. En effet, chaque composante a sa part de subjectivité, principalement par rapport aux impressions qui peuvent en naître. Néanmoins, j'ai le sentiment qu'il y aura toujours plus d'objectivité dans la description d'éléments scénographiques ou celle des mouvements d'un comédien sur un plateau que dans la manière de définir une voix. Je me suis dit alors que si, une fois, je devais procéder à un choix concernant la distribution d'une pièce, le facteur « voix » apparaîtrait sans aucun doute en tête de liste. J'ai cherché à savoir si certains metteurs en scène partageaient cette même sensibilité. Entre-temps, un de mes professeurs m'a proposé la lecture d'un ouvrage, *Voix off*, écrit par Denis Podalydès, acteur sociétaire à La Comédie Française. Dans son livre, le comédien tente de

caractériser les voix qui l'ont touché tout au long de sa vie, celles qui ont bercé son enfance, celles en lien avec ses rencontres professionnelles, ou celles encore qui l'ont simplement ému. J'ai appris que ce comédien avait monté quelques pièces, notamment *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, récompensé par six Molières en 2006. L'envie de visionner la captation et d'en découvrir la distribution, celle concernant du moins les trois rôles principaux, à savoir Cyrano, Roxane et Christian, m'a titillée. Je me demandais qui étaient les comédiens et selon quels critères ils avaient été choisis. Est-ce que l'élément «voix» figurait dans le palmarès des paramètres à considérer? J'en suis venue à formuler la problématique suivante :

Comment la voix d'un comédien peut-elle orienter la distribution d'un rôle, l'interprétation d'un personnage, sa réception, voire un itinéraire théâtral ? Autour de la mise en scène par Denis Podalydès de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand.

Afin d'essayer d'apporter des éléments de réponses, j'ai tout d'abord recherché, dans le texte initial, des passages rendant compte d'une thématization de la voix ou incitant l'interprète à se poser des questions par rapport à un emploi particulier de son instrument. J'ai sélectionné cinq extraits qui me semblaient pertinents. Après l'analyse de ces derniers, j'ai visualisé la captation de la pièce afin d'examiner, pour ces mêmes fragments, les options proposées par le jeu des comédiens. Dans un deuxième temps, je me suis confrontée à l'examen des voix des trois personnages centraux, respectivement celles de Michel Vuillermoz, Françoise Gillard et Eric Ruf. Afin d'objectiver la réception de ces différentes voix pour un auditeur, j'ai multiplié les avis en sollicitant la collaboration d'amies mélomanes, de logopédistes et de chanteurs professionnels. J'ai d'abord entrepris une sélection de trois extraits pour chacun des trois rôles. D'ailleurs les impressions décrites par mes collègues correspondent essentiellement à ces moments choisis. Puis j'ai interviewé les comédiens eux-mêmes afin de connaître d'une part leur perception de leur voix, et d'autre part la manière dont ils ont travaillé celle de leur personnage. Dans un troisième temps, j'ai pris contact avec divers metteurs en scène, notamment Denis Podalydès, afin de savoir leurs critères de choix par rapport à d'une distribution, leur demandant également si la voix en faisait partie.

## DÉFINITION DE LA VOIX

J'aurais pu élaborer un inventaire des définitions existantes. Mais la liste est longue. J'en ai sélectionné une, qui dans le cadre de ma recherche, me paraissait pertinente. C'est d'ailleurs en m'inspirant de celle-ci que j'ai pu formuler ma problématique :

*La voix du comédien est la dernière étape avant la réception du texte et de la scène par le spectateur : c'est-à-dire son importance dans la formation du sens et de la signification, mais aussi la difficulté qu'il y a à la décrire et à l'évaluer dans son effet produit sur l'auditeur<sup>1</sup>.*

## 1. LA VOIX DU COMEDIEN

### 1.1. Les facteurs essentiels

Le son, et par extension la voix, se définit avant tout selon quatre paramètres : la hauteur, l'intensité, le débit et le timbre<sup>2</sup>.

#### 1.1.1. La hauteur

La hauteur d'un son correspond à une fréquence, exprimée en Hertz. Celle-ci représente le nombre de vibrations émises en une seconde. Concernant le son laryngé, cela correspond au nombre de fois que les cordes vocales vont venir s'accoler durant ce laps de temps. Plus les vibrations sont rapides, plus le son est aigu; plus elles sont lentes, plus le son est grave. Lors de la voix parlée, la hauteur tonale oscille autour d'une fréquence moyenne, appelée moyenne d'intonation. Chez l'homme, elle se situe entre sol 1<sup>3</sup> et mi 2, selon que l'individu se classe comme basse, baryton ou ténor. Chez la femme, elle varie entre le sol 2 et le mi 3, en fonction d'une tessiture de contre-alto, alto ou soprane. Durant l'enfance, elle

---

<sup>1</sup> Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor / Editions sociales, 1987, p. 439.

<sup>2</sup> Pour chacun des paramètres mentionnés, les explications ou définitions données tout au long du chapitre constituent des résumés ou des reprises de trois ouvrages de références : Guy CORNUT, *La Voix*, Paris, Presse universitaire de France, (Que sais-je?), 2005 ; M.-L DUTOIT-MARCO, *Tout savoir sur la voix*, Lausanne, Editions Favre SA, 1996 ; Cécile FOURNIER, *La voix un art et un métier*, Seyssel, C.C.L.Editions, Collection Jardins d'Isère, 1989.

<sup>3</sup> Cf. Annexe 1, ECHELLE DES SONS, p.52.

peut se situer autour de la 3 et s'abaisse ensuite entre si 2 et mi 3 en fonction de l'âge. Les variations tonales constituent ce qu'on appelle la mélodie ou l'intonation de la voix parlée. L'intonation fluctue selon les émotions et les états d'âme, révélant la sensibilité. Elle dépend également du système linguistique employé. « En effet, en Extrême-Orient ou en Afrique, les différences mélodiques sont utilisées pour distinguer un mot d'un autre et ont donc une fonction sémantique. Dans les langues indo-européennes, la mélodie sert essentiellement à préciser le sens d'une phrase (affirmation, négation, interrogation)»<sup>4</sup>.

Je mentionnerais également Manuel García Martínez<sup>5</sup> qui, dans l'une de ses études, inventorie les caractéristiques de la prosodie chez les comédiens français. Son travail est basé sur l'intonation et son rythme<sup>6</sup>.

### **1.1.2. L'intensité**

La puissance d'une voix s'exprime en décibel. Elle varie entre 20 et 60 décibels selon les individus, le sexe et le milieu socio-culturel. Elle peut atteindre 110 dB lors du cri. «L'intensité varie en permanence pendant la parole. Certaines syllabes sont mises en valeur grâce aux accents d'intensité, qui dans la majorité des cas, se doublent d'un accent d'intonation»<sup>7</sup>.

### **1.1.3. Le débit**

Le débit représente la vitesse d'élocution. En français, la moyenne se situe autour de cinq syllabes à la seconde. Elle peut atteindre huit à neuf syllabes lorsque le locuteur parle très rapidement. Dans la conversation courante, la vitesse fluctue en fonction des régions. Le débit change non seulement avec les accents, mais aussi avec la personne à laquelle on s'adresse. Dans le cadre de la représentation théâtrale, il constitue, pour Patrice Pavis, le facteur présentant les propriétés les plus pertinentes. En effet, le débit fait référence à des notions telles que :

- « la continuité ou la discontinuité du flux verbal ;

---

<sup>4</sup> M.-L. DUTOIT-MARCO, *Tout savoir sur la voix*, Lausanne, Editions Favre SA, 1996, p.68.

<sup>5</sup> Docteur en Etudes Théâtrales de l'Université de Paris VIII.

<sup>6</sup> Manuel GARCÍA MARTINEZ, «Quelques caractéristiques de la prosodie des comédiens français», in *Théâtre / Public*, n°142/143, Gennevilliers, juillet-septembre 1998, pp. 79-83.

<sup>7</sup> Guy CORNUT, *La Voix*, Paris, Presse universitaire de France, (Que sais-je?), 2005, p.46.

- les césures et les pauses : longueur, place, fonction ;
- la vitesse d'élocution par rapport à la norme culturelle et individuelle de l'auditeur ;
- l'accentuation, la mise en relief, l'effacement de la voix<sup>8</sup>. »

#### 1.1.4. Le timbre

Le timbre, la couleur de voix, est la caractéristique qui permet de différencier une voix d'une autre. Il dépend des qualités du son laryngé modifié par les résonateurs formés essentiellement par le pharynx et la bouche.

##### ➤ Les résonateurs

La propagation du son obéit à des lois, dont certaines correspondent à celles de la lumière, notamment le phénomène de réflexion. Dans un volume fermé, nommé résonateur, l'onde sonore est réfléchi, se superposant à elle-même et le son est amplifié. Lorsqu'il s'agit d'un son complexe<sup>9</sup>, le résonateur peut à la fois amplifier le son de base, appelé fondamental (hauteur de la note) et certains de ses harmoniques. Ce phénomène permet de distinguer les différents timbres et de reconnaître l'instrument employé<sup>10</sup>.

Un chanteur ou un comédien peut obtenir des sons plus ou moins clairs (riches en harmoniques aiguës) ou sombrés (riches en harmoniques graves).

#### 1.2. La parole

Dans le cas de la parole, lors de l'articulation de syllabes, les voyelles constituent les sons et les consonnes<sup>11</sup>, une série de bruits, de sifflements ou de plosions.

Dans le cas des voyelles, celles-ci sont reconnaissables grâce au même système qui permet de différencier les divers timbres de voix. En effet, parmi les

---

<sup>8</sup> Patrice PAVIS, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Editions Nathan, 1996.

<sup>9</sup> « Un son complexe est composé d'un fondamental de fréquence  $f$  ou  $f_1$  et de sons de fréquences  $2f$ ,  $3f$ ...appelés harmoniques. » Cécile FOURNIER, *La voix un art et un métier*, Seyssel, C.C.L.Editions, Collection Jardins d'Isère, 1989, p.110.

<sup>10</sup> « Exemple : Un hautbois qui donne la même note qu'un violon, donc le même fondamental ( $F_0$  ou  $F_1$ ), ne se différencie que parce que sa série d'harmoniques n'est pas la même que celle d'un violoncelle ». M.-L DUTOIT-MARCO, *Tout savoir sur la voix*, Lausanne, Editions Favre SA, 1996, p.119.

<sup>11</sup> Cf. Annexe 2, CLASSEMENT ARTICULATOIRE DES VOYELLES ET DES CONSONNES, p. 54.

harmoniques issues du son fondamental (hauteur du son), deux d'entre elles, appelées « formants » (situés dans une zone de fréquence appelée zone formantique), permettent par amplification de former chacune des voyelles, cela indépendamment de la hauteur de la voix. Ce sont les volumes respectifs du pharynx et de la bouche qui déterminent pour l'un, le premier formant et pour l'autre, le deuxième formant, permettant la formation de chaque voyelle<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Cf. Annexe 2, CLASSEMENT ARTICULATOIRE DES VOYELLES ET DES CONSONNES, p.53.

## **2. LA PRESENCE DE LA THEMATIQUE DE LA VOIX DANS LA PIECE DE *CYRANO DE BERGERAC*.**

Tout au long de la pièce, ce motif thématique de la voix est non seulement traité textuellement, mais demande aux comédiens une réflexion et un travail concret au niveau de leur instrument vocal. Cyrano se situe au centre de ce motif. Sa propre voix assume diverses fonctions. Elle se caractérise majoritairement par sa singularité. Elle est tout d'abord représentative du personnage. Puis du solo, elle passe au stade d'élément sonore pouvant se confondre dans une masse, une chorale. Elle se fait également le porte-parole d'autres voix. Enfin, elle imite, se modifie pour se substituer à celle à Christian.

Afin de rendre compte de cette thématization de la voix, j'ai sélectionné quelques séquences pertinentes. Pour chacune d'entre elles, j'ai commencé mon analyse par une approche textuelle, j'ai ensuite visualisé la captation de *Cyrano de Bergerac* et j'ai décrit ce qui était observable dans la pièce, j'ai joint enfin les éventuels propos en liens, recueillis chez les comédiens eux-mêmes et le metteur en scène, Denis Podalydès.

### **2.1. Acte I scènes 1 à 4 : La chorale de voix<sup>13</sup>**

Je constate, à la fin de l'acte I scène 3 et en début de scène 4, l'utilisation fréquente du terme « voix » dans les didascalies : « Une voix, La voix, Voix diverses, Une autre voix » pour désigner différents personnages qui tour à tour prennent la parole. Ce choix de l'auteur n'est pas anodin. En effet, le début de l'acte I (sc.1-4) regorge d'un nombre impressionnant de figurants comme s'il s'agissait d'une chorale. D'ailleurs chacun d'eux prête sa voix au texte. Celui-ci est très rythmé. Un même vers est souvent distribué entre deux, trois, voire quatre interlocuteurs différents. Il semble donc difficile pour le spectateur d'avoir le temps d'identifier la provenance (l'émetteur) de ces quelques mots ou syllabes jetés au vif et d'en saisir du même coup le sens. C'est l'aspect sonore qui prend ici toute son importance, la musicalité produite par les timbres et registres de voix des divers interprètes.

---

<sup>13</sup> Cf. DVD annexe, extrait no1 : « La chorale de voix ».

« UN DES BRETTEURS, *recevant un coup de fleuret.*

Touche !

UN DES JOUEURS

Trèfle !

LE GARDE, *poursuivant la fille.*

Un baiser !

LA BOUQUETIÈRE, *se dégageant.*

On voit !...

LE GARDE, *l'entraînant dans les coins sombres.*

Pas de danger

UN HOMME, *s'asseyant par terre avec d'autres porteurs de provisions.*

Lorsqu'on vient en avance, on est bien pour manger.

UN BOURGEOIS, *conduisant son fils.*

Plaçons-nous là, mon fils.

UN JOUEUR

Brelan d'as !

UN HOMME, *tirant une bouteille de sous son manteau et s'asseyant aussi.*

Un ivrogne

Doit boire son bourgogne...

*Il boit.*

A l'Hôtel de Bourgogne !

LE BOURGEOIS *à son fils*

Ne se croirait-on pas en quelque mauvais lieu ?

*Il montre l'ivrogne du bout de sa canne.*

Buveurs

*En rompant, un des cavaliers le bouscule.*

Bretteur !

*Il tombe au milieu des joueurs.*

Joueurs !

LE GARDE, *derrière lui, lutinant toujours la femme.*

Un baiser !

LE BOURGEOIS, *éloignant vivement son fils.*

« Jour de Dieu ! »

(Acte I, scène 1, v.9-14)

Tout ce brouhaha transparait dans la mise en scène de Denis Podalydès. Le va-et-vient des nombreux personnages, à l'avant et l'arrière scène, cachés parfois par un élément du décor, ou en haut d'un escalier, donne aux spectateurs une sensation de confusion. Les voix proviennent de différents endroits du plateau et les répliques se succèdent rapidement. Les comédiens sont parfois de dos, amassés en petits groupes ; l'identification visuelle, sur le moment, de la provenance de chacune des paroles est ardue. Même si la couleur vocale est reconnaissable, le temps permettant au public de chercher le bon interlocuteur, n'est pas toujours suffisant. L'auditeur a le sentiment d'assister à un « concert de voix »<sup>14</sup>.

A partir du vers 16 de l'acte 1, scène 1 jusqu'au vers 55, scène 2, le texte de la version de la captation ne correspond plus entièrement à la pièce originale. Celui-ci a été modifié en fonction d'un souhait du metteur en scène. Il désire rendre hommage à quelques acteurs de La Comédie Française, ayant pour certains joué dans *Un Cyrano de Bergerac* monté dans le passé, notamment Jacques Charron, Robert Hirsch, Jean Piat, Micheline Boudet, Michel Aumont, Geneviève Casile, Michel Duchaussoy, Michel Aumont, Renaud Gast,...L'effet reste inchangé, la parole fuse de tous côtés. Cette sensation demeure jusqu'à la scène 4, avec quelques moments plus modérés. Même la voix de Cyrano s'entremêle à celle de ses camarades de jeu.

## **2.2. Acte I scènes 3 à 4 : L'entrée de Cyrano<sup>15</sup>**

A la fin de la scène 3 de l'acte I, une voix interrompt soudainement Montfleury, au milieu de la tirade (v. 183). La didascalie ne nomme encore aucun personnage, elle indique simplement « une voix » qui se transforme à la réplique suivante par « La voix ». Certains semblent la reconnaître, dont Le Bret qui l'associe à son ami

---

<sup>14</sup> Expression employée par Patrice PAVIS dans son examen méthodique de l'œuvre : ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Larousse, 2004, p. 342.

<sup>15</sup> Cf. DVD annexe, extrait no2 : « L'entrée de Cyrano ».

Cyrano (v.184). Jusqu'à la fin de la scène, le texte laisse planer un doute quant à l'identification de cette voix. Celle-ci semble trouver son locuteur, du moins c'est ce que la dernière didascalie nous laisse supposer. Elle mentionne le nom de Cyrano et celui-ci poursuit avec un vers dont le contenu et le ton peuvent en tout point correspondre à ceux de « La voix ».

Avant même son apparition physique, c'est la voix de Cyrano qui présente le personnage; elle est métonymique. C'est elle qui en fait son essence, aussi bien au niveau du discours - l'art de manier les mots-, qu'au niveau de sa matérialité – le rythme, le timbre, l'intensité, la hauteur. L'utilisation de l'article défini « La » pour « La voix » ajoute à celle-ci un caractère unique, une singularité plus importante que celles des autres interlocuteurs, comme si elle appartenait à une figure mythique. « La voix », je l'imagine non seulement éloquente, telle que l'écriture d'Edmond Rostand la définit, mais aussi modelée spécifiquement, faite de particularités au niveau du timbre par exemple.

Dans la captation, « La voix » reste bel et bien anonyme jusqu'au moment où Cyrano apparaît. Le son de sa voix provient du même endroit que les autres personnages, c'est-à-dire du plateau. Pourtant, personne n'arrive à identifier sa provenance, c'est du moins ce que jouent les comédiens présents. Soudain, une malle située au milieu de ceux-ci s'ouvre et en sort Cyrano.

Chacune des répliques dites au moment où l'homme est encore caché contraste fortement avec celles de Montfleury, ce qui donne au personnage de Cyrano un caractère franc et autoritaire. En effet, les longues mélopées du discours de l'acteur en scène face à la parole tonitruante de son interlocuteur n'ont d'autres choix que de disparaître. Michel Vuillermoz m'explique : « A l'acte I, le personnage a besoin d'une voix puissante, du roc, puisqu'il prend le pouvoir dans ce théâtre. »<sup>16</sup> La raucité du timbre du héros est très surprenante, elle lui confère un côté très terrien et disgracieux. A certains moments, la voix s'apparente à celle de certains personnages maléfiques de conte; la perversité en moins. Cependant la rhétorique et la structure du vers lui redonnent toute la finesse et le brio dignes de son rôle.

---

<sup>16</sup> Michel VUILLERMOZ, entretien avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 4, p. 59.

### 2.3. Acte I scènes 4 : La tirade du nez<sup>17</sup>

La tirade du nez représente un inventaire quant à la façon de parler d'un nez. La liste constituée mentionne à la fois des propos imagés et subtilement composés, ainsi qu'une série d'adjectifs qualifiant la tonalité de chacune des paroles. Pour le comédien, cela constitue un travail concret quant à la recherche des possibilités de moduler sa voix. En effet, les intentions énoncées sont prétextes à réflexion ; qu'est-ce qu'un ton « agressif », « curieux », « tendre », « admiratif » ? Ou encore « truculent », « cavalier », « emphatique », « lyrique », « respectueux », « pratique », ... ? Comment interpréter ces propositions ? Est-ce que chaque exemple doit correspondre à une intonation différente ? Le contenu du vers illustre souvent très bien l'intention souhaitée, faut-il alors utiliser une tonalité vocale correspondant à l'indication décrite, surenchérissant la proposition ?, etc.

Ce sont autant de questions qui vont solliciter le comédien à faire des choix, dont le résultat devrait être, à mon avis, une sorte de performance vocale où les variations mélodiques s'enchaîneraient. C'est la voix unique d'un Cyrano, à la fois celle d'un observateur puisqu'il connaît les codes sociaux, d'un auteur et d'un interprète au service de voix multiples, celles mentionnées par chacun des qualificatifs.

En écoutant Michel Vuillermoz, je constate que le comédien est principalement en force, au niveau vocal, durant toute la tirade du nez. Du coup, la raucité est omniprésente, à quelques exceptions près et crée une monotonie de la parole. Je suis convaincue pourtant que l'acteur crée consciemment ou inconsciemment des modulations : au niveau de l'intensité, de la hauteur, des variations mélodiques dans le vers, du débit ou d'autres particularités.

J'entreprends donc l'élaboration d'un tableau répertoriant les qualificatifs. Chacun d'eux comprend l'adjectif et le propos en lien, constituant deux sujets à examiner séparément en fonction de l'intensité et du débit. J'effectue ensuite une étude au niveau du tracé mélodique de chaque vers. Ceux-ci sont décomposés en syllabes. Pour chacune des ces dernières, j'indique, en respectant la prononciation du comédien, les variations d'intonation à l'aide de flèches

---

<sup>17</sup> Cf. DVD annexe, extrait no3 : « La tirade du nez ».

montantes, descendantes ou rectilignes, les accentuations, les pauses et les césures et l'allongement de certaines voyelles ou consonnes<sup>18</sup>.

Je tiens d'abord à préciser que ce travail d'analyse est très long et demande une écoute concentrée. Bien évidemment, chaque constat ne dépend que de mon seul avis. De plus celui-ci est variable. Pour les paramètres d'intensité et de débit, j'ai fixé un seuil de départ correspondant à une idée personnelle d'une puissance et d'une vitesse moyennes. En fonction de cette norme établie, j'ai construit une échelle de valeurs me permettant de classer mes impressions. Ainsi celles-ci dépendent d'un système de classement construit à partir d'une donnée initiale aléatoire. La subjectivité est omniprésente durant tout l'examen. Par exemple, la rapidité d'élocution est telle, parfois, qu'il est difficile de déterminer si l'intonation est rectiligne, montante ou descendante, surtout si la différence de hauteurs entre les deux syllabes se succédant est minime. De même, il y a des vers pour lesquels chaque pied semble être accentué lors d'une première écoute, puis un peu moins à la suivante et presque plus à la dernière. Mais ma position d'auditrice, avec son manque d'objectivité, est représentative de celle de n'importe quel spectateur. Heureusement, un contenu est généralement reçu dans sa globalité. Rares sont les personnes qui s'adonnent à ce genre d'analyse méthodique lors d'une représentation. D'ailleurs elles n'en auraient pas le temps.

Le but premier de cette recherche consiste à savoir si, malgré mon impression de monotonie vocale que j'attribue à la raucité, le comédien, Michel Vuillermoz, module sa voix durant la tirade. Je crois que les résultats de l'examen démontrent clairement que l'émission de la parole varie constamment, en fonction des composantes que sont l'intensité, le débit, l'intonation, de même que le silence. Ces paramètres constituent des outils techniques pour l'acteur. Ce dernier doit, à mon avis, non seulement en être conscient, mais également savoir s'en servir. La compréhension d'une situation, l'appréhension d'un personnage dépendent aussi de ces facteurs.

Certaines particularités de prononciation présentes dans la tirade, influençant l'émission vocale, n'ont pas été signalées. Il s'agit par exemple de « r » roulés dans certains vers, d'accents (rustres ou plus précieux), de défauts d'articulation volontaires, d'utilisations différentes de la voix par rapport à son placement... J'ai

---

<sup>18</sup> Cf. Annexe 3, ANALYSE DE LA TIRADE DU NEZ, pp. 55-56.

consciemment laissé de côté ces détails-là, car je n'ai pas les connaissances suffisantes pour les décrire précisément.

L'étude des résultats obtenus pourrait être à elle seule l'objet d'un mémoire. Mes priorités étant autres, je ne me suis pas attardée à faire une synthèse des investigations entreprises. Cependant, je me suis tout de même demandé s'il était possible de regrouper sémantiquement certains qualificatifs de la tirade, exprimant des intentions voisines, et d'observer si des similitudes techniques (intensité, débit, variations mélodiques,...) au niveau de l'articulation demeuraient entre elles. Il s'agirait de comparer chaque information et de constituer, pourquoi pas, une sorte de glossaire. A chaque même genre d'intentions correspondrait une palette d'outils. Cette dernière existe pour la voix chantée, elle pourrait l'être aussi pour la voix parlée.

Il est évident qu'une seule analyse ne permet pas de tirer des conclusions. De plus celle-ci se base sur une prestation de l'acteur parmi d'autres. Le jeu du comédien n'est pas identique à chaque représentation. Sa partition, bien que construite, fluctue. D'ailleurs Michel Vuillermoz confie qu'il ne s'est pas spécialement attardé sur le traitement de chacune des intentions de la tirade.

*En réalité, on n'a pas le temps de s'arrêter, de faire des compositions pour chaque citation de la tirade. Donc je l'ai simplement indiqué, soit par le rythme, soit par un accent ou par un changement dans la voix. Ça va très vite. Cette tirade, je l'ai prise plus comme une griserie, une ivresse des mots, du pouvoir que Cyrano prend. C'est une réponse à l'agression de Valvert, donc il s'agit pour Cyrano de savoir comment lui faire le plus de mal possible, sans le toucher physiquement dans un premier temps. Ça ne peut être que par les mots, car c'est l'orgueil de Cyrano qui prend le pas. Cela devient vertigineux, une folie dans laquelle il s'isole à un moment. C'est tellement grisant cette virtuosité-là. Il y a comme une drogue des mots qui l'enivrent<sup>19</sup>.*

En effet, il ne s'agit jamais d'oublier l'objectif sous-jacent à cet exercice de style. Et comme le dit le comédien : Cyrano cherche ici un moyen de répondre à l'agression de Valvert. Le rythme soutenu de la tirade l'entraîne dans un enivrement des mots. Celui-ci est tel, à un moment donné, qu'il atteint un seuil de folie. Selon Denis Podalydès, le metteur en scène, la sensation en paraît d'autant plus troublante, qu'elle procure au personnage un état d'euphorie si intense, que ce syndrome conduit Cyrano à sa propre déchéance.

---

<sup>19</sup> Michel VUILLERMOZ, entretien avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 4, pp. 61-62.

*Ce ne sont pas des indications propres à la voix, mais des indications de jeu qui concernent l'ensemble des moyens d'interprétation. Pour les « Nez », nous cherchions non pas l'Esprit raffiné, le ton spirituel mais la démesure de la chose, comment Cyrano est emporté par son démon logorrhéique, comment il outrepassse toujours les limites, va toujours trop loin au point que sa parole atteint un point de folie, comble de son invention, de son improvisation poétique et dramatique, qui est aussi le moment de son autodestruction, du danger qu'il court, de ce qui amènera, à force de provocation, d'excès et de subversion sa propre mort. Il fallait que Michel en fin de tirade soit fatigué, abattu, retourné en lui-même, fatigué de lui-même, ulcéré par sa propre folie plutôt que fier et satisfait<sup>20</sup>.*

#### **2.4. Acte III scène 7 : La scène du balcon<sup>21</sup>**

Christian et Cyrano sont ici complices d'un échange : Christian offre un apparat de goût à un Cyrano complexé par son physique et en contrepartie, Cyrano lui prête son éloquence afin de séduire Roxane. Rapidement, le poète comprend que son compère à l'esprit trop lent pour satisfaire les attentes de la belle. Lui-même enivré par cette situation inespérée, celle d'oser enfin déclamer sa flamme, décide de se substituer à Christian. La nuit lui accorde le privilège de n'être qu'une ombre. Le corps, objet de désir, ne devient qu'une silhouette quelconque. Il n'a plus d'importance. Seuls les mots et leurs sonorités vont primer.

« CYRANO, *tirant Christian sous le balcon et se glissant à sa place.*

Chut ! Cela devient trop difficile !

ROXANE

Aujourd'hui...

Vos mots sont hésitants. Pourquoi ?

CYRANO, *parlant à mi-voix, comme Christian.*

C'est qu'il fait nuit,

Dans cette ombre, à tâtons, ils cherchent votre oreille. »

(Acte III, scène 7, v.1376-1378)

Si le texte solutionne la question de la crédibilité des spectateurs par rapport à Roxane et son impossibilité à pouvoir identifier physiquement Cyrano substitué à Christian, il ne donne, à ce stade de la scène, aucun élément susceptible de

<sup>20</sup> Denis PODALYDES, entretien avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 7, p. 84.

<sup>21</sup> Cf. DVD annexe, extrait no4 : «La scène du balcon».

pouvoir convaincre l'auditeur de cet échange par rapport à la voix des deux individus. Seule une didascalie fournit au lecteur uniquement un semblant de réponse.

« CYRANO, *parlant à mi-voix, comme Christian* ».

A priori, nous pouvons nous demander ce que peut signifier « parler à mi-voix »

« Mi-voix : D'une voix faible, ni haut ni bas. Mezza-voce »<sup>22</sup>

Les divers moyens de références consultés proposent des définitions similaires, donc peu explicites. Le « mezza-voce » n'en dit pas plus que sa traduction, c'est-à-dire « à mi-voix ». Je me suis donc renseignée auprès d'un professionnel<sup>23</sup>. En effet, « à mi-voix : mezza-voce » signifie doucement. Pour la voix chantée, il est clair que même si la mélodie est douce et plutôt chantonnée, la voix reste timbrée. Pour la voix parlée, celle qui nous intéresse, elle peut être chuchotée, ou mélangée de sons timbrés et de passablement d'air. Si l'option du chuchotement est choisi, la voix ne sera pas identifiable quel que soit l'émetteur et du coup la substitution des deux personnages semble tout à fait crédible. Cependant, le théâtre impose une certaine projection et articulation du texte, afin que chaque spectateur puisse l'entendre. Il est plus aisé de faire sonner chaque consonne et voyelle en les timbrant légèrement qu'en les chuchotant. Mais timbrer la voix, c'est indéniablement permettre à son interlocuteur de la reconnaître, du moins partiellement, ou justement de lui faire réaliser qu'elle n'appartient pas à celle de la personne attendue.

Pourtant, il me semble envisageable que Cyrano puisse essayer d'imiter la voix de Christian, en étant attentif à la tessiture de celui-ci, ou encore à son timbre. Le phrasé est celui de Cyrano car c'est bien celui-là qui plaît à Roxane : les idées se succèdent rapidement, la parole semble fluide.

«ROXANE, (*à Christian*)

Ah ! C'est très bien.

Mais pourquoi parlez-vous de façon peu hâtive ?

Auriez-vous donc la goutte à l'imaginative ? »

---

<sup>22</sup> Définition donnée par *Le Petit Robert*, Paris, Editions France Loisir, 1991.

<sup>23</sup> Christian GAVILLET, professeur de chant à la HETSR.

(Acte III, scène 7, vers 1373-1375)

Quelle que soit la qualité de ressemblance vocale entre les deux personnages, Roxane, elle, n'est pas dupe. Du moins, elle doute :

« C'est vrai que vous avez une toute autre voix. »

(Acte III, scène 7, v.1405)

La belle pourrait décider de s'enquérir de la vérité, elle n'insiste pas. Elle est éblouie, envoutée par la verve poétique de ce Cyrano, qui, ému par ce moment de communion, lui confie :

« CYRANO

Mon langage jamais jusqu'ici n'est sorti

De mon vrai cœur... »

(Acte III, scène 7, v.1400-1401)

« CYRANO, *se rapprochant avec fièvre.*

Oui, tout autre, car dans la nuit qui me protège

J'ose enfin être moi-même, et j'ose... »

(Acte III, scène 7, v.1406-1407)

Si Roxane constate rapidement cette divergence entre les sons de la parole émise par le nouveau protagoniste et ceux de l'ancien, il n'en reste pas moins qu'une voix, sous le joug de l'émotion, puisse se modifier. Elle est influencée par cette part très intime de l'être, qui souvent demeure silencieuse. Ici, le moi profond ose enfin s'exprimer, guidé par le sentiment de l'amour et bien que ce soit la voix de Cyrano, déjà différente de celle Christian, elle demeure changée elle aussi. Roxane qui a eu l'occasion d'entendre son cousin dans les actes précédents ne le reconnaît pas non plus.

Est-ce cette voix de l'intime qui séduit Roxane ?

Christian est également amoureux. Pourtant ces mots n'émeuvent pas la demoiselle ; ou devrai-je dire son absence de mots. Lorsqu'il prend la parole, c'est pour se faire l'exégète de son compère ; mais c'est un piètre interprète. Son amour, il l'exprime par ses gestes, son désir de toucher physiquement Roxane.

«CYRANO

Alors, que la mort vienne !

Cette ivresse, c'est moi, moi, qui l'ai su causer !

Je ne demande plus qu'une chose...

CHRISTIAN, *sous le balcon.*

Un baiser !

ROXANE, *se rejetant en arrière.*

Hein ?

CYRANO

Oh !

ROXANE

Vous demandez ?

CYRANO

Oui... je...

*A Christian.*

Tu vas trop vite.

CHRISTIAN

Puisqu'elle est si troublée, il faut que j'en profite. »

(Acte III, scène 7, vers 1479-1483)

Cyrano a non seulement le don d'être un excellent comédien, mais il est également auteur du discours amoureux adressé à Roxane. Puisque chacune de ses paroles naît en son sein, chacune d'entre elles est nourrie justement. Les mots sont portés par la bonne intention et leur articulation, leur rythme et leur intonation sont en parfaite adéquation. Le jeu des deux acteurs doit être subtil et réglé, de sorte à être complémentaire; si l'un s'empêtre et joue l'hésitation, l'autre brille par sa volubilité et son éloquence.

La captation nous propose un Cyrano dont la voix résonne différemment dans cette scène-ci, comme dans chacun des passages où la situation est plus intime et où le personnage demeure fragilisé par l'émotion. Son mezza-voce est légèrement timbré, avec un petit éraïllement et la présence de souffle. Le mi-voix de Christian est sonore et ne situe pas à la même intensité que celui de son camarade ; le son du premier est plutôt mezzo-forte, voire forte et celui de deuxième, mezzo-piano. Les timbres diffèrent considérablement. En imaginant cette tentative d'échange entre les deux protagonistes, je constate que le facteur de la vraisemblance vocale paraît peu convaincant. Pourtant Michel Vuillermoz me confirme qu'il a pris en considération l'indication de jeu :

*A l'acte III, la scène du balcon, j'essaie un peu de prendre la voix d'Eric pour jouer cette convention. Le passage de Christian à Cyrano se fait par la voix, donc j'essaie de retrouver la voix grave d'Eric. Lorsque c'est Loïc Corbery<sup>24</sup>; je ne joue pas de la même façon, ce n'est pas la même appréhension de l'homme. Le but est alors de retrouver la voix juvénile du comédien, juste un petit peu ou de l'ordre de l'imitation, de partir de sa voix pour arriver tout doucement à celle de Cyrano, afin que le passage se fasse de façon douce, pas trop brutale. [...] Ça me semblait évident d'imiter Eric, de trouver sa tessiture, son rythme donc de l'écouter<sup>25</sup>.*

Pourtant, selon ma perception, la voix du comédien ne me paraît pas plus grave que d'habitude, du moins que dans les deux actes précédents. Au contraire, au fur et à mesure qu'il s'épanche, la voix devient plus aigue, fragilisée par l'émotion.

Le metteur en scène légitime également la substitution entre les deux personnages pour autant qu'il y ait une ressemblance vocale, du moins au début du changement :

*Là, il faut que les voix puissent, au moins au début, se confondre, afin que Roxane puisse passer de la voix de Christian à la voix de Cyrano sans trop d'in vraisemblance. C'est pourquoi Cyrano recommande à Christian de parler bas. Une fois le lien établi, la passerelle vocale installée, on peut s'en affranchir et montrer que Roxane appartient de plus en plus et toute entière, même érotiquement parlant, à la voix de Cyrano. Voix qui, dans cette scène, la fait très littéralement jouir. Rostand est un des rares poètes à montrer explicitement, en scène et en acte, le pouvoir érotique de la voix, élément sur quoi est fondé le théâtre, le goût du théâtre<sup>26</sup>.*

Peut-être qu'il n'est pas nécessaire pour Cyrano de chercher à imiter réellement la voix de Christian, mais tout au plus d'être simplement conscient de cette différence vocale. Cela suffira alors à convaincre le public. Une fois que le code de jeu est suffisamment clair et accepté par le spectateur, tout reste possible au théâtre. D'ailleurs la proposition des comédiens prise dans sa globalité me semble suffisamment crédible.

Je m'informe auprès du metteur en scène :

*Dans cette scène, qui ressort presque de l'opéra, les voix, se parlant de haut en bas, de bas en bas, en triangulation, et à travers les feuillages, font toute la scène, immatériellent celle-ci, en font un poème magnifiquement désincarné, puisque les corps ne se touchent pas,*

---

<sup>24</sup> Acteur sociétaire à la Comédie Française jouant Christian, en alternance avec Eric RUF.

<sup>25</sup> Michel VUILLERMOZ, entretien avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 4, pp. 59-60.

<sup>26</sup> Denis PODALYDES, entretien avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 7, pp. 84.

*s'échangent même (Christian-Cyrano). C'est pourquoi nous étions allés jusqu'à abolir, en pleine scène, le décor, à laisser Roxane flotter en l'air, comme un ange, portée par la voix de Cyrano. Et puis tout finit au baiser<sup>27</sup>.*

Denis Podalydès a raison d'évoquer, dans cette scène, le pouvoir érotique de la voix, la sublimation de la matière qui crée la parole. C'est la corporalité qui s'exprime au travers du son, la vibration de l'être et son ressenti.

## 2.5. Acte V scène 5 : La scène finale<sup>28</sup>

« ROXANE, *troublée*.

Comme vous la lisez, - cette lettre !

*La nuit vient insensiblement.*

CYRANO

« Et je crie :

« Adieu !... »

ROXANE

Vous la lisez...

CYRANO

« Ma chère, ma chérie,

« Mon trésor... »

ROXANE, *rêveuse*.

D'une voix...

CYRANO

« Mon amour !... »

ROXANE

« D'une voix...

*Elle tressaille.*

Mais...que je n'entends pas pour la première fois ! »

(Acte V, scène 5, v. 2448-2451)

<sup>27</sup> Denis PODALYDES, entretien avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 7, pp. 85.

<sup>28</sup> Cf. DVD annexe, extrait no5 : « La scène finale ».

Après plus de quatorze années, alors que chaque semaine Cyrano vient rendre visite à sa cousine pour s'entretenir avec elle, son secret est rompu. Roxane reconnaît cette voix qui l'avait séduite et si profondément touchée cette fameuse nuit sous le balcon. C'est en relisant cette dernière lettre de Christian adressée à Roxane, qui n'était autre que celle de Cyrano, que ce dernier se voit démasqué. Les mots enflammés, passionnés, figurant sur le papier replonge son lecteur, et du coup son auteur, dans des sensations identiques à celles de l'homme amoureux qui avait osé s'exprimer cette nuit-là. La voix s'en trouve la première influencée. Sa couleur de timbre, son rythme, sa tonalité appartiennent à cette part intime, sincère, fragile de Cyrano. De sa mémoire ressurgissent chacun des vers brûlants qu'il adresse, cette fois-ci, oralement à celle dont il est épris. Ainsi ne lit-il pas réellement la lettre.

« ROXANE

Comment pouvez-vous lire à présent ? Il fait nuit. »

(Acte V, scène 5, v. 2455)

Alors qu'il avait pris toutes les précautions afin de ne jamais dévoiler la vérité, même si Christian à l'acte IV, découvrant les sentiments réels de son ami, l'avait poussé à en parler, ce héros, qu'aucun ennemi n'a pu renverser, ce mythe, se voit frapper par l'adversaire le plus insignifiant qui soit : sa propre voix. Celle-ci révèle ses véritables intentions. Dans ce dernier acte où Cyrano, blessé physiquement, sait qu'il va mourir, il baisse la garde, repousse la censure et laisse se faufiler par une fine brèche cette part insaisissable de lui-même. Sa voix lui échappe. Celle-ci représente l'élément déclencheur qui va faire basculer l'intrigue et la dénouer, colorant l'histoire d'un ton mélodramatique.

En écoutant la captation, je relève de l'hésitation dans le phrasé du comédien, signalée également dans le texte par les points de suspension. Cyrano est mourant. La souffrance corporelle agit sur sa respiration, la rendant pénible. De plus l'émotion affecte le héros. Par moment, la parole devient saccadée. L'homme poursuit sa lecture ; sa voix demeure vacillante. Soudain Roxane l'identifie. L'acteur, cependant, n'a procédé à aucune modulation vocale, perceptible. Le timbre, l'intensité, la hauteur, le débit sont restés identiques à ceux présents dans les quelques vers précédents. En fait, c'est la combinaison simultanée de trois facteurs qui permettent à l'héroïne de faire le lien : d'une part, cette voix fragilisée, en l'occurrence ici par la douleur ; les mots prononcés dans un style identique à

celui utilisé lors de la scène du balcon; et l'émotion liée à l'amour retrouvée par le locuteur.

Denis Podalydès relève également différentes données, qui dans leur enchaînement, amène Roxane à s'apercevoir de la tromperie :

*La lente mort de Cyrano, tandis que la nuit tombe, dérobe la blessure au regard de Roxane, celle-ci toujours à son ouvrage, se rendant compte très tard et de l'agonie et de qui meurt réellement, celui qu'elle aimait, dont elle aima la voix. C'est au moment où elle ne voit plus, où elle ne fait plus qu'entendre qu'elle comprend, que lui apparaît enfin la Chimère dont elle était éprise : Christian dans la voix de Cyrano, Cyrano sous le masque de Christian<sup>29</sup>.*

---

<sup>29</sup> Denis PODALYDES, correspondance avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 7, p. 85.

### 3. L'analyse des voix des comédiens

Les perceptions d'une voix sont très personnelles. Afin d'objectiver au mieux la description que je pouvais en faire, j'ai décidé de demander l'avis à différentes personnes : entre autres à des amies, amatrices de théâtre et de chant<sup>30</sup>; ainsi qu'à des spécialistes, deux logopédistes, l'une dans le scolaire travaillant principalement sur l'articulation et les difficultés de prononciation, l'autre experte des problèmes liés à la voix<sup>31</sup>, et deux professeurs de chant à la fois directeurs de chœurs et chanteurs professionnels<sup>32</sup>.

Pour chacun d'eux, j'ai fonctionné, dans un premier temps, de la même manière. J'ai sélectionné, dans la captation de la pièce de *Cyrano de Bergerac*, trois courtes séquences où chacun des personnages, à savoir Cyrano, Christian et Roxane, parlent plus ou moins longuement sans être interrompus par un interlocuteur. L'auditeur peut ainsi se concentrer attentivement sur l'analyse d'une voix précisément, sans qu'il y ait interférence avec d'autres. De plus, j'ai volontairement enlevé l'image, ceci pour deux raisons : la première, afin d'optimiser l'écoute sans être influencé par d'autres facteurs ; la deuxième, pour demander à mes aides d'imaginer, selon les impressions laissées par la voix, les physiques des trois personnages. En effet, j'avais envie de récolter des informations par rapport à un thème que j'aurais souhaité peut-être aborder dans une autre recherche; il s'agit du lien entre la voix et l'imaginaire et comment celle-ci peut influencer ce dernier.

Pour les auditeurs, l'analyse ciblait différents critères :

- l'appréciation générale,
- l'appropriation à un registre vocal,
- la description du timbre,
- la description des particularités liées à l'articulation (débit et élocution),
- la description d'un physique en rapport avec la voix.

Dans un second temps, j'ai procédé à une discussion au sujet des constatations et des sensations de mes collaborateurs. Puis, j'ai visualisé avec

---

<sup>30</sup> Sophie MENETREY, Martine SCHMUTZ.

<sup>31</sup> Florence MABBOUX, Julie JUILLARD.

<sup>32</sup> Fabien VOLERY, Christian GAVILLET.

eux les séquences choisies, les confrontant cette fois-ci à l'écran. Un nouvel échange s'en est suivi, rapportant leurs impressions quant à la découverte de l'identité corporelle de chacune des voix.

Dans un troisième temps, j'ai sélectionné pour chacun des personnages, d'autres passages où les voix présentaient des variations qui me semblaient pertinentes et avec les professionnelles, nous les avons examinés. Avec mes spectatrices lambda, nous avons regardé l'entier de la captation, portant notre attention sur des changements précis et sur l'évolution générale des voix tout au long de la pièce, en fonction des diverses situations.

Contrairement à tous mes collègues, je n'ai pas eu cette possibilité d'analyser les voix des comédiens sans support visuel. J'ai découvert leur image en même temps que leur voix et n'ai donc pas pu m'adonner à cet exercice qui était celui de décrire un corps en lien avec un timbre et une tessiture. J'ai visionné la captation plusieurs fois dans son intégralité et à maintes reprises pour certaines séquences. Mon examen relate une écoute globale, signalant les changements en fonction des contextes ou des actes.

Voici les passages que j'ai sélectionnés pour la première écoute:

- ✓ L'acte II scène 8 : La tirade du non merci de Cyrano<sup>33</sup>,
- ✓ L'acte III scène 11 : La lettre pour Roxane<sup>34</sup>,
- ✓ L'acte III scène 4 : Les répliques de Christian<sup>35</sup>.

Et les séquences choisies en complément :

- ✓ L'acte III scène 5 : La rencontre entre Roxane et Christian<sup>36</sup>,
- ✓ L'acte III scène 8 : La scène du balcon (Cyrano, Roxane et Christian)<sup>37</sup>,
- ✓ L'acte IV scène 5 : Roxane sur le front<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> Cf. DVD annexe, extrait no6 : « La tirade du non merci ».

<sup>34</sup> Cf. DVD annexe, extrait no7 : « La lettre pour Roxane ».

<sup>35</sup> Cf. DVD annexe, extrait no8 : « Les répliques de Christian ».

<sup>36</sup> Cf. DVD annexe, extrait no9 : « La rencontre entre Roxane et Christian ».

<sup>37</sup> Cf. DVD annexe, extrait no4 : « La scène du balcon ».

<sup>38</sup> Cf. DVD annexe, extrait no10 : «Roxane sur le front».

### 3.1. Analyse de la voix de Michel Vuillermoz (Cyrano)

- Analyse de la première écoute

Concernant mes spectatrices amatrices, l'une d'elle qualifie la voix de Cyrano comme grasse, glaireuse telle que l'est celle de certains fumeurs. Ce « gras » présent dans le son lui plaît. Cela confère au personnage un certain charisme et une maturité. Elle imagine un homme long, bedonnant, avec de grandes « paluches » gesticulant en accompagnant la parole. L'autre de mes amies différencie deux types de voix sur la séquence ; la première est nerveuse et stressante et correspond à des moments d'exaltation, l'autre se profile lors d'instant plus clames. Elle voit un comédien plutôt baraqué, avec un visage carré, une sorte de rugbyman. Les deux auditrices identifient un registre qui est apparenté à celui d'une basse.

Si je m'en réfère aux propos tenus par les logopédistes, l'une d'elles indique que la voix est caverneuse et présente une certaine raucité qui, malgré la parole rythmée, rend celle-ci monotone. Du coup, la voix l'indiffère ; elle ne se sent pas touchée. C'est une basse plutôt dodue, joufflue et « postillonneuse » qu'elle entrevoit. L'autre praticienne considère l'acteur comme un baryton. Elle constate un léger éraïlement dans le timbre lorsque la voix est forcée. De plus, celle-ci est un peu soufflée, retenue, principalement dans les graves parce qu'il n'y a pas assez de vibrations au niveau des cordes vocales. Dès que la voix remonte, elle est plus claire parce qu'elle se situe à la bonne tessiture, celle qui correspond réellement à celle de l'interprète. L'articulation est très nette, même avec un débit rapide. La sensation de « fouillis » dans la voix lui donne l'impression qu'il s'agit d'un homme autour de la cinquantaine, assez baraqué et pas très beau.

Les chanteurs professionnels optent pour un registre plus aigu : l'un dit qu'il est ténor, l'autre baryton martin. Pour le premier, la voix est éraillée. Elle n'est pas placée devant, mais plutôt derrière dans la gorge (pas beaucoup de métal), donc la voix est moins ronde, moins sensuelle. Elle semble agressive. Comme elle n'est pas posée, elle confère au personnage un manque d'assurance. Il s'agit de quelqu'un de nerveux, teigneux, avec un physique soit corpulent ou sec. Etant donné que Cyrano maîtrise l'art du discours, il imagine une voix qui soit plus chaleureuse, plus agréable à écouter. Pour le deuxième, la voix révèle une dysphonie, caractérisée par les deux sons entendus simultanément, celui de la

raucité situé plus bas et celui de le fondamental<sup>39</sup> (la voix normale) plus aigu. Le problème est visible dans le forte et l'est d'autant plus dans le medium, il y a passablement d'air dans le son. Cette couleur rauque relève le côté blessé du personnage par rapport à sa vie et ses complexes. La diction est excellente lorsque la voix est plus douce, elle est moins bonne lorsque la voix est utilisée de manière excessive. Une légère difficulté de prononciation : les [s] deviennent [ch]. C'est un comédien plutôt âgé qui se dessine, de taille moyenne mais sans grande épaisseur, n'ayant pas modéré sa voix (elle semble fatiguée). Une certaine dureté apparaît au niveau des émotions.

- Commentaires après la visualisation de toutes les séquences choisies ou de la captation en entier

L'un des chanteurs constate que l'investissement corporel du comédien accompagne bien la voix. Du coup l'aspect éraillé choque moins, la voix est moins agressive et fatigante. Il s'aperçoit que la voix de Cyrano est plus aiguë, lors de situations plus intimes, durant la scène du balcon par exemple. Opinion partagée avec l'une des logopédistes qui diagnostique également une dysphonie hyperfonctionnelle ; lorsque la voix est plus douce, plus posée, on entend du souffle dans l'émission de la parole. Elle mentionne aussi un défaut de prononciation ; les [ch] se transforment en [j] (le comédien postillonne sur l'avant). L'autre praticienne ne constate pas ce problème de diction, je lui en fais part. Elle me dit qu'il n'est pas identifiable dans les séquences sélectionnées, du moins elle ne s'en est pas rendu compte. En effet, ce type de défaut est audible lorsque la voix est employée de manière naturelle, sans projection. Ici, elle est souvent forcée et l'éraïlement dissimule l'anomalie.

Une de mes amies est tout à fait convaincue par cette voix et ce physique peu précieux ; c'est parfait pour le rôle. Elle indique aussi que les mouvements corporels sont en parfait accord avec la diction nerveuse et tonique, au débit très rythmé, du personnage. De plus, elle commence à percevoir tout de même des modulations vocales, malgré cette raucité presque continue.

---

<sup>39</sup> Cf. chapitre, 1.3.4. Le timbre, p. 29.

- Impressions personnelles

J'ai choisi « La tirade du non merci de Cyrano », comme première confrontation, car elle présentait non seulement la durée adéquate pour une écoute optimale, et offrait aussi une palette exhaustive des possibilités vocales du comédien, assez représentative de la prestation de celui-ci sur l'ensemble de la pièce. En effet, le comédien est affecté par différents états émotionnels qui agissent sur la voix de façon plus organique que peut l'être par exemple la tirade du nez, qui ressemble plus à un exercice de styles. Sa parole subit, dans la première partie de sa réplique, une montée en crescendo où le point culminant se situe sur cette reprise, comme un refrain, du « Non, merci. » (Acte II, scène 8 vers 999), avec un fortissimo. Mon impression a été confirmée et explicitée par le metteur en scène : « Les « non merci », nous le traitons comme une montée en exaspération<sup>40</sup>. » En deuxième partie (à partir du vers 1000), la voix s'adoucit, elle semble plus touchée, plus fragile. S'en suivent quelques courts échanges avec son ami Le Bret et le héros repart sur un éloge à la haine, dans lequel il prend plaisir à ralentir son débit et à accentuer certains mots, modifiant ainsi son phrasé habituel.

Si je dois, à présent, faire part de mes remarques et impressions ; je dirais que je constate également cet érailement prononcé au niveau du timbre de la voix. Quelquefois, la raucité prend le dessus et certains mots deviennent incompréhensibles. Après l'acte I, comprenant l'entrée fracassante de Cyrano, la tirade du nez et le duel, où l'intensité du son fonctionne à plein régime, j'ai l'impression de saturer. Cette voix m'exaspère un peu. J'ai envie d'écouter quelques uns de ses longs monologues. Cependant, le corps investi et le jeu dynamique de l'acteur me surprennent et m'enchantent, détournant mon attention de cette sensation crispante liée au timbre vocal. A priori, je situe le comédien dans un registre de basse ou baryton. Ses sons me semblent plus graves que ceux de Christian. Après discussion avec mes collaborateurs, je me rends compte que mes impressions étaient faussées. Je n'entendais presque que le son émis par la raucité et très peu celui du fondamental. Je constate que l'érailement disparaît lorsque la voix demeure moins forcée, plus douce. A l'acte III par exemple, lors de la scène du balcon, la situation est plus intimiste, la voix semble

---

<sup>40</sup> Denis PODALYDES, correspondance avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 7, p. 84.

plus légère et du coup plus aigue. Je découvre la hauteur de timbre réelle de l'acteur. Je remarque également la présence de souffle dans son émission. De façon générale, je trouve cette couleur vocale assez monotone. La plupart du temps, elle m'agresse et me stresse lorsque sa projection est forcée. J'arrive à me réconcilier avec elle lors de situations plus calmes. Je ne la trouve pas ronde, chaleureuse telle que j'aurais voulu qu'elle soit. Cependant, elle n'est pas uniforme. Le comédien la module passablement à différents niveaux ; celui du débit, du phrasé, des ruptures, de la hauteur et du volume. Ce qui semble le plus étonnant, c'est que la présence de l'acteur, sa tonicité et la finesse de son interprétation sont telles que mes sensations d'irritation disparaissent aussitôt que je le vois en situation de jeu.

J'ai cherché à savoir si le comédien avait conscience des particularités de sa voix, notamment par rapport à cet érailement. Evidemment, je ne lui ai pas fait part de mes constations, premièrement parce que cela aurait influencé sa perception et du coup ses réponses et deuxièmement, car je n'avais pas envie de le vexer surtout après m'avoir confié : « Je n'aime pas ma voix, encore plus que mon image. Je déteste m'écouter. La voix est encore plus intime que l'image. Je peux arriver à me voir sur les écrans, j'ai du mal, mais je peux l'accepter. Mais ma voix, non, j'ai beaucoup de mal<sup>41</sup>. » L'acteur n'avait pas du tout visionné la captation. Ses remarques relataient plutôt la façon dont il avait appréhendé le personnage :

*J'ai essayé d'avoir des aigus pour Cyrano qui raconterait les étoiles, le fait d'être très en haut. Il peut être très en bas, mais aussi très léger, très en haut. Chez Cyrano, il y a la palette de tous ses sentiments et il y a aussi la palette de toutes les voix possibles : des voix très dures, très froides, très chaudes, très douces, très dans les basses, très aiguës, très légères, très composées quand il doit arrêter le mariage par exemple. [...] Le personnage de Cyrano, je l'ai travaillé dans les creux plus que dans les pleins, dans la fragilité plus que dans la force. Tout ce qui de l'ordre de la lumière, de l'éclatant, de la virtuosité, des grands numéros de Cyrano sont déjà donnés par le texte. Ce qui est intéressant, c'est de voir tout ce qui est en creux, en fragilité, la sensibilité de cet être, tout ce que nous n'avons pas l'habitude d'entrevoir dans ce Cyrano éclatant. Nous étions d'accord là-dessus avec Denis. Donc le travail de la voix s'est fait naturellement par rapport à ça<sup>42</sup>.*

---

<sup>41</sup> Michel VUILLERMOZ, entretien avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 4, p. 57.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 59.

Et puis, il s'est essayé à décrire sa voix. J'ai compris qu'il la définissait davantage par rapport au quotidien, qu'en situation de jeu :

*Je trouve que j'ai une voix un peu serrée, un peu aigue, presque nasillarde, sans épaisseur, sans profondeur. [...] Quand je m'écoute, j'ai l'impression d'entendre une crécelle, une voix pas agréable. [...] Personne ne m'a jamais rien dit sur ma voix, si ce n'est qu'elle pouvait être douce. Je n'ai pas la sensation qu'elle l'est. J'ai une voix saccadée qui refléterait plutôt une inquiétude. Ce n'est pas une voix zen, chaleureuse, douce, remplie, tranquille et paisible<sup>43</sup>.*

Lors de l'entrevue, Michel Vuillermoz avait cette voix douce dont il me parlait. Son timbre était plutôt clair et assez aigu, sans aucune trace de raucité. Bien sûr, les conditions n'étaient pas les mêmes qu'en scène : nous discutons calmement, sans aucune obligation de projeter le son.

Après coup, j'aurais souhaité lui demander si la prothèse du nez avait conditionné sa parole par rapport au son et à la diction. Je me disais que peut-être la caisse de résonance au niveau nasal s'en trouvait modifiée. Lui m'a parlé d'une certaine influence en lien avec un corps qui n'était pas le sien, donc automatiquement la voix changeait, en soulignant « La prothèse du nez influe aussi sur la voix<sup>44</sup>. »

### **3.2. Analyse de la voix de Françoise Gillard (Roxane)**

- Analyse de la première écoute

Ce sont les sons d'une mezzo-soprano qui résonnent derrière cette voix perçante (surtout dans les aigus), agaçante, sans mystère, peu ancrée, à l'articulation très distincte, selon mes amies. L'une précise même : « La voix d'une serveuse ayant la quarantaine ». Les deux optent pour un corps petit, mince ou maigre, enfantin ou adolescent, avec une chevelure rousse ou blonde et peut-être une grande bouche. La voix ne ressemble pas à celle d'une Roxane intouchable, inatteignable.

La première orthophoniste décrit la voix mezzo-soprano de Roxane comme tendue, agaçante avec une diction très incisive, et le physique plutôt jeune et maigre. L'autre caractérise son timbre de pur, clair, sans souffle, juvénile, un peu

---

<sup>43</sup> Michel VUILLERMOZ, entretien avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 4, pp. 57-58.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 59.

acide par moment. L'articulation est très nette. La silhouette paraît longiligne, mince mais pas fragile. Elle perçoit une jeune femme guillerette et pétillante.

L'un des professeurs de chant situe la voix de la comédienne dans le registre mezzo-soprano et la qualifie de métallique, située derrière dans la gorge, un peu froide, jeune, cinglante (comme si on tapait sur une enclume), dure, pas très sensuelle, un peu soufflée, mélodique dans le ton (à cause des ruptures qu'elle fait) mais pas mélodieuse. Il évoque la terminologie de voix blanche qui pour lui correspond à un timbre sans couleur, sans rondeur, sans chaleur, pastel, une sorte de voix nordique. Pour lui, il s'agit une blonde à la peau claire, élancée. Le second examinateur a l'air plus touché par cette voix. Il la présente comme expressive où les timbres et les hauteurs se modulent, ce qui génère beaucoup d'émotion chez le personnage et donne, à plusieurs reprises, un caractère comique au texte et à la situation. L'articulation est excellente. C'est une soprano à l'allure menue, mais à la voix puissante et travaillée.

- Commentaires après la visualisation de toutes les séquences choisies ou de la captation en entier

Après le visionnement, Roxane semble plus classe, beaucoup moins ramassée et petite qu'au moment de l'écoute seule. Elle apparaît comme taquine, drôle, pétillante. La voix ne correspond pas forcément au corps, elle est moins dérangeante et agaçante, selon mes spectatrices amatrices. Elle varie en fonction des actes, elle a des teintes plus aiguës et légères de l'acte I à III et plus grave et rebelle à l'acte IV, durant la guerre par exemple. Parfois le timbre sensuel accentue un côté un peu mièvre du personnage.

Les modulations fréquentes permettent à la comédienne de jouer avec les ruptures, conférant à l'héroïne diverses facettes et un caractère très lunatique. Elle est pleine de fraîcheur, un peu espiègle telle que Rachel McAdams dans *N'oublie jamais*<sup>45</sup>, pour l'une des logopédistes. La seconde insiste sur l'idée que la palette vocale est très riche. La voix semble pourtant plus à l'aise dans le registre aigu, parce qu'elle correspond à la tessiture naturelle de l'actrice. Lorsqu'elle est trop basse et a le genre « voix de théâtre », la voix contient un peu de souffle, ce qui rend le texte peu intelligible.

---

<sup>45</sup> *N'oublie jamais*, film réalisé par Nick CASSAVETES, 2004

Pour l'un des chanteurs professionnels, la voix possède tout à coup une couleur moins froide et cinglante, mais plus chaleureuse, profonde et mélodieuse que dans l'extrait visionné en premier. Elle sonne encore de façon métallique; elle paraît toujours aussi lisse, nette et claire. A l'acte IV, il entend la voix d'une femme plus émancipée, plus affirmée, moins légère, plus grave.

- Impressions personnelles

J'ai tout de suite apprécié la voix de Roxane, car la comédienne possède cette technique qui lui permet de moduler sa voix et de plus la maîtrise parfaitement. A mon avis, c'est une compétence dont chaque acteur devrait disposer. Chacune de ses variations permettent des ruptures qui donnent de la couleur à son personnage. Comme l'ont énoncé certains de mes collaborateurs, cela confère à l'héroïne beaucoup d'expressivité et de fraîcheur, un côté taquin, espiègle par moment. La parole et certaines situations prennent alors un caractère comique à diverses reprises. Elle ne ressemble en point à ces figures de Roxane mielleuses et fades qui hantent les souvenirs de l'inconscient collectif. Elle est vive et maligne. D'ailleurs Françoise Gillard, l'actrice, précise que le personnage est une sorte de Cyrano féminisé :

*Pour moi c'est le penchant de Cyrano. Elle est aussi intelligente que lui. Souvent on a tort, on en fait une grande belle femme, une femme-objet, on met une tragédienne dans le rôle de Roxane. [...] Au fond, c'est en ça que Cyrano l'aime, pas seulement parce qu'elle est belle, mais car elle est intelligente et vive, comme lui<sup>46</sup>.*

La comédienne m'avoue qu'elle prend du plaisir à moduler son phrasé. Tout au long de la pièce, elle varie du registre d'alto à celui de soprane, passe du grave à l'aigu et inversement et cela à l'intérieur d'une même phrase ou d'un même groupe de sens. Elle joue avec l'allongement des sons à l'intérieur des mots ou en fin de vers, afin de mettre en évidence des termes, permettant d'accentuer leur signification ou d'en détourner le sens. Elle varie constamment le débit, soulignant là encore tel ou tel propos. Cette profusion de jeux de modulations n'enlève rien à la sincérité et à la profondeur du personnage. Les intentions sont toujours nourries. L'actrice précise que la technique doit en premier lieu servir le jeu et non des fins personnels :

---

<sup>46</sup> Françoise GILLARD, entretien avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 5, pp. 67-68.

*Moi je construis cette base comme une partition musicale. J'essaie seulement que cela ne soit pas de la démonstration vocale. C'est affreux ces acteurs qui font de la voix. Même si je travaille sur la voix, j'essaie toujours que celle-ci soit sincère au niveau des émotions et des intentions<sup>47</sup>.*

Afin d'effectuer l'analyse vocale du personnage, j'ai sélectionné différentes séquences pour permettre à l'auditeur de repérer les variations et l'évolution de la voix. Le premier passage, celui de « La lettre lue par Roxane », proposait, comme pour chacun des premiers extraits, une écoute continue du même personnage, sur une durée plus ou moins longue. Cependant, il n'était pas forcément représentatif des capacités de l'actrice et de son jeu de modulations. En effet, elle lit la lettre, parce que la situation le veut ainsi, de manière formelle, très détachée. J'ai donc proposé à mes collaborateurs d'écouter deux autres passages, cette fois-ci en visionnant l'image, de « La rencontre entre Christian et Roxane » où la voix de la comédienne offrait un jeu de variations détaillé et expressif, et la scène de « Roxane sur le front » dans laquelle le timbre était plus grave et donnait au personnage une facette plus affirmée, combative.

La voix de la comédienne évolue tout au long de la pièce. Elle est marquée par les événements qui ponctuent l'existence de l'héroïne. Elle se modifie d'acte en acte :

*Au début j'avais envie d'exprimer la préciosité par une forme de légèreté qui était aussi dans le mouvement, c'est-à-dire qu'elle se déplaçait beaucoup sur la pointe des pieds. Elle avait une volubilité qui était forcément dans la voix, quelque chose de plus léger et au fur et à mesure que la pièce avançait, j'avais envie de lui donner de la gravité, à cette Roxane. Les modulations sont venues naturellement par rapport au personnage de Roxane. J'avais plus envie de lui donner des couleurs de timbre différentes pour indiquer qu'elle évoluait: c'est une jeune femme, puis elle va à la guerre et attrape un côté masculin. [...] Au dernier acte, je désirais que la voix du personnage soit douce, pour indiquer que malgré sa douleur, le temps était passé et qu'une sorte de sagesse s'était installée en elle. Cette voix se brise à la fin, elle se casse. C'est très difficile d'indiquer cette brisure, je n'y arrive pas toujours. Forcément une voix évolue durant la vie; celle de Roxane, assurément<sup>48</sup>.*

Françoise Gillard m'a expliqué qu'elle avait tracé son canevas ainsi, mais elle ne savait pas si celui-ci était suffisamment lisible pour le spectateur.

---

<sup>47</sup> Françoise GILLARD, entretien avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 5, p. 70.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 67-68 et 71.

Je qualifierais la voix de l'actrice de mezzo-soprano, très claire, avec une excellente diction. Elle-même me confie :

*J'ai plutôt une voix dans les aigus et légère. Mais personnellement, je n'aime pas m'entendre. Je me dis toujours que c'est une voix qui paraît tellement jeune et plus le temps passe, plus je me dis « Ah! J'ai encore cette voix d'enfant ! », et ça m'embête. [...] J'espère que je n'agresse pas quand je suis une actrice sur le plateau. [...] Je n'aime pas trop ce qui est aigu ou agressif ou criard<sup>49</sup>.*

### **3.3. Analyse de la voix d'Eric Ruf (Christian)**

- Analyse de la première écoute

Mes deux amies définissent la voix de Christian comme celle d'un baryton. Cette voix fait rêver l'une et irrite l'autre qui le décrit comme un homme mou, naïf, pas combatif et peu ancré dans la réalité. Pour la première, il est sans doute beau, et possède des yeux bleus. C'est un grand brun, avis que partage également la deuxième auditrice.

La voix semble séduire l'une des orthophonistes; elle est douce et laisse songer à un grand brun charmant et charmeur, à la tessiture de baryton. La deuxième logopédiste me reparle de cet effet « voix théâtre », qui apparaît lorsque que le comédien force dans les graves, le son contient du souffle. Lorsque la voix remonte dans les aigus, elle est mieux placée ; le souffle disparaît. Il s'agit d'un baryton, la voix est plus haute et plus vieille que celle de Cyrano et ne représente pas ce qu'on peut attendre de celle d'un jeune premier, interprétant Christian.

Chez mes collègues chanteurs, l'un relève aussi cette présence de souffle dans la voix, ce qui indique qu'elle n'est pas correctement placée : Mais le timbre est plus riche et plus rond que celui de Cyrano. D'ailleurs, il semble plus âgé et plus carré, au niveau du visage et des épaules, que ce dernier. C'est homme grand pour le deuxième, avec une bonne diction. La voix est celle d'un baryton, elle est pleine, jeune, avec un très bon legato et une grande douceur dans le timbre.

---

<sup>49</sup> Françoise GILLARD, entretien avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 5, pp. 64-65.

- Commentaires après la visualisation de toutes les séquences choisies ou de la captation en entier

Ce sont ces quatre termes, à savoir « douceur », « insécurité », « mélancolie » et « rêveur » qui définissent le mieux le caractère et la voix de Christian. Si le timbre a l'air un peu lisse avant le visionnement, il l'est moins après, selon l'une mes amies.

- Impressions personnelles

Parmi les trois personnages principaux, la voix de Christian est celle qui me semble la plus difficile à décrire, malgré le fait qu'elle présente un timbre assez particulier. En effet, l'homme n'est pas très loquace. J'ai plus en souvenir sa silhouette, son visage et son regard ; sa forte présence.

J'ai l'impression que sa voix est décalée et distancée par rapport à la réalité, comme si son « ici et maintenant » de la représentation n'était pas le même que celui des autres comédiens. Un autre monde semble se profiler derrière le son de ses paroles. J'ai la sensation d'entendre un écho. Eric Ruf semblait aussi emprunté que je le suis à diagnostiquer les caractéristiques de son timbre : « Je trouve que ma voix, ma diction au théâtre est extrêmement touffue, complexe, brouillardeuse. Certains fantasment mon jeu qui serait entre le parlé-chanté, avec un accent natal jamais bien maîtrisé<sup>50</sup>. »

Personnellement, je trouve sa couleur de voix assez chaleureuse, mais elle ne me touche pas particulièrement. Je la situe dans un registre de baryton.

### **3.4. Synthèse**

Ce rapport d'analyses rend compte de la difficulté à qualifier une voix. Si certaines constations demeurent plus ou moins semblables, permettant d'objectiver de temps à autre l'observation, d'autres divergent souvent. Comment expliquer par exemple que la tessiture du comédien interprétant Cyrano soit située dans une échelle allant du registre de basse à celui de ténor ? Il me semble que, parmi tous les critères d'analyse, ce soit le paramètre le plus simple à évaluer. De plus tous mes collaborateurs ont des connaissances et une certaine pratique, parfois professionnelle, dans le milieu musical. Bien évidemment, la voix chantée

---

<sup>50</sup> Eric RUF, entretien avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 6, p. 75.

n'est pas la voix parlée. La première contraint son exécutant à sélectionner un registre dans lequel il se sent à l'aise et à y développer une technique adaptée. La seconde peut varier considérablement en fonction du type de personnages à interpréter. Concernant Cyrano, l'appropriation à une palette vocale n'est pas le facteur le plus aisé à déterminer, puisque la raucité présente dans le timbre fausse les impressions. Pourtant celles-ci ne demeurent pas les mêmes chez chacun.

Qu'en est-il des qualificatifs utilisés ou des comparaisons choisies afin de décrire le grain de la voix ? Là encore les expressions abondent. Si quelques unes des sensations formulées paraissent similaires dans leur portrait, elles diffèrent tout de même dans leur appréhension. Chacun a sa propre vision de la réalité, en fonction de sa sensibilité, de son vécu, de son conditionnement culturel et tout bonnement de ses facultés auditives. De plus la terminologie existante ne parvient pas toujours à extérioriser explicitement les perceptions de chacun.

## 4. La voix : un itinéraire de carrière

Lors des rencontres effectuées avec chacun des trois comédiens, j'ai cherché à savoir, si leur voix constituait un facteur plus ou moins déterminant quant aux types de rôles pour lesquels ils sont généralement distribués.

A l'opéra, la tessiture, la puissance et le timbre de la voix caractérisent une certaine typologie au niveau des emplois<sup>51</sup>. Même si, selon Farid Paya<sup>52</sup>, « [l]e divorce entre la parole et le chant est tel que, depuis de nombreuses décennies, un clivage sévère s'est établi entre ces deux disciplines sur les scènes d'Europe Occidentale<sup>53</sup> », il semblerait intéressant de s'interroger sur une corrélation possible entre la voix d'un chanteur et celle d'un comédien, interprétant un même rôle. L'appartenance, par exemple, à un certain registre vocal pour l'un définit très clairement le genre de personnages à incarner. Qu'en est-il pour l'acteur ? Est-ce que sa voix le conditionnerait, lui aussi, à jouer plus fréquemment tel ou tel rôle, voire un certain répertoire (genre, époque, auteur,...) ?

### 4.1. Enquête auprès des comédiens et du metteur en scène

Lors des entrevues, les acteurs n'ont pas pu déterminer la part mesurable de la composante « voix » par rapport à l'impact de celle-ci sur une quelconque distribution. Evidemment, l'intérêt de cette question ne réside pas dans la capacité à donner une réponse chiffrée, mais plutôt à inviter l'interviewé à considérer, en fonction de son parcours, si le paramètre mentionné a eu une influence à un moment précis. La problématique a suscité divers commentaires, révélant à mon avis, non seulement le type de relation qu'entretient le comédien avec son instrument, mais également la manière dont celui-ci perçoit son utilité et sa fonction au sein d'une troupe, en l'occurrence permanente.

Eric Ruf semble le seul dont la voix constitue apparemment un facteur influent, du moins suffisamment pour diriger ce dernier dans un répertoire particulier:

---

<sup>51</sup> FOURNIER Cécile, *La voix un art et un métier*, Seyssel, C.C.L.Editions, Collection Jardins d'Isère, 1989, pp. 211-216.

<sup>52</sup> Metteur en scène, auteur, directeur du Théâtre du Lierre depuis 1980.

<sup>53</sup> PAYA Farid, « Introduction », in *Théâtre / Public*, n°142/143, Gennevilliers, juillet-septembre 1998, pp. 5-6.

*Il existe des comédiens qui ont un phrasé tellement particulier que cela devient une marque de fabrique. Ils sont engagés pour cette raison et pour travailler un certain répertoire qui contient une grande part poétique, déclamative ou lyrique [...]. C'est un peu mon cas. Je crois qu'à un certain moment, le défaut se fait qualité. Très souvent, lorsqu'on dure dans ce métier-là, c'est que ce qu'on vous reproche devient la chose qui vous spécifie, qui vous désigne<sup>54</sup>.*

*J'avais ce physique de jeune premier un peu athlétique et puis comme j'avais cette voix un peu blanche, pas assez puissante, un peu soufflée, j'ai été dirigé dans la tragédie ou dans du Claudel, mais jamais dans du contemporain. C'est peut-être aussi parce que j'ai un corps moins passepartout que d'autres sur un plateau. Dans cette maison, les metteurs en scène vous confient les rôles parce que vous êtes expérimentés dans tel ou tel domaine, en l'occurrence la tragédie me concernant. Donc j'aurai pas mal de choses à raconter parce que je cumule les expériences et les différents avis des professionnels avec lesquels j'ai travaillé<sup>55</sup>.*

Le comédien paraît extrêmement conscient des spécificités qui le caractérisent sur un plateau. Si l'instrument vocal semble jouer un rôle déterminant, celui-ci demeure néanmoins un paramètre parmi d'autres.

Françoise Gillard a également son idée sur ce qui peut définir des emplois possibles la concernant:

*Ce qui est intéressant chez moi, c'est qu'il y a la juvénilité de la jeune femme, mais aussi de la puissance. C'est pour cette raison que l'on m'a confié des rôles de la tragédie ou des rôles de femmes qui ont beaucoup de caractère. D'ailleurs j'aime beaucoup ça<sup>56</sup>.*

Michel Vuillermoz semble ne pas se préoccuper de ce qui le singularise sur scène. D'ailleurs, ce sont souvent des détails qui échappent au comédien lui-même.

*En ce moment, je ne sais pas pourquoi Alain Françon m'a choisi pour Vershinin (Les Trois Sœurs). Il doit avoir sa petite idée. Ça ne m'intéresse pas d'ailleurs de le savoir. Je suis très content de jouer ça. Mais pourquoi ce rôle-là plus qu'un autre, je ne sais pas. [...] Je crois que c'est un ensemble. C'est vrai que cela repose soit sur des affinités, avec un metteur en scène, avec un rôle, ou la projection pour un metteur en scène d'un rôle pour un comédien précis<sup>57</sup>.*

Le choix d'une distribution s'appuie sur différents éléments sur lesquels l'acteur n'a généralement pas d'emprise.

---

<sup>54</sup> Eric RUF, entretien avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 6, p. 77.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>56</sup> Françoise GILLARD, entretien avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 5, p. 72.

<sup>57</sup> Michel VUILLERMOZ, entretien avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 4, p. 62.

Si le comédien ne perçoit pas ce qui peut, en lui, intéresser un metteur en scène, il est sans doute plus pertinent d'interroger directement ce dernier. J'ai alors demandé à Denis Podalydès selon quels critères il a fait sa distribution: « Le choix s'est fait intuitivement. C'étaient ceux-là sans hésitation, sans retard<sup>58</sup>. »

J'imaginai une réponse un peu plus explicite.

Dans une troupe, telle que la Comédie Française, où tous se côtoient régulièrement, connaissent les particularités de jeu de chacun ainsi que son mode de fonctionnement, peut-être que la notion d'intuition a sa raison d'être dans le processus de sélection. Il en est sans doute de même pour tout autre metteur en scène. Les convictions personnelles sont plus significatives qu'une liste de données à contrôler sur l'éventuel élu. Un choix judicieux s'établit en fonction de paramètres, dont certains échappent à la pensée rationnelle... Et la voix possède elle aussi sa part insaisissable qui fascine l'un et ennueie l'autre.

Selon Denis Podalydès, il s'agit toujours de considérer un facteur en fonction de son contexte. Pour lui, par exemple, une émission sonore ne peut être séparée du corps qui la diffuse :

*On ne peut que difficilement dissocier les voix des corps, des personnes qu'elles habitent. Le spectateur aime moins une voix que le rapport de cette voix à ce corps, à cet acteur avec lequel elle fait corps. Tout au moins au théâtre<sup>59</sup>.*

Je citerais également Patrice Pavis qui, dans son *Analyse des spectacles*, évoque lui aussi quelques principes d'interactions essentiels entre la voix (plus généralement le son) et ce dont elle dépend.

*[...] la voix de l'acteur (essentiellement la voix parlée) ne peut être dissociée de son corps dont elle est un prolongement, et du texte qu'elle incarne ou du moins porte. [...] Mais tout l'univers sonore, pour cohérent qu'il soit, ne parvient à se manifester que dans l'espace-temps des actions scéniques et en rapport avec tous les autres éléments de la représentation<sup>60</sup>.*

---

<sup>58</sup> Denis PODALYDES, correspondance avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 7, p. 85.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>60</sup> Patrice PAVIS, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Editions Nathan, 1996.

Afin d'avoir une idée plus précises des éléments pouvant influencer la composante de la voix, j'ai dressé une liste dans laquelle je reprends et complète une réflexion, celle de Christian Gavillet<sup>61</sup> :

Les paramètres sont les suivants :

- Le corps (âge, sexe, attitude posturale,...)
- Les membres (en lien avec les mouvements, la gestuel,...)
- Le visage (détente, crispation, mimiques faciales,...)
- Le costume (vêtements, chaussures, accessoires, maquillage,...)
- La lumière (sources lumineuses, intensité, ambiance,...)
- Le décor (grandeur et aménagement de l'espace de jeu, matériaux, accessoires,...)
- Le texte (texte versifié, type de langues et langages, contenu, situation, adresse,...)
- Le public (type et nombre de spectateurs, qualité d'écoute, tension,...)

Il importe que tous les facteurs ici proposés, en intégrant celui de la voix, constituent également des outils pour le comédien, qui vont l'aider à définir son personnage. Cette liste n'est certes pas exhaustive.

#### **4.2. Enquête auprès de divers metteurs en scène**

Afin de multiplier les opinions quant à la considération du facteur « voix » dans une distribution, j'ai sollicité l'aide d'autres metteurs en scène, rencontrés lors de ma formation.

Même si les sensibilités varient, tous estiment que la voix a sa part d'intérêt dans le jeu de l'acteur. Pour la plupart, il s'agit de ne pas envisager cet élément isolément du reste de son contexte. Et le corps représente ce premier environnement, influant à la fois sur le caractère des sons et leur projection. Le lien, la connexion entre ces deux composantes semble évidente pour tous, notamment pour Denis Maillefer et Julien George, relativement sensibles à cet aspect-là :

*(A quels genres de voix êtes-vous sensible ?) Surtout aux voix qui sont "connectées" directement avec le centre, l'énergie vitale de la personne,*

---

<sup>61</sup> Christian GAVILLET, *Emotion-Intention-Personnage, Présentation dans le cadre du certificat de formation continue Dramaturgie et performance de texte*, UNIL-HETSR, mai 2010.

de l'acteur. « Qui sont reliées », pour utiliser un mot courant du jargon. Qui sont vraies, qui parlent de l'intimité, qui ne jouent pas à montrer autre chose de la personnalité<sup>62</sup>.

*Je ne peux pas dire que je choisis mes comédiens en fonction de la voix, mais évidemment, cela rentre en ligne de compte. Il y a le corps aussi. Souvent la voix correspond au corps. C'est un tout. Mais ce tout se travaille aussi. J'aime les comédiens qui sont connectés, ancrés, dont la voix est en lien avec la respiration et du coup posée<sup>63</sup>.*

Jean-Yves Ruf, quant à lui, utilise le terme de vibration :

*Evidemment le physique joue, mais je suis incapable de choisir sur photo, car j'écoute plutôt la vibration particulière qui émane d'un corps. C'est lié au rapport qu'entretient chaque être avec son corps<sup>64</sup>.*

D'ailleurs le son n'est autre qu'une onde et sa qualité dépend essentiellement des cavités de résonance qui le façonnent.

Peut-être, ce n'est pas tellement la voix en soi qui fascine, mais ce que le spectateur en attend. Ainsi, l'instant de confrontation entre l'imaginaire de l'auditeur et les premiers sons émis par le personnage peut s'avérer déstabilisant.

Odile Darbelley en parle également :

*Je suis particulièrement sensible aux premiers mots dits par un comédiens sur scène, la première fois qu'il ouvre la bouche sur le plateau au cours d'une représentation (parfois, il y a un abîme entre sa présence avant qu'il parle et sa présence dès qu'il a parlé...)<sup>65</sup>.*

J'aime aussi à penser, comme Jean-Yves Ruf, que c'est peut-être le contraste entre différentes voix présentes sur scène qui fait l'appréciation du jeu :

*Pour moi c'est surtout le contrepoint des différentes voix de la distribution qui est important. Certaines voix se marient bien ensemble, comme une flûte et un hautbois, d'autres moins. La différence des voix nous réveille l'oreille<sup>66</sup>.*

Le metteur en scène relève aussi les éventuelles disparités entre le physique d'un comédien et le son de sa parole comme des données intéressantes à exploiter :

---

<sup>62</sup> Denis MAILLEFER, correspondance avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 9, p. 90.

<sup>63</sup> Julien GEORGE, entretien avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 13, p. 103.

<sup>64</sup> Jean-Yves RUF, correspondance avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 8, pp.88-89.

<sup>65</sup> Odile DARBELLEY, correspondance avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 11, p. 93.

<sup>66</sup> Jean-Yves RUF, correspondance avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 8, pp.88-89.

*J'aime les voix qui n'expriment pas tout à fait ce qu'exprime le corps. Un gros avec une voix assez aigue, un jeune corps frêle avec une voix de mezzo puissante<sup>67</sup>.*

Ce qui m'interpelle, dans ces quelques citations choisies, c'est avant tout cette idée d'antinomie entre des éléments qui devraient, à priori, être similaires ou complémentaires. Là encore, les références culturelles influencent les conceptions personnelles. Mais ces acquis universels constituent une base commune permettant aux metteurs en scène de les questionner, notamment par l'intermédiaire du paradoxe.

Voilà comment Christian Geoffroy-Schlittler évoque son rapport à la voix du comédien.

*Toutes les voix m'interpellent dès lors qu'elles n'agissent pas comme une carapace de l'acteur, dès lors qu'elles font échos aux différentes voix présentes dans le monde en général. Mais puisque j'ai une aversion profonde pour une voix trop bien maîtrisée, je suis tout de même directement attiré par des voix qui acceptent une certaine faiblesse. Qui ne semble pas être bien posées, qui déraillent. Sans doute parce que ces voix, qui ne sont pas initialement des voix d'acteurs - au sens classique, ce qui reste encore une conception hégémonique – ont constituées pour l'interprète une bataille, un combat. Il leur a fallu faire accepter cette voix, chercher d'autres leviers que ceux imposés par une norme, accepter leur singularité et en faire une force<sup>68</sup>.*

J'ai été quelque peu déconcertée en découvrant le contenu. En effet, celui-ci s'oppose à mes convictions personnelles, des croyances qui reposent sur des expériences issues non pas du milieu théâtral, mais musical.

Je chante dans des chorales depuis plus de vingt ans. Les techniques enseignées reposent sur le fait d'uniformiser les voix afin d'obtenir une couleur vocale plus ou moins homogène. Les spécificités propres à chaque participant demeurent, mais elles sont estompées au profit de sons dits plus harmonieux. Ce genre de pratique oblige à une certaine rigueur quant à la justesse des notes et à la qualité du timbre souhaité par le directeur. Pour moi, l'idée de maîtriser sa voix renvoie prioritairement à ces acquis-là, même pour un texte parlé. Celui-ci doit être le plus souvent projeté au théâtre. Une bonne utilisation de son instrument, recommandée selon des méthodes propres aux chanteurs, permet au comédien de « domestiquer » sa parole. Cette notion de non contrôle va à l'encontre de ce

---

<sup>67</sup> Jean-Yves RUF, correspondance avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 8, p. 89.

<sup>68</sup> Christian GEOFFROY-SCHLITTLER, correspondance avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 12, p. 96.

que j'ai appris, aussi bien durant ma formation à la Manufacture, du moins dans les branches techniques, que dans ma pratique du chant chorale.

Afin d'explicitier au mieux sa pensée, Christian m'a donné deux exemples :

*Dans le travail classique, j'ai toujours préféré les voix étranges. Par exemple, je me souviens de la voix si particulière de Bénédicte Cerutti interprétant Olga dans les trois sœurs de Tchekhov mis en scène par Stéphane Braunschweig en 2007. Dans ce travail d'un classicisme éclairé, (j'entends par là classique mais non académique), cette voix aigue déraillante, aux accentuations improbables conférait à ce rôle une complexité que je n'avais encore jamais perçu jusque là. La voix, toujours soumise à une potentielle rupture, induisait une fragilité "intérieure" de l'être en opposition, en tension, en dialectique finalement avec le rôle d'Olga, sœur aînée, dépositaire de l'héritage familiale, garante de sa pérennité et de ses valeurs.*

*Donc, même si cet avis peut paraître un peu tranché, j'inciterai plutôt les acteurs qui ont une belle voix naturelle et de grandes capacités techniques vocales à poursuivre des projets comme celui, plus contemporains, de Joris Lacoste dans la pièce "Parlement" (2008). Le travail de la comédienne Emmanuelle Lafont me semble donner du sens à une technicité de la voix mise au service d'un projet qui n'anecdotise pas cette technique, mais la révèle, en soi, comme un fait performatif. Peu d'acteurs peuvent atteindre cette dextérité vocale, et c'est précisément cela qui ancre ce genre de travail dans le champ contemporain : il s'agit bien de conscientiser jusqu'où l'on peut aller, singulariser les démarches, les techniques, les parcours, et non s'imposer une maîtrise des intonations de la voix théâtrale que tout bon comédien devrait savoir faire. La voix, comme toute technique scénique, n'est pas qu'un enjeu de comédien, elle s'inscrit dans des enjeux plus vastes et des combats artistiques et esthétiques.<sup>69</sup>*

Cette idée d'outrepasser ses limites, de se situer au-delà de la maîtrise pour donner naissance à une expression inattendue peut s'avérer à la fois excitante et effrayante. Ce genre d'expérimentation demande une confiance absolue au comédien envers son metteur en scène. Si les repères disparaissent, l'interprète n'a d'autre choix que de s'en remettre entièrement à son « coach ».

J'ai souvenir d'une expérience, notamment avec Christian Geoffroy-Schlittler. Il s'agissait d'un stage d'alexandrins et je travaillais la grande tirade du Messenger, extraite de la pièce d'*Hyppolyte* de Robert Garnier<sup>70</sup>. Je devais effectuer un crescendo sur l'ensemble du monologue. Le texte étant relativement long, l'intensité s'accroissait rapidement, si bien qu'au milieu du pavé, j'avais atteint un

---

<sup>69</sup> Christian GEOFFROY-SCHLITTLER, correspondance avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 12, pp. 97-98.

<sup>70</sup> Stage effectué en octobre 2009 lors de ma deuxième année de formation à La Manufacture.

volume qui s'apparentait à celui du hurlement. A force de vociférer, je commençais à ressentir l'essoufflement. Celui-ci devenait de plus en plus contraignant et mon corps commençait à se contracter d'épuisement et de douleurs musculaires, comme lors d'un fou rire. Mais, tout en acceptant cet état, je devais poursuivre la parole. Je ne maîtrisais plus rien. C'était une lutte de tous les instants et chaque nouveau vers prononcé me ramenait toujours plus à mon mal-être physique. Il s'agissait d'une sorte de performance. L'exercice a été réitéré quelquefois, mais pas suffisamment pour en dégager un principe. En effet, celui-ci constitue le point de départ de tout processus créatif, du moins chez Christian. Le metteur en scène œuvre méthodiquement :

*C'est ainsi davantage un tout physiologique chez l'acteur que je peux circonscrire. Son usage du corps, dans ses postures, ses déplacements, ses mouvements, déterminent une certaine utilisation de la voix. Un usage de la voix qui peut se trouver en rupture avec le corps, ou y être très lié.*

*A partir de là, je me pose la question de savoir en quoi cette rupture ou cette interaction naturelle entre le corps et la voix peut constituer une manière de pousser plus loin l'usage vocal. Soit en insistant sur la rupture, en la considérant comme un principe de base qui peut se trouver cassé et mis en péril. Soit, pour le cas d'un corps et d'une voix enchevêtrés, en tentant d'autonomiser leurs usages respectifs.*

*Je me pose aussi la question en sens inverse: comment la voix, dans sa fonction à la fois sémantique et physiologique peut constituer une manière de susciter une nouvelle dynamique au corps ?<sup>71</sup>*

La rupture, ou les instants la précédant, révèle toute la complexité d'un personnage : ses contradictions et ses failles. Le protagoniste revêt alors une dimension plus humaine et chaque spectateur peut s'y reconnaître.

Au théâtre, la voix est au service d'un tout. Elle doit être malléable et surprenante, s'adapter à n'importe quelle situation. Elle a besoin aussi d'authenticité et d'une certaine forme de sincérité.

---

<sup>71</sup> Christian GEOFFROY-SCHLITTLER, correspondance avec Fabienne BARRAS, cf. Annexe 12, p. 98.

## CONCLUSION

Ce mémoire a été, pour moi, un travail de longue haleine. J'ai rencontré passablement de difficultés; les premières étant celles liées au choix d'une problématique et d'un corpus ciblés. Puis j'ai dû me confronter au fait d'examiner des voix. N'ayant pas le bagage professionnel pour entreprendre un examen aussi pointilleux, je me sentais perdue. Qu'est-ce que mon opinion avait de si intéressant pour constituer un premier fondement de recherches ? J'écoutais inlassablement les sons émis par les comédiens, mais le résultat était infructueux. Je ne parvenais pas à me fier à mes impressions. De plus, celles-ci fluctuaient sans arrêt. Mon problème s'est en partie solutionné lorsque j'ai sollicité la coopération d'autres personnes, en leur proposant de revêtir la blouse de l'examineur. Ce n'est pas les avis en eux-mêmes qui m'ont aidée, mais leur disparité. J'ai compris, à moins d'avoir recours à des instruments de mesures scientifiques, et ce n'était pas le but, que toute mon étude reposerait sur des données majoritairement arbitraires. Ceci ayant été clairement établi, j'ai poursuivi mes recherches, soulagée.

Tout ce parcours s'est révélé extrêmement enrichissant à tout point de vue : aussi bien dans la découverte des mécanismes et les façons d'appréhender la voix, dans l'analyse de la matière sonore en fonction de critères subjectifs ou techniques (intensité, variations mélodiques, accentuations, pauses,...), dans les moments d'échanges avec mes collaborateurs, dans mes rencontres avec les comédiens, et dans mes correspondances avec les metteurs en scène.

Je pourrais signaler encore telles ou telles constatations, ou de nouveaux domaines à investiguer, mais ce ne serait qu'un détour pour aboutir, en définitive, à une évidence dont j'ai pris conscience. Ce n'est pas forcément la maîtrise qui permet l'émergence de nouvelles expressions, mais un certain lâcher prise. Et j'en suis d'autant plus convaincue que cette donnée, si élémentaire soit-elle, du moins dans le théâtre, a été un combat récurrent tout au long de ma formation et bien au-delà. Cette volonté perpétuelle de s'inscrire dans une ligne établie, afin de correspondre à une norme appréciée par un ensemble de mortels, permet à l'individu de se sécuriser. Celui-ci a peut-être besoin de se conformer à des repères précis pour justifier son existence. Je pense cependant que l'art doit se démarquer de ce genre de raisonnement. Il n'a pas à plaire majoritairement pour

être légitimé. Il a à s'extirper de toute vision réductrice et à activer son potentiel, sans aucune censure. Il a parfois à se marginaliser, mais il ne doit jamais oublier ce qui en fait sa principale substance ; la philanthropie.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. OUVRAGES

- ABITOL Jean, *L'odyssée de la voix*, Paris : R. Laffont, 2004
- BANU Georges (dir.), *De la parole aux chants*, Paris, Actes Sud-Papier, 1995.
- CORNUT Guy, *La Voix*, Paris, Presse universitaire de France, (Que sais-je?), 2005.
- CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1995.
- DUTOIT-MARCO M.-L., *Tout savoir sur la voix*, Lausanne, Editions Favre SA, 1996.
- FOURNIER Cécile, *La voix un art et un métier*, Seyssel, C.C.L.Editions, Collection Jardins d'Isère, 1989.
- PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Editions Nathan, 1996.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor / Editions sociales, 1987.
- PODALYDES Denis, *Voix off*, Paris, Mercure de France, 2008.
- REGY Claude, *L'ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.
- RIVIERE Jean-Loup, *Comment est la nuit ? Essai sur l'amour du théâtre*, Paris, L'Arche, 2002.
- ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Larousse, 2004.
- *Dictionnaire de la Musique*, Paris, 2001.
- *Le Petit Robert*, Paris, Editions France Loisir, 1991.

### 2. ARTICLES

- PAYA Farid, « Introduction », in *Théâtre / Public*, n°142/143, Gennevilliers, juillet-septembre 1998, pp. 5-6.
- GARCÌA MARTINEZ, « Quelques caractéristiques de la prosodie des comédiens français », in *Théâtre / Public*, n°142/143, Gennevilliers, juillet-septembre 1998, pp. 79-83.
- VOLTZ PIERRE, « La voix parlée », in *Théâtre / Public*, n°142/143, Gennevilliers, juillet-septembre 1998, pp. 73-77.

### 3. RESSOURCES INFORMATIQUES ET INTERNET

- RUFFO Sébastien, « Vers une étude comparatiste de la voix au théâtre », *Etudes françaises*, vol.39, no 1, Montréal, 2003, p.99-110, consulté sur : <http://id.erudit.org/iderudit/006744ar>, (dernière consultation : 07/11/2009)
- *AudioLexic, le Wiki sur l'audio et la musique*, consulté sur : [http://fr.audioloxic.org/wiki/Notation\\_musicale\\_n%C2%B01:\\_cl%C3%A9s,\\_mesures\\_et\\_armures#.C3.89chelle\\_des\\_sons](http://fr.audioloxic.org/wiki/Notation_musicale_n%C2%B01:_cl%C3%A9s,_mesures_et_armures#.C3.89chelle_des_sons) (dernière consultation : 19/05/2010)
- *L'Atelier du Chanteur*, 1998-2007, consulté sur : <http://chanteur.net/glossair.htm#registration> (dernière consultation : 19/05/2010)

### 4. RESSOURCES AUDIO ET VISUELLES

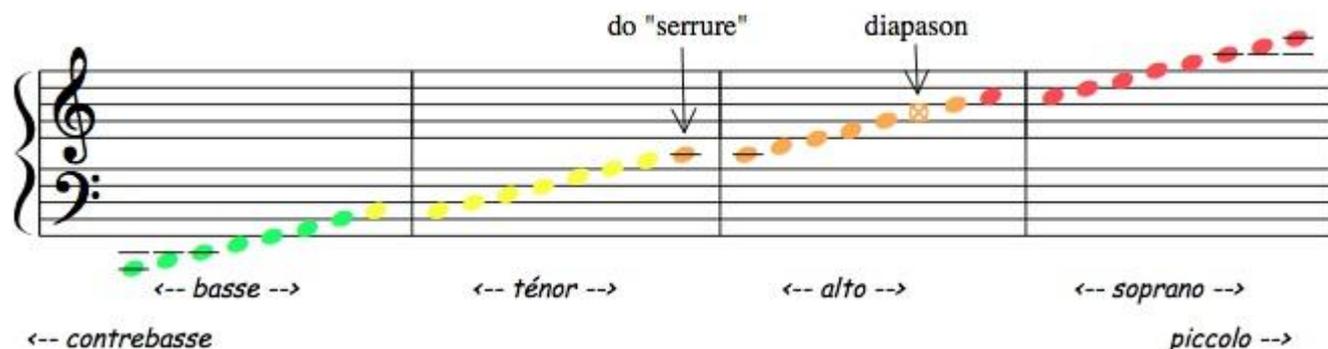
- *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, dans une mise en scène de Denis Podalydès, captation réalisée par Andy Sommer à la Comédie-Française, 2006

## **ANNEXES:**

<b>1. ECHELLE DE SONS .....</b>	<b>53</b>
<b>2. CLASSEMENT ARTICULATOIRE DES VOYELLES ET DES CONSONNES .....</b>	<b>54</b>
<b>3. ANALYSE DE LA TIRADE DU NEZ.....</b>	<b>56</b>
<b>4. ENTREVUE AVEC MICHEL VUILLERMOZ .....</b>	<b>58</b>
<b>5. ENTREVUE AVEC FRANÇOISE GILLARD .....</b>	<b>65</b>
<b>6. ENTREVUE AVEC ERIC RUF .....</b>	<b>75</b>
<b>7. CORRESPONDANCE AVEC DENIS PODALYDÈS.....</b>	<b>83</b>
<b>8. CORRESPONDANCE AVEC JEAN-YVES RUF.....</b>	<b>88</b>
<b>9. CORRESPONDANCE AVEC DENIS MAILLEFER .....</b>	<b>91</b>
<b>10. CORRESPONDANCE AVEC MICHEL JACQUELIN .....</b>	<b>93</b>
<b>11. CORRESPONDANCE AVEC ODILE DARBELLEY .....</b>	<b>95</b>
<b>12. CORRESPONDANCE AVEC CHRISTIAN GEOFFROY SCHLITTLER .....</b>	<b>97</b>
<b>13. ENTREVUE AVEC JULIEN GEORGE.....</b>	<b>102</b>

## ANNEXES

### 1. ECHELLE DE SONS<sup>72</sup>:



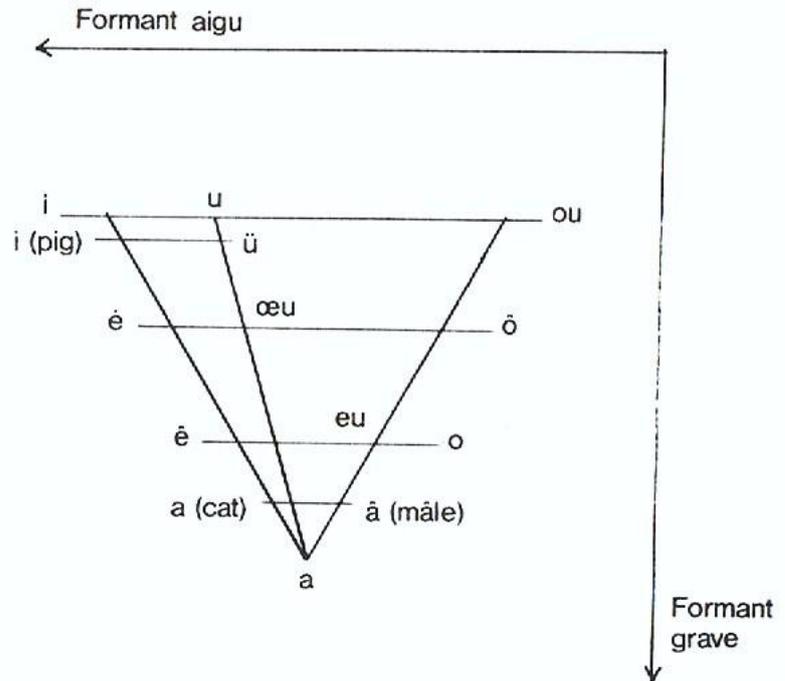
Considérons l'ensemble des sons les plus usités sur une partition de piano (système clé de sol, clé de fa), quatre gammes de do peuvent diviser symétriquement cette **échelle musicale**:

- gamme de do grave (de do<sub>1</sub> à do<sub>2</sub>). *Les notes de cette gamme seront appelées : do<sub>1</sub>, ré<sub>1</sub>, mi<sub>1</sub>, fa<sub>1</sub>, sol<sub>1</sub>, la<sub>1</sub>, si<sub>1</sub>.*
- gamme de do medium/grave (de do<sub>2</sub> à do<sub>3</sub> : « do serrure »). *Les notes de cette gamme seront appelées : do<sub>2</sub>, ré<sub>2</sub>, mi<sub>2</sub>, fa<sub>2</sub>, sol<sub>2</sub>, la<sub>2</sub>, si<sub>2</sub>.*
- gamme de do medium/aigu (de do<sub>3</sub> à do<sub>4</sub>). *Les notes de cette gamme seront appelées : do<sub>3</sub>, ré<sub>3</sub>, mi<sub>3</sub>, fa<sub>3</sub>, sol<sub>3</sub>, la<sub>3</sub> diapason, si<sub>3</sub>.*
- gamme de do aigu (de do<sub>4</sub> à do<sub>5</sub>). *Les notes de cette gamme seront appelées : do<sub>4</sub>, ré<sub>4</sub>, mi<sub>4</sub>, fa<sub>4</sub>, sol<sub>4</sub>, la<sub>4</sub>, si<sub>4</sub>.*

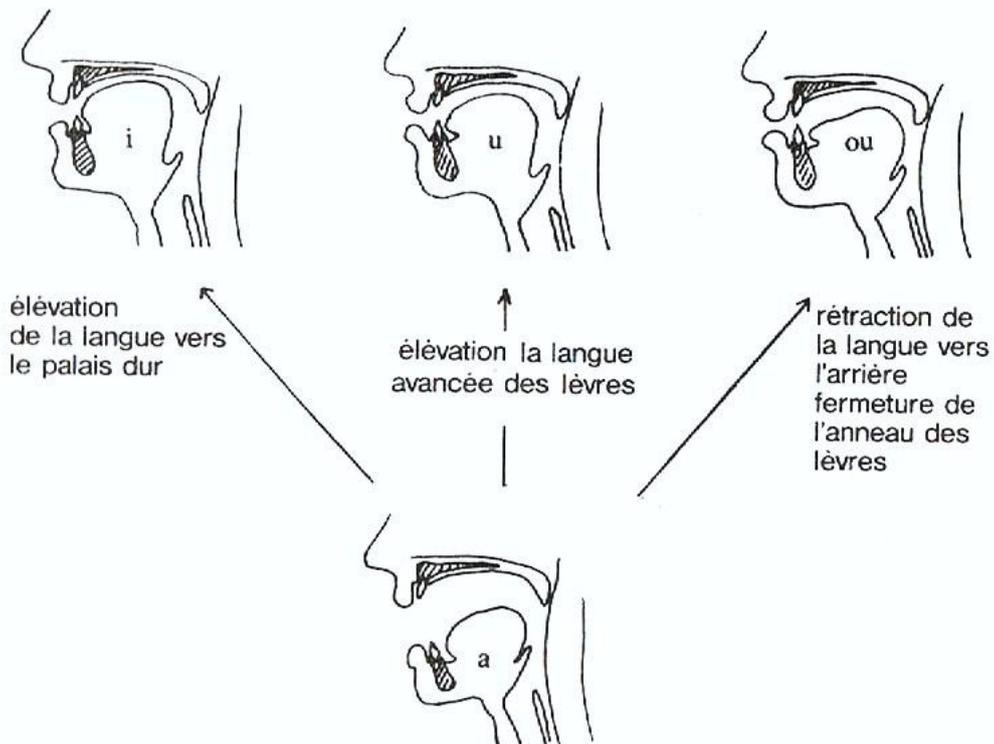
<sup>72</sup>[http://fr.audiolexic.org/wiki/Notation musicale n°C2%B01 : cl%C3%A9s, mesures et armures#-.C3.89chelle\\_des\\_sons](http://fr.audiolexic.org/wiki/Notation_musicale_n%C2%B01 : cl%C3%A9s, mesures et armures#-.C3.89chelle_des_sons) (dernière consultation : 19/05/2010)

## 2. CLASSEMENT ARTICULATOIRE DES VOYELLES ET DES CONSONNES

### a. Classement articulatoire des voyelles<sup>73</sup>



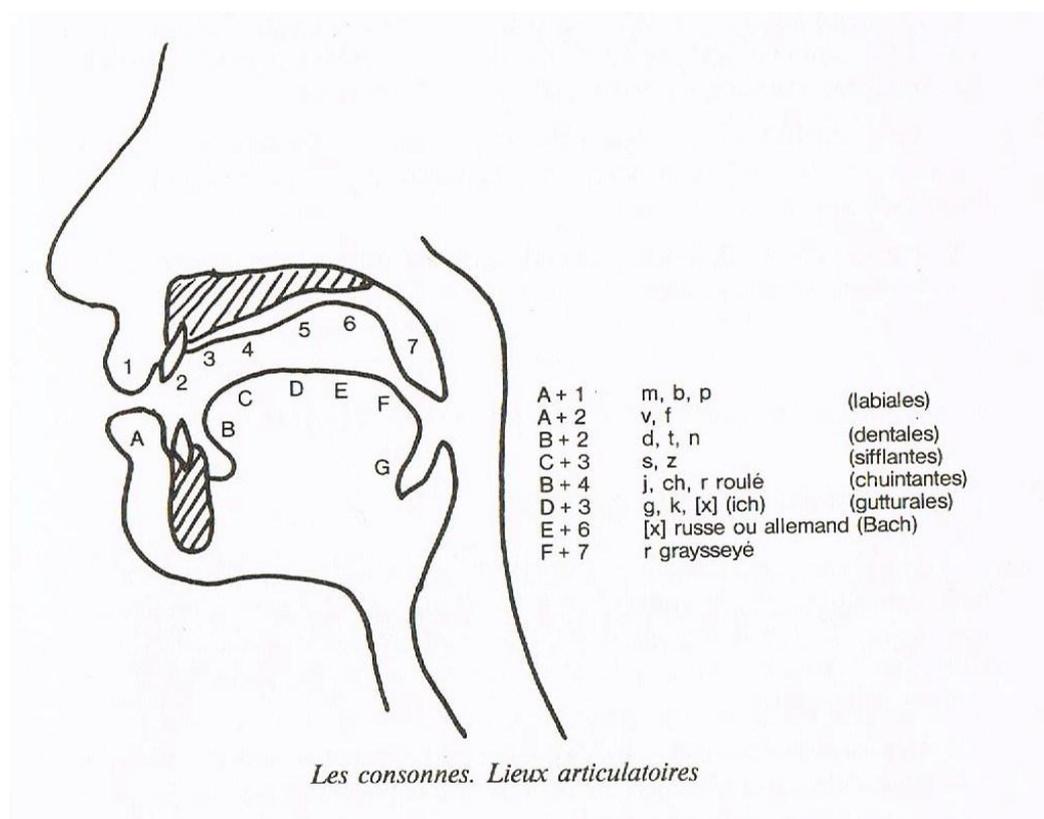
Le triangle vocalique



<sup>73</sup> FOURNIER Cécile, *La voix un art et un métier*, Seyssel, C.C.L.Editions, Collection Jardins d'Isère, 1989, p.158.

Par exemple : Pour la formation de la lettre a, on constate des volumes buccaux et pharyngés assez voisins. « Plus on s'oriente en direction du i, plus la langue monte et plus le résonateur buccal se rétrécit (formant aigu). Le pharynx au contraire augmente de volume (formant grave) <sup>74</sup>. »

## b. Lieux articulatoires des consonnes<sup>75</sup>



<sup>74</sup> FOURNIER Cécile, *La voix un art et un métier*, Seyssel, C.C.L.Editions, Collection Jardins d'Isère, 1989, pp.158-159

<sup>75</sup> *Idem*

### 3. ANALYSE DE LA TIRADE DU NEZ

Adjectifs	Sujets		Intensité	Débit
Agressif	1	Qualificatif	mf	moyen
	2	Propos	ff	rapide
Amical	3	Qualificatif	mf	moyen
	4	Propos	mf	lent
Descriptif	5	Qualificatif	mf-f	rapide
	6	Propos	ff	moyen-rapide
Curieux	7	Qualificatif	ff	moyen
	8	Propos	mf	moyen
Gracieux	9	Qualificatif	f	moyen
	10	Propos	mf	moyen
Truculent	11	Qualificatif	ff	rapide
	12	Propos	fff	moyen-rapide
Prévenant	13	Qualificatif	fff	moyen
	14	Propos	f-ff	rapide
Tendre	15	Qualificatif	ff	rapide
	16	Propos	mf	moyen
Pédant	17	Qualificatif	f	rapide
	18	Propos	f	moyen
Cavalier	19	Qualificatif	ff	moyen
	20	Propos	mf-f	rapide
Emphatique	21	Qualificatif	f-ff	moyen
	22	Propos	ff	lent
Dramatique	23	Qualificatif	f	rapide
	24	Propos	f	rapide
Admiratif	25	Qualificatif	f-ff	rapide
	26	Propos	f	rapide

Lyrique	27	Qualificatif	f	rapide
	28	Propos	mf	moyen-rapide
Naïf	29	Qualificatif	f	rapide
	30	Propos	mf	moyen
Respectueux	31	Qualificatif	ff	moyen-rapide
	32	Propos	mf	rapide
Campagnard	33	Qualificatif	ff	moyen
	34	Propos	f	moyen
Militaire	35	Qualificatif	ff	moyen
	36	Propos	ff	rapide
Pratique	37	Qualificatif	f	rapide
	38	Propos	mf	moyen-rapide

### Légende des niveaux d'intensité :

mf = mezzoforte : moyen

niveau 2 sur l'échelle d'intensité

f = forte : fort

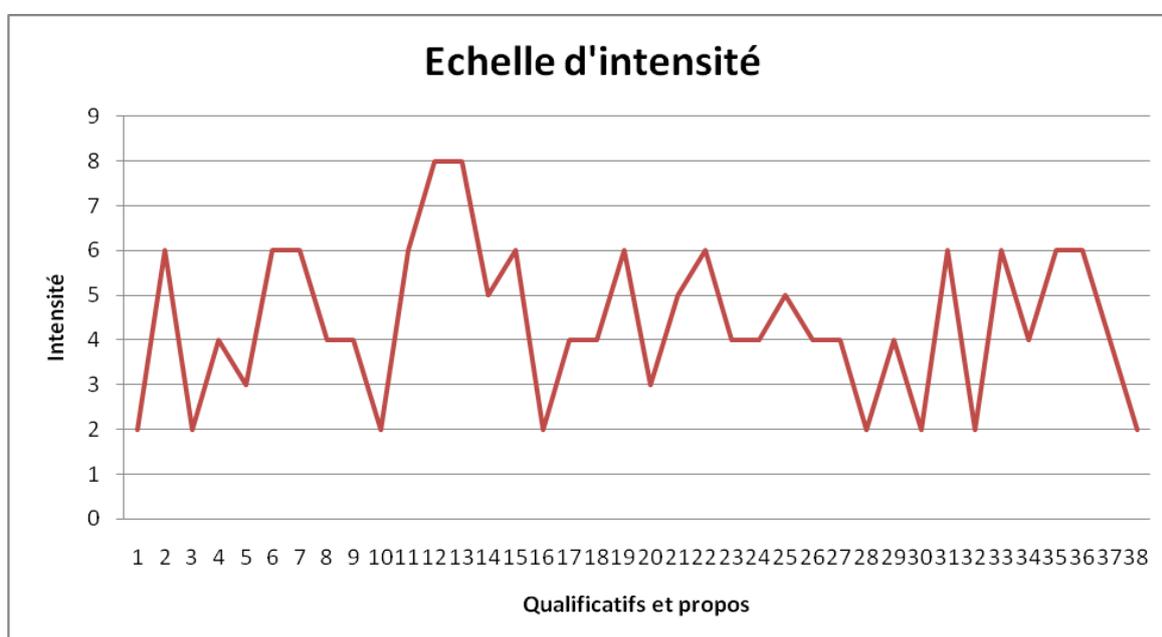
niveau 4 sur l'échelle d'intensité

ff = fortissimo : très fort

niveau 6 sur l'échelle d'intensité

fff = fortississimo : hurlé

niveau 8 sur l'échelle d'intensité



#### **4. ENTREVUE AVEC MICHEL VUILLERMOZ**

##### **1. Etes-vous sensible aux voix d'une façon générale? A celles de comédiens en situation de jeu, par exemple ?**

Bien sûr ! Il y a des acteurs dont les voix m'ont marqué : Gérard Desarthe, une voix fragile, toujours au bord d'un déséquilibre; Jeanne Moreau qui a une voix tellement particulière, qui peut fasciner, en tout cas susciter l'écoute simplement par la tessiture de sa voix ; Serge Merlin aussi. Ces voix sont comme un reflet de l'âme du personnage ou du comédien. Des voix qui sont en connexion avec l'état profond, où l'on a le comédien, en tout temps, dans toute son essence, dans toute sa profondeur. La voix de Fanny Ardant aussi, une voix qui va par vagues, très chaude. Oui, il y a des voix qui m'ont influencé.

##### **2. A quel type de voix êtes-vous sensible? Pourquoi ?**

C'est toujours intéressant quand il y a des paradoxes; par exemple des femmes qui ont des voix graves, très masculines, et des voix d'hommes qui peuvent avoir des sons qui montent dans les aigus, dans une légèreté, qui seraient plus des réflexes de voix féminines. Des voix graves comme celle de Jeanne Moreau, une voix nourrie par les ans, par la cigarette, par l'alcool. Il y a de la chaleur, de la densité dans ces voix, comme si tous les personnages qui les avaient traversées, au fil du temps, leur donnaient de l'épaisseur. Je sens cela chez les très grands comédiens. Je perçois les trente, quarante ans de personnages; tout ça finit par s'entendre.

##### **3. Pouvez-vous définir en quelques mots votre voix : au quotidien et en situation de jeu ?**

**a. Pouvez-vous la définir en fonction de la perception que vous en avez (généralités + registre) ?**

**b. Pouvez-vous la définir en fonction de la perception qu'en ont les gens qui vous côtoient, vos collègues de travail ou les spectateurs (généralités + anecdotes) ?**

Je n'aime pas ma voix, encore plus que mon image. Je déteste m'écouter. La voix est encore plus intime que l'image. Je peux arriver à me voir sur les écrans, j'ai du mal, mais je peux l'accepter. Mais ma voix, non, j'ai beaucoup de mal. Pourtant j'enregistre souvent des textes. Je trouve que j'ai une voix un peu serrée, un peu aigue, presque nasillarde, sans épaisseur, sans profondeur. Ces voix dont

je parlais tout à l'heure, j'aimerais que la mienne leur ressemble. Quand je m'écoute, j'ai l'impression d'entendre une crécelle, une voix pas agréable. C'est ce que je ressens. Heureusement, ce n'est pas ce que l'on perçoit forcément de l'extérieur.

Personne ne m'a jamais rien dit sur ma voix, si ce n'est qu'elle pouvait être douce. Je n'ai pas la sensation qu'elle l'est. J'ai une voix saccadée qui reflèterait plutôt une inquiétude. Ce n'est pas une voix zen, chaleureuse, douce, remplie, tranquille et paisible.

La voix est tellement intime qu'il est difficile de tricher avec elle. On peut le faire avec son image, avec d'autres choses, mais avec sa voix, c'est très compliqué.

Mais j'aime jouer à moduler ma voix, par exemple pour les personnages. C'est quelque chose qui se fait naturellement, consciemment ou inconsciemment, où chaque personnage a une voix. Pour tous les rôles que j'ai pu interpréter, je pense qu'à chaque fois, je parlais un peu différemment, au niveau de la tessiture, du rythme et du phrasé. Que ce soit pour Figaro dans *Figaro divorce*, ou Vershinin dans *Les Trois Soeurs* ou Cyrano, etc... je pense que ce n'est pas tout à fait la même voix pour chacun. Ce qui est normal puisque les personnages sont différents. Ça j'y suis sensible. Ça se fait petit à petit dans le processus d'apprentissage du personnage, la voix vient avec une façon de bouger, une manière de parler. Je pense que je ne joue pas les mêmes voix, car j'aime bien composer un peu.

#### **4. Dans le Cyrano de Bergerac, avez-vous eu recours à un travail spécifique de la voix ? De quel genre ?**

Non, pas de travail particulier. C'est un personnage qui parle beaucoup. Il y a de la puissance dans sa voix, autant que dans ses mots. C'est donné par Cyrano, l'aisance vocale, l'aisance de son choix de vocabulaire. Une aisance égale à celle qu'il peut avoir avec l'épée. Mais là nous n'avons pas du tout travaillé sur une voix si ce n'est que nous nous sommes glissés dans le phrasé et l'alexandrin de Rostand.

Ce moment de la déclaration à Roxane lorsque Cyrano prend la parole sous le balcon et où il devient Christian, cette chose à deux têtes, cet amour qui se déverse, qui est lâché implique forcément une voix où les choses sortent. C'est vrai que Roxane, à ce moment-là, entend avant tout une voix, avant d'entendre

des mots. C'est cette voix-là qui la charme. Une voix qui s'affaiblit à l'acte V ; une puissance aussi, une aussi grande puissance qu'il peut être doux, délicat. Ça s'est fait naturellement. La prothèse du nez influe aussi sur la voix. J'ai essayé d'avoir des aigus pour Cyrano qui raconterait les étoiles, le fait d'être très en haut. Il peut être très en bas, mais aussi très léger, très en haut. Chez Cyrano, il y a la palette de tous ses sentiments et il y a aussi la palette de toutes les voix possibles : des voix très dures, très froides, très chaudes, très douces, très dans les basses, très aiguës, très légères, très composées quand il doit arrêter le mariage par exemple. Cette scène, nous l'avons traitée avec Denis, en nous inspirant de la Commedia dell'Arte. C'est une voix de l'ordre du clown, de la farce. Il y a un travail qui se fait au niveau des passages entre les différentes voix.

**5. Lorsque vous répétiez, arrivait-il à Denis Podalydès de vous donner des indications de jeu par rapport à la voix ? Quel genre d'indications? (Intonation, débit, hauteur, ruptures, travail sur le vers...) Dans quelles scènes ?**

Denis nous laissait beaucoup de liberté. Nous avons discuté de la pièce avant, par rapport à une conception globale de Cyrano, de l'œuvre et après j'étais relativement autonome puisque le metteur en scène devait gérer beaucoup d'autres choses. Le personnage de Cyrano, je l'ai travaillé dans les creux plus que dans les pleins, dans la fragilité plus que dans la force. Tout ce qui est de l'ordre de la lumière, de l'éclatant, de la virtuosité, des grands numéros de Cyrano, sont déjà donnés par le texte. Ce qui est intéressant, c'est de voir tout ce qui est en creux, en fragilité, la sensibilité de cet être, tout ce que nous n'avons pas l'habitude d'entrevoir dans ce Cyrano éclatant. Nous étions d'accord là-dessus avec Denis. Donc le travail de la voix s'est fait naturellement par rapport à ça. Des moments où la voix peut se casser, une voix moins assurée qu'elle en a l'air. A l'acte I, le personnage a besoin d'une voix puissante, du roc, puisqu'il prend le pouvoir dans ce théâtre. Après on peut partir ailleurs.

**6. Est-ce que les voix de Françoise Gillard dans le rôle de Roxane et d'Eric Ruf dans celui de Christian ont influencé votre façon d'utiliser, de moduler votre voix? A quel moment et comment ?**

C'est davantage avec Eric. Il y a des correspondances. A l'acte III, la scène du balcon, j'essaie un peu de prendre la voix d'Eric pour jouer cette convention. Le passage de Christian à Cyrano se fait par la voix, donc j'essaie de retrouver la

voix grave d'Eric. Lorsque c'est Loïc Corbery (comédien sociétaire à la Comédie Française); je ne joue pas de la même façon, ce n'est pas la même appréhension de l'homme. Le but est alors de retrouver la voix juvénile du comédien, juste un petit peu ou de l'ordre de l'imitation, de partir de sa voix pour arriver tout doucement à celle de Cyrano, afin que le passage se fasse de façon douce, pas trop brutal. Au départ, Roxane devait entendre une voix qui aurait pu être celle de Christian jusqu'au moment où elle dit « Mais ça n'est pas votre voix », que Cyrano justifie par le fait qu'elle est fragilisée par l'émotion et du coup s'en trouve changée. Oui, j'ai cherché avec Eric une correspondance.

Eric a une voix très basse. Par contraste, j'essaie d'être un peu plus dans les aigus, un peu plus au-dessus, marionnettiste de l'être que j'ai créé, du monstre. Et parfois je rejoins Eric, lorsque nous parlons d'homme à homme. Denis a choisi deux comédiens de même taille, un brun, un blond, il y a une rivalité presque d'une même génération ; et ça c'était intéressant pour Cyrano de ne pas avoir un Christian mal dégrossi, un jeune garçon un peu benêt, qui est perdu devant Roxane. Non c'est un homme qui n'a pas les codes tout simplement et Cyrano va les lui donner et lui permettre d'accéder à ce monde-là, au fond à celui des Précieuses. Il y a tellement de choses pour Cyrano qui avant les mots reposent sur la voix. Cela oblige le comédien à s'emparer de cela et de jouer avec les contrastes. Ça s'est fait de façon assez naturelle sans qu'on se soit dit à un moment qu'on allait travailler sur la voix. Ça me semblait évident d'imiter Eric, de trouver sa tessiture, son rythme donc de l'écouter. La voix est liée à l'écoute, de soi, des autres.

#### **7. La Tirade du Nez est aussi un moment qui offre au comédien des possibilités multiples qu'en à la façon de l'interpréter, notamment au niveau vocal. Comment l'avez-vous personnellement travaillée ?**

En réalité, on n'a pas le temps de s'arrêter, de faire des compositions pour chaque citation de la Tirade. Donc je l'ai simplement indiqué, soit par le rythme, soit par un accent ou par un changement dans la voix. Ça va très vite. Cette tirade, je l'ai prise plus comme une griserie, une ivresse des mots, du pouvoir que Cyrano prend. C'est une réponse à l'agression de Valvert, donc il s'agit pour Cyrano de savoir comment lui faire le plus de mal possible, sans le toucher physiquement dans un premier temps. Ça ne peut être que par les mots, car c'est l'orgueil de Cyrano qui prend le pas. Cela devient vertigineux, une folie dans

laquelle il s'isole à un moment. C'est tellement grisant cette virtuosité-là. Il y a comme une drogue des mots qui l'enivrent. Et puis ça marche, il y a un auditoire qui applaudit, qui sourit à le voir péter les plombs. C'est à la hauteur de l'agression de Valvert. C'est d'abord par les mots, son arme la plus forte, et puis après il va lui porter l'estocade par le duel. Mais quand le combat commence, Valvert est déjà fini. Il s'en est pris déjà tellement dans la tête, que forcément il n'est plus maître de lui. Le duel devient facile pour Cyrano. D'ailleurs dans la pièce, le duel, tel qu'on l'a traité avec Denis, devient un exercice de virtuosité. Cyrano n'a même pas besoin de l'épée. Tels les mots qui sortent au vif de son imaginaire pour inventer la ballade, il utilise spontanément des objets qui traînent autour de lui pour parodier ce duel. Je trouve que c'est plus intéressant lorsque c'est traité de cette façon-là. Ça raconte la virtuosité en direct, donc ça désarçonne encore plus Valvert qui n'est pas habitué à ce comportement-là. Cyrano joue avec lui jusqu'au moment où il le blesse. Cyrano est un tueur aussi. Sa folie peut être dangereuse. C'est le seul moment où concrètement on le voit tuer quelqu'un sur scène. Mais c'est important pour se rendre compte du bretteur qu'il est, sinon le récit de la porte de Nesle, personne ne peut y croire. C'est un guerrier, un homme de combat tel que l'était le vrai Cyrano.

**8. A La Comédie Française, vous avez joué les rôles de Infortunatov dans La Forêt d'Alexandre Ostrovski, de Géronte dans Le menteur de Pierre Corneille, d'Archidamus, du Geôlier, du Marin dans Le Conte d'hiver de William Shakespeare, de Léo dans Les Effracteurs de José Pliya, de M. Loyal dans Le Tartuffe de Molière, de Plantières dans Le Retour au désert de Bernard-Marie Koltès, du Comte dans Le Mariage de Figaro de Beaumarchais, de Figaro dans Figaro divorce d'Ödön von Horváth, du Loup dans Les Contes du chat perché : Le Loup de Marcel Aymé, de Cyrano dans Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand.**

**a. Savez-vous pour quelles raisons, vous avez été distribué dans ces rôles-là ?**

**b. Pensez-vous que votre voix a pu influencer le choix de ces distributions ? Comment et pourquoi ?**

Je crois que c'est un ensemble. C'est vrai que cela repose soit sur des affinités, avec un metteur en scène, avec un rôle, ou la projection pour un metteur

en scène d'un rôle pour un comédien précis. En ce moment, je ne sais pas pourquoi Alain Françon m'a choisi pour Vershinin (*Les Trois Sœurs*). Il doit avoir sa petite idée. Ça ne m'intéresse pas d'ailleurs de le savoir. Je suis très content de jouer ça. Mais pourquoi ce rôle-là plus qu'un autre, je ne sais pas.

Cyrano, j'avais envie de le jouer. A la base, c'est parti d'une idée d'Anatoli Fomenko, un metteur en scène russe, avec lequel j'avais travaillé avec Denis. Il avait dit que Cyrano serait bien pour moi. Denis a dit que c'était une très bonne idée, en proposant à Fomenko de monter la pièce et celui-ci lui a répondu que c'était à lui de la mettre en scène. Denis n'avait pas forcément le désir de monter Cyrano. Petit à petit l'idée a fait son chemin, surtout parce qu'il avait vu le film de Jean-Paul Rappeneau. Et puis nous sommes partis dans cette aventure. Ça faisait longtemps que la pièce n'avait pas été montée. C'était compliqué, nous étions dix-huit ou dix-neuf comédiens, soit le minimum. En plus, ce n'est pas une pièce à la mode. C'est une telle machine.

Oui j'avais envie de ça. Je dois avoir des affinités avec le rôle, ça me parle. C'est le rêve de tous les acteurs d'interpréter Cyrano. Et puis, je me disais que c'était trop compliqué, que jamais je ne pourrais le jouer. Et finalement, une fois que je me suis attaqué à ce rôle, j'ai trouvé l'aventure excitante. Oui, le personnage est monstrueux, dans ses paradoxes, ses multiples sentiments, dans sa folie. Aujourd'hui, il finirait dans un hôpital psychiatrique, c'est un individu extrêmement dangereux. Il est seul contre tous. Maintenant, ces personnes-là sont isolées. Il n'y a pas de place pour eux dans le système.

**9. Parmi les différents spectacles auxquels vous avez participé, en tant que comédien, y'en a-t-il pour lesquels l'usage de la voix était la préoccupation première du travail ? Si oui, pour quel spectacle ? Avec qui ? De quel genre de recherche s'agissait-il ?**

Non, je ne me souviens pas. L'année prochaine, je joue *Agamemnon* de Sénèque et j'ai le récit d'Euribade, le messager. Nous allons nous attaquer à de la tragédie. Donc nous allons sans doute nous atteler à un travail sur la voix, avoir différentes tonalités. Je crois que j'ai envie de cela. C'est la première fois que je jouerai de la tragédie. Je pense que c'est plus un travail lié à l'alexandrin classique.

Je n'ai pas souvenir d'un travail particulier. A chaque fois c'est né de façon naturelle avec le personnage.

Etre dirigé à l'intonation, c'est arrivé avec Fomenko, sur *La Forêt* d'Ostrovski. Il connaissait parfaitement le texte en russe, mais pas en français. Il dirigeait beaucoup à la voix. Il sentait si c'était juste ou pas. Il était assez dirigiste et formel au niveau corporel et vocal. C'est le genre de méthode qu'il a avec ses acteurs russes et qu'il appliquait avec nous. La difficulté est que le français n'a pas les variations que peut avoir la langue russe. Les voix sont toujours sur la même tonalité en français, la même rythmique. Nous avons tous essayé de voir comment nous pouvions être dans la voix, dans les aigus, dans les graves, un travail qui nous semblait très formaliste. Comme il s'agit d'un très grand metteur en scène, ça prend tout son sens à un moment. Mais durant les répétitions, j'avais l'impression d'être une marionnette. Nous avons un cadre très précis avec des moments de liberté et d'autres extrêmement contraignants. Oui, il y a eu un travail sur la voix avec Fomenko, mais je n'y suis jamais arrivé. J'ai toujours tendu à, essayé de, mais je n'y suis pas arrivé. C'était tellement difficile. C'était il y a sept ans et je venais de rentrer dans la maison, il y avait beaucoup de choses à gérer. J'ai fait avec ce que j'étais à ce moment-là. Je pense que j'y suis arrivé par instant. Comme Cyrano d'ailleurs, j'y arrive par instant. Je n'ai encore jamais réussi à le jouer. Je tends à, j'y arrive deux minutes et hop je le perds. Je sais intimement que je n'y arrive pas. Mais j'ai toujours l'objectif d'y parvenir. Nous avons dû jouer cent quatre-vingts représentations, j'ai commencé à sentir quelques-uns de ces moments au bout de la cinquantième. Avant ce n'était que du brouillon. Je pense que je n'arriverai jamais à jouer le personnage dans toute sa complexité, sa richesse, sa détente, son épaisseur, sa couleur. J'y arrive par moment. Parfois, je me vois faire, tout contrôler, le son, la lumière, mon costume, mes actions,... surtout dans Cyrano où il faut contrôler beaucoup de choses.

Je me réjouis de la reprise, car je sais tout ce qu'il reste à faire.

## **5. ENTREVUE AVEC FRANÇOISE GILLARD**

1.

### **a. Etes-vous sensible aux voix d'une façon générale?**

Oui, extrêmement sensible. Il y a des voix qui me sont profondément antipathiques, d'autres qui sont apaisantes, d'autres qui définissent vraiment l'identité de quelqu'un. Peut-être par notre métier, nous sommes forcément sensibles aux voix.

### **b. A celles de comédiens en jeu par exemple ?**

Jean-Yves Dubois qui était sociétaire et qui est décédé, et bien j'entends encore le timbre de sa voix. Suzanne Flon, actrice de cinéma, décédée également, c'est une couleur de voix que je n'oublie pas : vous voyez la personne, vous entendez d'abord sa voix.

La voix peut être une vraie signature. Mais tout le monde n'a pas le potentiel de laisser en mémoire sa voix. Il y a des voix d'acteurs qui n'ont pas de profondeur, comme si ça glissait, sans personnalité, donc c'est difficile d'en avoir le souvenir. Ce n'est pas forcément une question de volonté car tous les acteurs aimeraient que le commun des mortels se souvienne de leur voix. C'est difficile à définir et à savoir d'où ça vient. La grâce peut-être, je ne sais pas.

### **2. A quels types de voix êtes-vous sensible? Pourquoi ?**

Je n'aime pas trop ce qui est aigu ou agressif ou criard. Je vais parler en termes d'acteur ; je n'aime pas un comédien qui ne sait pas placer sa voix, et où je sens qu'il se fait mal et j'ai mal pour lui. Cela devient une agression et la voix ne doit pas en être une. Même si l'acteur exprime des sentiments violents, il peut le faire d'une manière afin que le spectateur ne soit pas agressé.

Je pense que la voix est la première chose que le bébé entend. Donc déjà depuis très petit, nous sommes sensibilisés à la voix. Dans la vie, nous vivons avec des voix qui nous rassurent et nous créent.

J'apprécie le timbre des voix graves. La femme a tendance à se vouloir l'égal de l'homme, elle devient plus masculine. Je ne sais pas si l'homme se féminise. Les genres se mélangent. J'ai l'impression qu'une femme à la voix grave définira plus une sensualité, une sexualité plus animale. C'est du moins ce qui est recherché. Les acteurs des années cinquante avaient une manière de placer la voix qui n'est plus du tout la même aujourd'hui. Les textes lus de cette manière

plaisaient, parce que c'était les codes de l'époque. Mais ceux-ci changent tout au long des générations. Prenez Sarah Bernhardt ; sa voix était aigue et sa parole rythmée par les mélodies. Sarah B. était une grande actrice parce qu'elle avait un style et celui-ci était nourri par une vraie émotion. Il est clair qu'aujourd'hui, c'est insupportable.

J'aime les voix graves, mais j'apprécie aussi les voix légères, qui sont douces.

**3. Pouvez-vous définir en quelques mots votre voix : au quotidien et en situation de jeu ?**

**a. Pouvez-vous la définir en fonction de la perception que vous en avez (généralités + registre) ?**

**b. Pouvez-vous la définir en fonction de la perception qu'en ont les gens qui vous côtoient, vos collègues de travail ou les spectateurs (généralités + anecdotes) ?**

C'est très difficile de définir sa voix parce que nous ne l'entendons pas comme elle est réellement. Nous pouvons avoir conscience de notre voix, en s'écoutant, par exemple, régulièrement après un enregistrement. Souvent les acteurs n'aiment pas leur voix, comme ils n'apprécient pas leur image. Ils ont l'impression que ce qui sort d'eux est faussé. Donc c'est très difficile.

Moi, j'ai une voix plutôt légère, mais j'aime travailler sur les modulations dans les personnages. Dès que je suis arrivée au Français, j'ai beaucoup travaillé sur mes graves, avec le professeur de chant, parce que c'est en développant les graves que je peux obtenir de la puissance dans les aigus. J'essaie toujours de travailler ma voix pour qu'elle ne soit pas une agression, ni pour moi, ni pour ceux qui l'entendent.

J'ai plutôt une voix dans les aigus et légère. Mais personnellement, je n'aime pas m'entendre. Je me dis toujours que c'est une voix qui paraît tellement jeune et plus le temps passe, plus je me dis « Ah! J'ai encore cette voix d'enfant ! », et ça m'embête. C'est cela qui est très étrange, nous n'entendons pas le vrai son de notre propre voix.

J'espère que je n'agresse pas quand je suis une actrice sur le plateau. C'est juste à un moment donné une prise de conscience. Je sais que si je place ma voix à tel endroit, cela ne va pas être beau.

Longtemps j'ai lutté, j'avais une petite voix de canard (elle s'imite). C'était une couleur très enfantine. Quand j'ai commencé à en prendre conscience, je me

disais toujours « Ah ! Cette voix de canard, ce n'est pas possible ! ». La voix c'est un son, mais c'est aussi un débit. Il faut s'entraîner à ce que le débit soit en rythme avec le son. Ce n'est pas forcément une partie de plaisir que de s'écouter, mais c'est un bon exercice car c'est là que nous nous apercevons de ce qui ne va pas et de ce qui peut être corrigé. Donc, il faut être capable de s'entendre.

C'est curieux, c'est très pudique la voix. Nous apprenons à la développer parce que c'est notre métier ; tout passe par le texte. La voix au théâtre, ce n'est pas comme au cinéma; il faut être audible, donc il faut projeter. Comment projeter sans crier.

#### **4.**

##### **a. Quelle sorte de rapports entretenez-vous avec votre voix ?**

**(En considérant que la voix est un outil de travail pour le comédien.)**

##### **b. Quel genre de formation vocale avez-vous eue ?**

Je suis belge. J'ai fréquenté le conservatoire de Bruxelles. Comme toutes les écoles, il y a une formation vocale, qui passe par une prise de conscience corporelle : où ça se situe, où ça se travaille et la respiration. Si vous respirez bien, la voix sortira bien. C'étaient des notions qui m'étaient complètement étrangères. Je parlais, je parlais, je n'avais aucune idée comment cela fonctionnait et comment cela pouvait m'aider, par exemple comment avoir de la voix quand vous êtes fatiguée ou vous êtes malade. Il faut savoir comment ménager son corps afin de pouvoir projeter la parole les soirs où il faut jouer. Tout cela je l'ai appris au conservatoire. C'est drôle, parce que lorsque nous sommes jeunes, nous avons une sorte de naïveté ; nous voulons absolument jouer. Les cours sur le corps nous barbaient tous. Nous voulions seulement des cours d'art dramatique. Avec le temps, je me rends compte à quel point c'était une richesse, j'en comprends l'utilité. A l'époque, je n'arrivais pas à faire le lien entre toutes ces disciplines. Oui nous dansons, nous nous roulons par terre, nous imitons le vent, puis nous faisons de la voile et puis après il y a le théâtre. En tant que jeune élève, je ne comprenais pas la jonction. C'est indispensable pourtant. Plus les acteurs se formeront dans des écoles, plus ils seront sollicités à développer des aptitudes au niveau de leur voix et également du corps. Comment il faut bouger et comment cette voix se manifeste dans le mouvement. Il y avait, dans les cours de

voix, une leçon que j'aimais particulièrement parce que nous travaillions des chansons françaises. Il y avait un côté très ludique et joyeux.

Et puis la voix est un organe qui est vaste à découvrir. Elle a des capacités multiples et se travaille comme un muscle, comme pour un sportif. Nous possédons tous un certain potentiel vocal que nous pouvons développer en travaillant.

Donc j'ai eu une formation au conservatoire et après j'ai eu la chance, lorsque je suis rentrée au Français, de suivre un cours de chant, une fois par semaine, avec Nicole Fania, notre professeur. J'ai appris à muscler justement. Cela se passe dans la bouche, dans la gorge, au niveau du ventre, avec le dos. Au départ vous pensez à votre nez, à votre bouche et après à la glotte qui remonte,... Afin que tout cela soit en concordance, cela demande du temps. Je trouve ça très intéressant comme travail.

### **c. Quels sont les exercices vocaux que vous pratiquez régulièrement pour vous échauffer ?**

Je ne fais pas vraiment d'échauffement vocal parce que je trouve que c'est en répétitions que je vais muscler mon appareil, savoir comment je vais placer ma voix, comment elle va passer du grave à l'aigu,... Normalement elle doit être en place, au même titre que le corps. Vous allez trouver le corps de votre personnage, donc vous allez aussi trouver sa voix. Je pense que c'est indissociable. Si le corps est juste, ce qui en sortira le sera aussi. Je suis une actrice plutôt physique, j'aime dessiner mes personnages avec le corps ; automatiquement la voix suit.

### **5. Dans le *Cyrano de Bergerac*, avez-vous eu recours à un travail spécifique de la voix ? De quel genre ?**

Au début j'avais envie d'exprimer la préciosité par une forme de légèreté qui était aussi dans le mouvement, c'est-à-dire qu'elle se déplaçait beaucoup sur la pointe des pieds. Elle avait une volubilité qui était forcément dans la voix, quelque chose de plus léger et au fur et à mesure que la pièce avançait, j'avais envie de lui donner de la gravité, à cette Roxane. Pour moi c'est le penchant de Cyrano. Elle est aussi intelligente que lui. Souvent on a tort, on en fait une grande belle femme, une femme-objet, on met une tragédienne dans le rôle de Roxane. Denis avait envie d'autre chose. C'était d'ailleurs un pari risqué de mettre une petite bonne femme comme moi. Les femmes qui faisaient partie du courant de la préciosité

revendiquaient le droit à la connaissance, à la culture, donc à la liberté. C'était les précurseurs des femmes qui allaient nous libérer et donc elles étaient forcément cultivées, intelligentes et avaient de l'esprit. Au fond, c'est en ça que Cyrano l'aime, pas seulement parce qu'elle est belle, mais car elle est intelligente et vive, comme lui.

Donc j'ai essayé de travailler sur cette préciosité, sur cette légèreté. C'est une fille amoureuse, qui est aimante, où tout est facile et au cours de la pièce elle va à la guerre, elle voit des champs de batailles, des corps morts, et elle retrouve son amant, elle est capable d'aller jusqu'au bout. Ensuite, elle perd cet homme qu'elle aime et se retrouve dans un couvent, où malheureuse, les choses semblent glisser sur elle. C'est sur tout cela que j'avais envie de travailler. Forcément la voix a suivi le chemin. Elle était plus grave à la guerre, plus musclée. Ce qui n'était pas le cas au départ. Moi je l'ai travaillée dans cette direction, je ne sais pas si le public le perçoit comme ça...

**6. Lorsque vous répétiez, arrivait-il à Denis Podalydès de vous donner des indications de jeu par rapport à la voix ? Quel genre d'indications? (Intonation, débit, hauteur, ruptures, travail sur le vers...) Dans quelles scènes ?**

Ce n'est pas vraiment des alexandrins...il y a une forme de poésie mais ce n'est pas l'alexandrin de la tragédie classique. C'est une langue assez complexe, ce n'est pas du contemporain, ce n'est pas du quotidien. Nous ne sommes pas dans un téléfilm, donc il y avait quand même un respect de la langue qui était aussi le souhait de Denis et de tous mes camarades de jeu. Mais elle ne demande pas à l'oreille du spectateur un effort d'adaptation aussi important que pour l'alexandrin de Corneille ou Racine. *Cyrano*, c'est plus accessible, plus populaire, même si c'est de la très belle littérature française. L'acteur de théâtre sait à quelle œuvre il a à faire, il s'adapte. Ce sont aussi des codes, des règles qu'il a appris par son métier.

Denis proposait plus des pistes de jeu, il laissait l'acteur trouver sa place là-dedans, il construisait comme ça. Tout à coup, il y avait une langue et spontanément vous prenez un texte et des émotions vous viennent en le lisant. C'est de l'instinct. Il faut s'en servir dans un premier temps, décortiquer le texte, etc ... L'option du metteur en scène par rapport au rôle de Roxane était un vrai parti pris qui ne correspondait pas au cliché attendu. Parce que dans l'inconscient

collectif, surtout lorsqu'on fait appel à de grandes œuvres classiques, les gens ont toujours en tête quelque chose. Là, c'était une manière de proposer un point de vue différent, ce qui n'était pas forcément simple.

Denis ne nous a pas donné d'indications d'intonation. Moi je déteste les metteurs en scène qui disent : « Tu vois, tu le fais comme ça,... ». Les bons metteurs en scène ne font pas ça, ils vous disent : « Je voudrais comme ça, mais ne fais surtout pas comme moi. » C'est affreux, c'est comme si quelqu'un vous donnait la becquée ; ouvre la bouche et puis je vais te nourrir. Je peux le faire aussi, être une sorte de poupée mécanique. Je n'aime pas trop travailler comme ça.

Un moment donné le metteur en scène sait que l'acteur se gère dans sa voix, dans l'espace, dans son corps. Après il va l'emmenner dans des choses où il va se dépasser. Mais normalement les bases sont sensées être là.

**7. Est-ce que les voix de Michel Vuillermoz dans le rôle de Cyrano et d'Eric Ruf dans celui de Christian ont influencé votre façon d'utiliser, de moduler votre voix? A quel moment et comment ?**

Non ma voix n'a pas été influencée par celle de Michel Vuillermoz et Eric Ruf. Ce sont deux fortes personnalités. Dans la proposition de Denis, ce qui est intéressant c'est qu'Eric aurait pu lui aussi jouer Cyrano. Il y a une égalité entre les deux protagonistes. Souvent Christian est comparé à une sorte de jeunet, « minet » qui se confronte à Cyrano. C'est une juvénilité qu'Eric n'a pas. Eric est une sorte de héros tragique, du coup le rapport entre les deux hommes prend une autre tournure. Chacun a une voix très puissante, notamment Michel. C'est une sorte de marque de fabrique chez lui, sa voix est très importante. Eric aussi a une belle voix. Je n'ai pas cherché à parler plus fort qu'eux pour exister, cela aurait été un tort. Ça devait se faire naturellement.

Pour Michel, le rôle était vraiment important. Cyrano est un personnage du répertoire qui demande beaucoup d'énergie. Tout le monde ne peut pas le jouer. Le comédien avait besoin de travailler avant tout sur l'intériorité du héros. Il construisait son Cyrano avec lui. Nous devions trouver la façon de le suivre dans son parcours. Cyrano est central et les autres sont au service du héros. Avec Eric, dans le rôle de Christian, ce qui semblait aussi intéressant, c'était qu'il ne servait pas forcément le propos de Cyrano, il outrepassait son statut pour être l'égal de celui-ci.

**8. Personnellement, j'ai pu constater que vous moduliez passablement votre voix (des aigus aux graves ou inversement,...) d'une situation à la suivante, voire d'une réplique à l'autre, provoquant ainsi des ruptures.**

**a. Est-ce une technique que vous utilisez régulièrement ? Et comment procédez-vous ?**

**b. Qu'est-ce cette démarche peut apporter aux spectateurs par rapport à compréhension du personnage de Roxane?**

Je dis toujours qu'au théâtre vous avez une page et il faut mettre des petits piquets. Vous allez réunir chacun de ces petits piquets entre eux, c'est-à-dire que vous allez faire un canevas. Le canevas représente une base et celle-ci doit être solide. Après les modulations peuvent tout à fait venir avec l'émotion; vous pouvez très bien par exemple avoir une voix plus grave que lors de la représentation de la veille ou plus aigue. Moi je construis cette base comme une partition musicale. J'essaie seulement que cela ne soit pas de la démonstration vocale. C'est affreux ces acteurs qui font de la voix. Même si je travaille sur la voix, j'essaie toujours que celle-ci soit sincère au niveau des émotions et des intentions.

Et puis il y a la logique du texte et les déplacements que je dois considérer, de même que mes partenaires de jeu parce que rien ne se construit seul. Au contraire, il faut travailler ensemble. Ce métier n'a de bonheur que parce qu'il se fait avec d'autres. Quand la base est stable, je peux réinventer autre chose. Le théâtre, c'est libre, ce ne sont pas des rails. Quand vous êtes bien installé dans un axe, vous pouvez décider d'aller tout droit, en tournant, rapidement, doucement. Si l'axe est solide, c'est juste. Si le spectacle tourne durant une longue période et qu'en plus vous jouez tout le temps de la même façon, quel ennui ! Et puis c'est intéressant de se surprendre, avec ses camarades, en fonction du vécu de la journée : vous appréhendez une phrase différemment ce soir-là parce qu'elle résonne en lien avec la journée que vous avez passée.

C'est un métier où la liberté vient après énormément de contraintes. Tout à coup nous avons du plaisir à jouer chaque détail parce que nous sommes passés par des contraintes. Il ne faut pas jouer sur une humeur du jour. Cela se construit. Tout est du travail : la voix, le corps et le texte.

Les modulations sont venues naturellement par rapport au personnage de Roxane. J'avais plus envie de lui donner des couleurs de timbre différentes pour

indiquer qu'elle évoluait: c'est une jeune femme, puis elle va à la guerre et attrape un côté masculin. A ce moment précis de la pièce, j'imaginai que j'avais soixante ans, que j'avais vécu, je voulais que le son provienne du ventre et soit plus grave. Evidemment c'est tout haut et petit, mais je me suis dit qu'il fallait penser large, afin d'obtenir un tout petit peu de variations. Je ne suis pas une actrice avec une voix grave ; je l'accepte. On ne va pas demander à un âne de devenir un pur-sang. Il faut se connaître et savoir aussi où sont ses limites. Je peux toujours essayer de me dépasser, mais à un moment donné, je peux casser mon outil de travail. Au dernier acte, je désirais que la voix du personnage soit douce, pour indiquer que malgré sa douleur, le temps était passé et qu'une sorte de sagesse s'était installée en elle. Cette voix se brise à la fin, elle se casse. C'est très difficile d'indiquer cette brisure, je n'y arrive pas toujours. Forcément une voix évolue durant la vie; celle de Roxane, assurément.

Dans cette maison, on a la chance de jouer en alternance et donc de laisser de côté les personnages. Vous n'y pensez plus, mais eux continuent à évoluer avec vous. Et quand vous les retrouvez, vous découvrez forcément de nouvelles facettes. Ce qui a pu vous paraître difficile à un moment, ne l'est plus. Les choses se sont libérées et plus vous jouez dans le temps, plus vous faites des pauses et plus c'est agréable de retrouver vos personnages qui ont grandi.

J'étais en alternance l'année passée, il y avait deux Roxane. A cette reprise-ci (reprise en juin 2010), j'assume l'entier des représentations. Je suis contente.

**9. A La Comédie Française, vous avez joué les rôles d'Henriette dans *Les Femmes savantes* de Molière, d'Alarica dans *Le mal court* de Jacques Audibert, de Dona Elvire dans *Dom Juan* de Molière, d'Esther dans *Esther* de Racine, de Clara dans *Le Dindon* de Georges Feydeau, d'Alexandra Ivanovna dans *Platonov* de Tchekhov, d'Anna dans *Grief[s]* d'après les dramaturges scandinaves Strindberg, Ibsen et Bergman, de Catherine dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare, de Roxane dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, de « Elle » dans *Pur* du dramaturge Lars Norén ; hors-Comédie dans ceux d'Elsbeth dans *Fantasio* d'Alfred de Musset, d'Agnès dans *L'École des femmes* de Molière, ...**

**a. Savez-vous pour quelles raisons, vous avez été distribuée dans ces rôles-là ?**

**b. Pensez-vous que votre voix a pu influencer le choix de ces distributions ? Comment et pourquoi ?**

Ce qui est intéressant chez moi, c'est qu'il y a la juvénilité de la jeune femme, mais aussi de la puissance. C'est pour cette raison que l'on m'a confié des rôles de la tragédie ou des rôles de femmes qui ont beaucoup de caractère. D'ailleurs j'aime beaucoup ça. C'est souvent comme cela qu'on me définit. Les personnages de jeune première sont un peu fades ou trop romantiques; j'ai eu la chance de me confronter à des jeunes femmes, mais qui avaient du caractère. Roxane n'est pas juste jeune et belle, mais puissante et forte. C'est réducteur de dire que Cyrano aime Roxane parce qu'elle est belle. Moi je ne voulais pas être un objet, d'ailleurs s'il avait fallu jouer Roxane telle qu'elle est décrite dans l'inconscient collectif de tous, ce n'est pas moi qui l'aurait jouée. Pendant longtemps je ne me sentais pas très légitime dans ce rôle. Je trouve très macho de penser que la femme que tous les hommes désirent est un objet. La beauté c'est peut-être un charme physique, mais c'est aussi l'esprit. On a souvent confondu la préciosité avec *Les Précieuses Ridicules* de Molière qui d'ailleurs se moquait de ce courant. Pour lui, il s'agissait de « fofolles ». Non! Il s'agissait de femmes très intelligentes qui voulaient s'émanciper des hommes, qui recherchaient le droit à la liberté, à la culture et la connaissance. C'est cela que j'avais envie de développer par rapport à Roxane.

**10. Parmi les différents spectacles auxquels vous avez participé, en tant que comédien, y'en-t-il pour lesquels l'usage de la voix était la préoccupation première du travail ? Si oui, pour quels spectacles ? Avec qui ? De quel genre de recherche s'agissait-il ?**

J'ai travaillé Esther de Racine. Pendant un an, toutes les semaines, j'allais travailler avec le metteur en scène. Il avait une technique permettant de muscler tout l'appareil vocal avec un système de paille dans laquelle je soufflais. C'était assez complexe comme technique. J'ai travaillé sur les sons, par exemple quand lorsque vous avez plusieurs « s » dans une phrase ou plusieurs « f ». C'était comme une gymnastique, des gammes en musique. Après lorsque vous passez les gammes, vous pouvez être vraiment dans le jeu. Mais il fallait d'abord gérer la technique qui était très contraignante ; ensuite c'était magnifique parce que j'avais tellement mâché les mots, le texte m'appartenait et tout était possible. Il s'agissait d'une vraie proposition de travail. Les demandes étaient extrêmement précises. J'ai beaucoup aimé ce type de recherche, mais je ne le ferais pas pour toutes les

pièces. C'est conséquent, ça demande un investissement très long. Je n'arriverais pas tout le temps à travailler comme ça. Tout travail laisse des traces que nous emmenons pour le travail suivant. C'est grâce à cela que nous avançons et que nous évoluons.

J'ai travaillé dernièrement avec Lars Nøren. Lui, par exemple, ne veut pas que le comédien projette sa voix. Il fallait trouver un moyen pour être audible. Comment faire passer les émotions sans être dans le jeu volontariste et comment nous entendre sans projeter. Ça nous demandait de nous adapter à une vraie demande sur la voix. Ça ne se trouve pas du jour au lendemain, il faut répéter. Lars nous disait qu'il fallait être simple, juste dire les mots. Ceux-ci trouveront leur sens et leur émotion. Ce n'est pas au comédien de jouer l'émotion, mais au spectateur de la ressentir. J'ai aimé ce travail car cela me mettait dans une autre position. Ce n'était pas du non-jeu, mais il fallait simplement laisser faire les mots. Le spectateur a le droit ou non de faire le voyage. Par contre ce n'était pas un jeu naturaliste. C'étaient juste des mots, des petites phrases. Je ne pensais pas qu'en travaillant comme cela, je pouvais atteindre très profondément certains spectateurs.

## **6. ENTREVUE AVEC ERIC RUF**

### **1. Etes-vous sensible aux voix d'une façon générale? A celles de comédiens en jeu par exemple ?**

Oui, comme tout un chacun. Ça fait partie d'un tout sur l'appréciation d'un comédien ou d'un jeu. La voix fait partie de ça. Je n'aurais pas écrit *Voix Off* pour le coup. J'aurais plutôt tendance à écouter beaucoup de musique. Mais Denis écoute énormément de disques enregistrés, des œuvres de Proust, ou tel roman lu par tel ou tel. Les bibliothèques audio, il adore ça. Je n'ai pas ce rapport-là, mais j'aime beaucoup les voix.

### **2. A quel type de voix êtes-vous sensible? Pourquoi ?**

J'écoute beaucoup de lyrique. La beauté, le grain de la voix, c'est un tout, c'est musical. Ça dépend de l'inflexion, de l'interprétation, voire de l'orchestre.

Au théâtre, ce n'est pas facile. Michel Vuillermoz, par exemple, a une voix très particulière avec un phrasé qui l'est aussi. Souvent c'est lié avec la perception que nous avons de la voix. Je ne sais pas quelle est la poule de l'œuf de cette chose-là. C'est en rapport avec la manière de jouer. Pour moi, c'est souvent lié aux paradoxes que ça représente et j'y suis assez sensible. Des corps grands qui ont une petite voix ou des corps petits qui ont une voix absolument tonitruante.

Je suis sensible à cette voix de l'acteur qui se trouve dans le « hic et nunc » de la représentation. Lorsque tout d'un coup elle n'est pas dans un critère de théâtre habituel. Ça fait d'ailleurs longtemps que l'on a abandonné cette idée; à l'époque on disait, il a une belle voix de théâtre : la résonance, la profondeur, la voix basse pour les hommes. A partir du moment où il y a plus de grain, plus de fêlure, cela devient intéressant. La voix de Cécile Brune par exemple. C'est une voix qui est passée par quelques centaines et milliers de paquets de cigarettes, plus quelques litres d'alcool là-dessus, et un nodule, elle a dû perdre une octave. Elle joue le personnage de Fantasio en ce moment. Denis ne l'a pas forcément choisi parce qu'elle a une voix grave, mais ça concourt. Elle a un timbre très particulier, complètement éraillé, on a l'impression que la voix ne tiendra pas jusqu'à la fin de la représentation. Le public doit se dire qu'il est venu voir la pièce le jour où l'actrice a une extinction. Et non ! C'est sa voix naturelle et ça tient ! Sa voix contient justement cette fêlure, ce grain, cette bizarrerie qui raconte la vie. La voix a un corps. De temps en temps quand le corps est spécial, qu'il est vivant et

qu'en plus la voix est particulière, ça forme un tout qu'on aime à reconnaître. Je crois que c'est pour ça que les gens sont amoureux de la voix de tel ou tel acteur, c'est qu'elle est particulière. C'est qu'elle fait exception. Il y a tout à coup une étrangeté entre le phrasé et le corps, il devient imitable. Moi ce qui m'intrigue beaucoup, c'est le rapport de la voix au corps. J'ai besoin de les voir les deux. Mais l'audio, la voix unique, ce n'est pas quelque chose qui me touche, beaucoup moins que Denis. J'aime ce paradoxe-là.

**3. Pouvez-vous définir en quelques mots votre voix : au quotidien et en situation jeu ?**

**a. Pouvez-vous la définir en fonction de la perception que vous en avez (généralités + registre) ?**

**b. Pouvez-vous la définir en fonction de la perception qu'en ont les gens qui vous côtoient, vos collègues de travail ou les spectateurs (généralités + anecdotes) ?**

Non. Je fais partie de ces acteurs et actrices qui ont un mal fou à s'entendre. J'ai l'impression que lorsque je m'entends, je parle de façon complètement contradictoire par rapport à ce que je pense faire. J'ai fait définitivement une croix sur ce dysfonctionnement car je ne sais pas comment le résoudre. Je travaille de mon côté. Tant que les gens m'engagent, je me dis qu'il y a quelque chose qui doit fonctionner quand même. Mais si j'étais mon propre metteur en scène, je ne m'engagerais pas ou me ferais travailler à l'inverse. Je trouve que ma voix, ma diction au théâtre est extrêmement touffue, complexe, brouillardeuse. Certains me disent : « Oui, mais il y a plein de chose à l'intérieur. ». Je comprends que cela puisse toucher ; me concernant, pas du tout. Je serais plutôt amoureux d'une voix nette, cinglante, de la voix de Françoise Viala par exemple. Elle a ce timbre sans équivoque, direct, sans sur ou sous-écho et son jeu est le même, il est simpliste dans le bon sens du terme. Elle est capable de toutes les circonvolutions de jeu, toutes les ruptures, toutes les subtilités. Mais elle va à l'indication avec une netteté enfantine, ça cingle, c'est cristallin. Lorsque je m'écoute, c'est absolument le contraire. Ça m'embête, donc j'ai un rapport à ma voix qui n'est pas en conscience. Je crois savoir d'où ça vient, je me cassais souvent la voix lorsque j'étais jeune acteur, parce que les rôles n'étaient pas faciles, des jeunes premiers de tragédie. Donner des informations que tout le monde connaît depuis deux heures dans la salle, c'est un peu délicat. J'avais une voix très blanche quand

j'étais à l'école. Et puis j'ai eu la chance de rentrer dans cette maison... Dès que je forçais un tout petit peu, ça coinçait partout. Je me souviens d'un travail avec Anatoli Vassiliev, une sorte d'atelier. Je tournais le matin, je jouais *Ruy Blas* le soir, c'étaient des journées de dingue et j'ai perdu la voix à un moment, de fatigue. C'était aussi une fatigue mentale. Anatoli m'a dit : « Tu veux finir à l'hôpital » et en gros il me mettait en garde. Il m'a dit que j'étais un acteur avec beaucoup de ressenti, il fallait que je lâche les épaules, que je pense à autre chose, que je libère, sinon j'allais me contracter à un point maladif. Cela m'a fait réfléchir. Pourtant c'était sur des répétitions très contraignantes, douloureuses, que j'avais du mal à comprendre. C'est Vassiliev, un bonhomme incroyable, mais pas simple.

Je suis arrivé le premier jour des répétitions pour *Phèdre*, avec Chéreau. Il m'avait choisi, j'étais très heureux de participer à cette aventure. Mais j'appréhendais un peu, parce que le lieu de représentation était une usine, donc il fallait remplir, donner du son. On jouait de la tragédie et en série, tous les jours. Je redoutais le moment où j'allais perdre ma voix et je l'ai perdue en répétition. Au milieu de tout ça, je faisais une psychanalyse et j'ai appris par quelqu'un de ma famille, que mon grand-père paternel avait eu la grippe espagnole. Certains en sont morts, d'autres ont survécu, dont mon grand-père, avec des problèmes neurologiques. Du coup, celui-ci devenait très violent, de manière incompréhensible. Il est devenu schizophrène petit à petit. Les gens de ma famille étaient toujours très prudents avec lui, s'interdisant parfois de lui dire des choses. Mon père a pris le tic de mon grand-père. C'est-à-dire que souvent il piquait des rages, devenait violent lui aussi et sortait de ses crises honteusement. Je crois que je me suis construis en refusant tout excès de violence et toute puissance mâle ou de patter familial. Donc j'ai adouci ma voix. Encore maintenant, je ne me tiens pas très droit. J'essaie de ne pas représenter cette figure de mâle viril violente, alors qu'il y a des choses à prendre là-dedans, puisque je suis père de famille. Quand j'ai compris ça, cela m'a libéré car j'ai su contre quoi je luttais. Je me suis dit que j'avais le droit d'être ce que je représentais, c'est-à-dire que je fais un mètre quatre-vingt-quatre sur un plateau, j'ai une force physique. A partir du moment où j'ai saisi cela je ne me suis plus cassé la voix. Ça n'a pas résolu grand chose sur mon rapport à ma propre voix qui est très embrumé. Lorsque je m'entends, dans une captation, j'ai toujours un sursaut de me dire à quel point je me sens étranger par rapport à cela.

#### 4.

**a. Quelle sorte de rapports entretenez-vous avec votre voix ? (En considérant que la voix est un outil de travail pour le comédien.)**

**b. Quel genre de formation vocale avez-vous eue ?**

Au tout début, j'ai reçu des critiques qui ont duré assez longtemps, sur un manque de technique, au niveau des résonateurs. En plus, je n'ai pas fait de travail vocal, je ne suis pas tombé sur les bons professeurs quand j'étais à l'école. Je donne en général trop de souffle au début de la phrase et ne peut pas, du coup, tenir celle-ci jusqu'à la fin. Evidemment, j'ai progressé. Des gens parfois me disent qu'ils aiment ma voix. Je pense alors qu'elle doit leur évoquer quelque chose de personnel. Je ne fais pas partie de ces acteurs qui enregistrent beaucoup de textes qu'ils lisent, qui ont une maîtrise directe, consciente, pas dérangée de leur voix, et qui savent comment conduire leur voix pour faire tel ou tel effet. Donc, je fais rarement cela. De la postsynchronisation, j'en ai fait pour les films que j'ai tourné. J'en ai fait très rarement pour doubler d'autres voix, alors qu'au niveau du solfège que cela représente, je suis assez doué. J'arrive à suivre les lèvres de la personne que je dois doubler et à m'amuser par rapport à ça, comme je suis musicien, c'est quelque chose qui fonctionne assez facilement.

Les gens repèrent rapidement lorsque l'acteur a trop de distance avec sa voix. Il y a un rapport qui n'est pas clair. Certains fantasment mon jeu qui serait entre le parlé-chanté, avec un accent natal jamais bien maîtrisé. Il existe des comédiens qui ont un phrasé tellement particulier que cela devient une marque de fabrique. Ils sont engagés pour cette raison et pour travailler un certain répertoire qui contient une grande part poétique, déclamative ou lyrique, comme la tragédie ou du Claudel. C'est un peu mon cas. Je crois qu'à un certain moment, le défaut se fait qualité. Très souvent, lorsqu'on dure dans ce métier-là, c'est que ce qu'on vous reproche devient la chose qui vous spécifie, qui vous désigne.

Comme je suis grand et blond, je ne fais jamais de Tchekhov. Là, c'est la première fois. Mais cela semble une absurdité pour les metteurs en scène de choisir un grand blond pour interpréter un rôle dans ce répertoire. Je ne pense pas que cela dérangerait les Russes, mais les Français oui. De même que je ne jouerai jamais avec une de mes collègues que j'apprécie beaucoup, parce qu'elle est grande et blonde également. Nous ressemblerions trop au couple connu Hansel et Gretel. Ma compagne me dit toujours qu'il y a quelque chose

d'extraordinaire chez moi, qui peut plaire ou non. Lorsque je prononce un mot, les gens ont l'impression que ce n'est pas à ce terme-là que je pense, que je suis dans un autre mot. C'est vrai qu'en ayant côtoyé des gens comme Vignier ou m'étant confronté à la méthode de Reynault, j'ai abordé un travail lié aux associations, à la musicalité, au fait de laisser les mots en suspens. Je suis dans une sorte de rythme, mais ce n'est pas une coquetterie de ma part car si je pouvais faire autrement, je le ferais. Je préférerais avoir un chemin plus direct et en tant qu'opérateur du verbe, avoir des manettes plus simples dans les mains.

J'avais ce physique de jeune premier un peu athlétique et puis comme j'avais cette voix un peu blanche, pas assez puissante, un peu soufflée, j'ai été dirigé dans la tragédie ou dans du Claudel, mais jamais dans du contemporain. C'est peut-être aussi parce que j'ai un corps moins passepartout que d'autres sur un plateau. Dans cette maison, les metteurs en scène vous confient les rôles parce que vous êtes expérimentés dans tel ou tel domaine, en l'occurrence la tragédie me concernant. Donc j'aurais pas mal de choses à raconter parce que je cumule les expériences et les différents avis des professionnels avec lesquels j'ai travaillé.

**5. Dans le *Cyrano de Bergerac*, avez-vous eu recours à un travail spécifique de la voix ? De quel genre ?**

Non. Nous sommes une troupe dans cette maison. Avec Denis, nous nous connaissons très bien et depuis longtemps. J'ai travaillé à nombreuses reprises avec lui. Il connaît ma voix, mon corps, il sait comment je suis sur un plateau. Il m'a choisi pour ce que je sais faire, sans me demander de changer ça ou ça.

**6. Lorsque vous répétiez, arrivait-il à Denis Podalydès de vous donner des indications de jeu par rapport à la voix ? Quel genre d'indications? (Intonation, débit, hauteur, ruptures, travail sur le vers...) Dans quelles scènes ?**

Nous avons travaillé sur l'alexandrin, comme nous le faisons souvent sur chaque pièce du répertoire, sur une notion de rythme, aussi en fonction d'une volonté de Denis. Savoir comment traiter l'alexandrin de Rostand, le rendre actif, le déprécier,... Denis parlait d'histoires d'accélération,... Il aime lorsque c'est droit et simple. S'il y a un travail à faire, c'est plus au niveau du rythme que celui de la couleur de la voix. Le timbre, c'est le nôtre.

## **7. Est-ce que les voix de Françoise Gillard dans le rôle de Roxane et de Michel Vuillermoz dans celui de Cyrano ont influencé votre façon d'utiliser, de moduler votre voix? A quel moment et comment ?**

Le casting était très bon, à la fois conscient et inconscient. Michel et Denis se connaissent depuis des années. Ils ont souvent joués ensemble, d'ailleurs, c'est un duo magnifique. Ce qui est intéressant, c'est que Denis pourrait jouer Cyrano, il en a les capacités. Cependant le rôle, en fonction d'une sorte d'héritage commun, veut que ce soit plutôt un grand flandrin, un grand échalas un peu maigre car il y a du Don Quichotte dans Cyrano. Il y a une silhouette prédéterminée à laquelle Denis ne correspond pas. Donc il a pris son vieil ami. Il a choisi aussi une Roxane, qui à l'époque était sa compagne, Françoise Gillard. Denis a un grand amour littéraire, notamment par rapport aux Précieux, qui était un vrai courant, dont on se moque aujourd'hui, à cause des *Précieuses Ridicules* de Molière. C'était un courant littéraire extraordinaire, avec de la poésie de haute volée. Donc Denis aurait adoré qu'à l'acte III, avant la scène du balcon, Roxane récite des tirades des Précieux. Il aurait voulu montrer que cette femme était en prise avec la littérature de l'époque. Françoise a cette grande préciosité dans son articulation, dans son corps, dans son jeu, dans sa voix. Et à qui va-t-il confier le rôle de Christian qui va embrasser sa copine ? A un ami de confiance, qui ne dit pas grand-chose dans la pièce et qui va faire le décor. Sa distribution était faite très intelligemment. Denis aurait souhaité que Roxane ait une scène d'amour avec les lettres, quelque chose d'un orgasme littéraire, ce qui n'était pas facile à faire. Dans sa distribution, il y a le « houarara » de Michel, ses grognements perpétuels et la maîtrise de ce grognement-là, car pour jouer Cyrano il faut quelqu'un qui puisse envoyer. Michel n'a pas une voix de conservatoire, de précieux ou de théâtre. Il a une voix de travailleur. C'est ça qui est intéressant. Denis a choisi la voix de Michel et la mienne ; tout est dit là-dedans. Et ensuite, il y a une justesse physique. Elle est compliquée à monter cette pièce. Cyrano a plus ou moins l'âge de Christian et de Roxane, mais dans la tradition, c'est très souvent un acteur de cinquante ans qui interprète le rôle. Christian lui est un jeune de dix-huit ans qui sort de l'école et la comédienne qui joue Roxane se situe entre les deux. Donc le public se dit que cet homme de cinquante ans n'a plus droit à l'amour. De plus ça lui donne un côté très paternaliste par rapport à Christian. Celui-ci passe alors pour un benêt qui se fait avoir par un malin pas si généreux. Ce que Denis a très

bien réussi à monter, c'est la relation entre les hommes ; c'est l'histoire d'un manchot qui rencontre un cul-de-jatte. Les deux estiment la chance qu'ils ont eu de se rencontrer. Et puis comme nous sommes grands Michel et moi, le rapport physique est possible. C'est important qu'il y ait un équilibre, cela donne de la crédibilité aux pensées de Christian ; c'est n'est pas un benêt. Il s'agit juste de quelqu'un qui a de la peine à s'adapter à certains milieux. C'est un homme de terrain qui va à la guerre ; de parler aux femmes, cela le tétanise. En plus il a l'honnêteté de le dire.

**8. A La Comédie Française, vous avez joué les rôles de Dom Carlos dans Dom Juan de Molière, de Louis Laine dans L'échange de Paul Claudel, de Bajazet dans Bajazet de Racine, de Damis dans Tartuffe de Molière, d'Alexei Nikolaïevitch Beliaïev dans Un mois à la campagne de Tourgueniev, de Suréna dans Suréna de Corneille, d'Horace dans L'École des femmes de Molière, de Valère dans Le Mariage forcé de Molière, de Cléante dans le Malade imaginaire de Molière, de Ruy Blas dans Ruy Blas de Victor Hugo, d'Amphitryon dans Amphitryon de Molière, de Penthée dans Les Bacchantes d'Euripide, de Mesa dans Partage de midi de Paul Claudel, d'Achille dans Penthésilée d'Heinrich von Kleist, de Soliony dans Les Trois Sœurs de Tchekhov, de Christian dans Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand**

- a. Savez-vous pour quelles raisons, vous avez été distribué dans ces rôles-là ?**
- b. Pensez-vous que votre voix a pu influencer le choix de ces distributions ? Comment et pourquoi ?**

Moi j'ai la chance de travailler beaucoup, surtout du classique. Du coup, je suis très souvent distribué dans ce genre de répertoire. Peut-être qu'un jour, je devrai remplacer quelqu'un dans du contemporain et alors je commencerai à en jouer plus. Je sais aussi que ça fonctionne comme ça.

Je constate que j'ai eu beaucoup de rôles muets ou de gens extrêmement taiseux. J'ai joué également des rôles où j'avais beaucoup de texte, dans de la tragédie ou du Claudel, Le Partage de Midi. Mais souvent, je jouais des rôles qui sur le papier n'étaient pas importants, mais absolument nécessaires dans la pièce ou qui marque l'imaginaire collectif, dont par exemple Christian. J'aime beaucoup ces rôles-là. J'ai eu une récompense un jour pour un rôle muet qui était Abad dans

*Quai Ouest.* J'ai joué un fantôme au cinéma. Je sais que j'ai des qualités de présence très grande sur un plateau. C'est pourquoi je joue assez régulièrement ce genre de rôles-là.

## 7. CORRESPONDANCE AVEC DENIS PODALYDÈS

1.

### a. A quels types de voix êtes-vous sensible ?

Aucune en particulier, a priori, ou plutôt à toutes, à celles qui sonnent juste, et une voix sonne juste dès lors qu'elle trahit quelqu'un, dit qu'il est vivant, multiple, contradictoire, présent, voix grave ou aigue, puissante ou faible, rauque ou timbrée, enfouie ou dégagée, autoritaire ou incertaine, peu importe le type de voix. En chant je n'aime pas trop les voix démonstratives, de coloratur, dont on attend le contre-ut, je m'en fous un peu de cela, même si au début, ça m'a cloué au sol. Maintenant j'aime mieux les voix contrastées, capables de changement radical de registre.

### 2. Vous êtes-vous interrogé sur les raisons pour lesquelles vous êtes sensible aux voix ?

Oui, en écrivant mon livre *Voix off*. Pourquoi l'intime, les souvenirs, mille détails enfouis et qui me semblaient vibrants surgissaient dès lors que j'empruntais le canal de la voix, de l'évocation de la voix d'un autre qui me ramenait inmanquablement à des souvenirs personnels ? Je n'ai pas vraiment de réponse. Cela a stimulé mon désir d'écrire. C'est apparu comme un jeu de patience, de tenter la description objective des voix.

Et je crois, tout acteur, acteur de théâtre en particulier, est sensible à la voix, organe le plus en jeu et en péril au théâtre, celui qui se met le plus à nu, qui est toujours en mouvement, surtout dans les grands textes.

### 3. Pouvez-vous définir en quelques mots votre voix : au quotidien et en situation de jeu ?

Ma voix est nasale, portée dans le masque, où se situe ma « puissance » d'émission. Elle s'est aggravée avec l'âge mais n'est pas pour autant une voix grave. Elle est du registre « léger » (orientée davantage vers la comédie, a priori). Je suis en chant baryton martin (les barytons bouffe).

### a. Pouvez-vous la définir en fonction de la perception que vous en avez (généralités + registre vocal) ?

Je pense avoir répondu ci dessus.

**b. Pouvez-vous la définir en fonction de la perception qu'en ont les gens qui vous côtoient, vos collègues de travail ou les spectateurs (généralités + anecdotes) ?**

Ma voix était perçue comme assez forte, on ne me faisait à vrai dire pas de remarque. Si : mon frère aîné me faisait souvent la remarque que ma voix était très différente dans la vie et sur la scène. J'expliquais que c'était un effet naturel : toute projection transforme la voix, comme le chanteur d'opéra n'a pas du tout la même voix lorsqu'il parle et lorsqu'il chante. Néanmoins ce genre de remarque me vexait, me faisait réfléchir et je tâchais de réduire l'écart entre la voix de la vie et la voix de jeu. J'ai toujours pensé à cela depuis. Mais il demeure toujours un écart, sauf chez les acteurs à la voix soit naturellement très basse, soit naturellement très puissante. Ce qui n'est pas mon cas. Alors je tâche de jouer de/avec cet écart.

**4.**

**a. Quelle sorte de rapports entretenez-vous avec votre voix ? (En considérant que la voix est un outil de travail pour le comédien.)**

Nul travail en particulier, nulle attention systématique ou monomaniaque. Je ne travaille pas ma voix. Pas d'exercice en particulier. Je crois que cela se travaille tout seul, avec le temps, les expériences, les textes, les espaces de jeu et de travail. Et la vie tout simplement.

**b. Quel genre de formation vocale avez-vous eue ?**

Aucune. Je séchais le cours censé consacré à cela au Conservatoire. Je n'y croyais pas.

**c. Quels sont les exercices vocaux que vous pratiquez régulièrement pour vous échauffer ?**

Echauffement des cordes vocales en disant le texte avec plus ou moins d'intensité, de façon à ne pas brusquer la voix. Rien de très particulier.

**5. Dans le *Cyrano de Bergerac*, avez-vous demandé à vos comédiens (et plus spécialement à Michel Vuillermoz, Eric Ruf et Françoise Gillard) un travail particulier par rapport à leur voix :**

**a. sur l'ensemble de la pièce ? Si oui, lequel ?**

Non, pas de travail spécifique. Ou il faudrait demander aux comédiens eux-mêmes.

**b. au niveau de l'intonation, du timbre, du rythme, des ruptures, d'un traitement spécifique du vers pour les séquences suivantes :**

➤ **à l'acte I lors de « La Tirade du Nez » et « La Ballade » au moment du duel, pour Cyrano ?**

Ce ne sont pas des indications propres à la voix, mais des indications de jeu qui concernent l'ensemble des moyens d'interprétation.

Pour les « Nez », nous cherchions non pas l'Esprit raffiné, le ton spirituel mais la démesure de la chose, comment Cyrano est emporté par son démon logorrhéique, comment il outrepassé toujours les limites, va toujours trop loin au point que sa parole atteint un point de folie, comble de son invention, de son improvisation poétique et dramatique, qui est aussi le moment de son auto-destruction, du danger qu'il court, de ce qui amènera, à force de provocation, d'excès et de subversion sa propre mort.

Il fallait que Michel en fin de tirade soit fatigué, abattu, retourné en lui-même, fatigué de lui-même, ulcéré par sa propre folie plutôt que fier et satisfait.

Les « non merci », nous le traitons comme une montée en exaspération.

➤ **à l'acte III, scène 7 et suivantes, lors de la scène du balcon, pour Cyrano et Christian ?**

Là, il faut que les voix puissent, au moins au début, se confondre, afin que Roxane puisse passer de la voix de Christian à la voix de Cyrano sans trop d'in vraisemblance. C'est pourquoi Cyrano recommande à Christian de parler bas. Une fois le lien établi, la passerelle vocale installée, on peut s'en affranchir et montrer que Roxane appartient de plus en plus et toute entière, même érotiquement parlant, à la voix de Cyrano. Voix qui, dans cette scène, la fait très littéralement jouir. Rostand est un des rares poètes à montrer explicitement, en scène et en acte, le pouvoir érotique de la voix, élément sur quoi est fondé le théâtre, le goût du théâtre.

Dans cette scène, qui ressort presque de l'opéra, les voix, se parlant de haut en bas, de bas en bas, en triangulation, et à travers les feuillages, font toute la scène, immatérialisent celle-ci, en font un poème magnifiquement désincarné, puisque les corps ne se touchent pas, s'échangent même (Christian-Cyrano). C'est pourquoi nous étions allés jusqu'à abolir, en pleine scène, le décor, à laisser

Roxane flotter en l'air, comme un ange, portée par la voix de Cyrano. Et puis tout finit au baiser.

➤ **ou à d'autres moments qui vous semblent intéressants ?**

La lente mort de Cyrano, tandis que la nuit tombe, dérobe la blessure au regard de Roxane, celle-ci toujours à son ouvrage, se rendant compte très tard et de l'agonie et de qui meurt réellement, celui qu'elle aimait, dont elle aima la voix. C'est au moment où elle ne voit plus, où elle ne fait plus qu'entendre qu'elle comprend, que lui apparaît enfin la Chimère dont elle était éprise : Christian dans la voix de Cyrano, Cyrano sous le masque de Christian.

**6. Quelles sont, selon vous, les caractéristiques de chacune des voix des trois comédiens (Michel Vuillermoz, Eric Ruf et Françoise Gillard)?**

Michel a une voix basse et puissante. Eric, plus gutturale, plus analytique aussi. Françoise est vraiment soprano, aérienne, avec des graves très étonnants et une puissance insoupçonnée au premier abord.

**7.**

**a. Selon quels critères avez-vous établi la distribution de Cyrano, de Christian et de Roxane (physique, caractère, affinités, disponibilité,...) ?**

Le choix s'est fait intuitivement. C'étaient ceux-là sans hésitation, sans retard.

**b. Est-ce que la voix était l'un de ces critères ? Si oui, pour quelles raisons ?**

Oui et non. Cela faisait partie d'un tout.

**8. A votre avis, qu'est-ce que chacune des voix peut apporter aux spectateurs par rapport à la compréhension des personnages dans *Cyrano de Bergerac* (au niveau du caractère, du milieu social, de la relation avec les autres personnages,...) ?**

Je ne crois pas que cela puisse se poser en ces termes-là. On ne peut que difficilement dissocier les voix des corps, des personnes qu'elles habitent. Le spectateur aime moins une voix que le rapport de cette voix à ce corps, à cet acteur avec lequel elle fait corps. Tout au moins au théâtre.

**9. Parmi les différents spectacles auxquels vous avez participé, soit en tant que metteur en scène ou comédien, y'en-a-t-il pour lesquels l'usage de la voix était la préoccupation première du travail ? Si oui, quels étaient ces spectacles ? Avec qui ? De quel genre de recherche s'agissait-il ?**

Même en travaillant un opéra, je ne dissociais pas la voix de l'ensemble, au contraire même, c'était le moment de penser surtout à relier les éléments, c'est même le sens du travail de metteur en scène, trouver l'organicité des voix, des êtres et de toute la machine.

Non, je ne me souviens pas d'un tel spectacle. Je ne suis pas un spécialiste de « la voix ». Pas de fétichisme particulier. Pas même de connaissance scientifique, objective de l'appareil de phonation.

C'est du côté de la psychanalyse que je situerais mon lien le plus sensible avec ce que « la voix » recouvre. Car sans être un objet détaché du support qu'elle révèle et masque dans le même temps, elle en fait son champ d'investigation, elle part de la matérialité organique de l'ensemble son-corps-rythme-intonation-parole-verbe-chair, pour élaborer son discours. Elle entend ce qui est caché, décèle l'accent inaudible, la douleur, la plainte enfouie dans la gorge, permet de retrouver la possibilité d'un chant, d'une gaîté, d'une expression nouvelle et inattendue. Cela prend beaucoup de temps, demande beaucoup d'attention, de tact, de sens musical, une grande faculté d'interprétation, de compréhension, de capacité à changer radicalement ses grilles de lecture, à se défier de tout systématisme, de toute conclusion hâtive, à écouter, toujours et encore, à écouter le silence qui épaissit la voix, lui donne sens. Et c'est aussi, tout cela, la fonction du metteur en scène.

## **8. CORRESPONDANCE AVEC JEAN-YVES RUF**

### **1. Etes-vous sensible aux voix d'une façon générale? A celles de comédiens en situation de jeu par exemple ?**

Oui, très, et de plus en plus. C'est peut-être le fait de faire de l'opéra, mais je me rends compte que c'est une donnée de plus en plus déterminante. Ou plutôt j'en ai de plus en plus conscience. On ne fait pas toujours consciemment attention à la voix d'un comédien. On parlera plus facilement de son jeu en général, de son physique. Mais je suis sûr que son empreinte vocale nous influe tout autant, même si c'est de manière plus sourde, plus inconsciente que le reste.

### **2. A quel type de voix êtes-vous sensible? (agréablement ou désagréablement)**

Je ne sais si j'ai des types. Je sature vite avec des voix nasales hautes perchées. J'aime souvent les voix de femme graves, voire un peu rauques. Mais je parle ici en général. Quand je monte un texte, il y a des rencontres possibles entre la voix du poète et la voix du comédien. Et il ne s'agit jamais que de la voix à proprement parler, mais de la respiration, de la « rythmicité », comme dit Meschonnic, c'est-à-dire d'une manière ou non de révéler la langue, de lui donner corps. Une voix que je trouve sensuelle et agréable pourra se révéler proprement inefficace sur le plateau selon la nature du texte.

### **3. Pouvez-vous définir en quelques mots votre voix?**

C'est toujours difficile de parler de sa voix, car on ne la reconnaît pas. On a des voix, celle de la famille, de l'intimité, celle des réunions du conseil de fondation, celle du pédagogue, celle du comédien, etc... Nos voix sont aussi nos masques, qui se révèlent parfois très fragiles, car une voix ancienne, d'enfant fragile, peut remonter de loin et altérer notre voix « sociale », au détour d'une phrase ou d'un mot. Mais je ne réponds pas à la question. Ma voix, je la perçois assez posée, riche en harmonique, assez chaude, quand je suis serein, et facilement altérable et fragile quand je suis ému.

### **4. Selon vous quel type de rapport devrait entretenir un comédien avec sa voix?**

Un rapport de connaissance, de plaisir, de recherche. Tout comme les chanteurs, les comédiens sont des phonateurs et leurs voix est leur outil de travail. De plus en plus je tente de les sensibiliser à cet outil qu'ils connaissent pour la

plupart assez peu en fait. C'est peut-être le contrecoup d'une époque où le jeu du comédien se rapprochait du chant (Sarah Bernhardt), l'influence du cinéma, la confusion entre sincérité et réalisme, etc... Je ne sais, mais je remarque que beaucoup de comédiens n'ont aucune conscience de l'instrument voix, de la vitesse de l'air, du soutien. Ils savent qu'ils parlent doucement ou fort, de manière quantitative, mais savoir quel est la qualité du son, quelles résonateurs ils utilisent, si la voix est riche en harmonique, avoir conscience de l'espace dans lequel la voix s'inscrit, etc... C'est tout un apprentissage. Il est vrai qu'on travaille souvent dans de petits espaces dans les écoles, et que le réel apprentissage se fait parfois plus tard, quand on joue sur de grands plateaux.

**5. En tant que metteur en scène, lorsque vous travaillez avec des comédiens, vous arrive-t-il de leur donner des indications de jeu par rapport à la voix ? Quel genre d'indications?**

Oui, de plus en plus souvent. Je parle beaucoup de l'air, de la vitesse de l'air, du soutien, de la direction du son, du placement de la voix. Parfois je passe par des indications techniques, parfois je tente plutôt de parler de « géographie intérieure », d'imaginaire, cela dépend du comédien, de son rapport à la technique.

**6.**

**a. Comment choisissez-vous vos comédiens? Selon quels critères (physique, affinités,...)?**

Difficile à dire. C'est une intuition. Evidemment le physique joue, mais je suis incapable de choisir sur photo, car j'écoute plutôt la vibration particulière qui émane d'un corps. C'est lié au rapport qu'entretient chaque être avec son corps. Affinités, oui. Je dirais plutôt rapport de travail. Je me moque de savoir si on a les mêmes goûts, si on écoute les mêmes musiques, lit les mêmes livres. M'importe seulement notre capacité d'écoute mutuelle durant le travail.

**b. Est-ce que la voix fait partie de ces critères? Quelle importance pensez-vous qu'elle peut prendre?**

Oui, évidemment, même si la voix est toujours liée à autre chose, à la posture, à l'imaginaire, à la connexion avec le corps, etc... Mais c'est vrai qu'une voix a une empreinte particulière, un charme. Pour moi c'est surtout le contrepoint des différentes voix de la distribution qui est important. Certaines voix se marient bien ensemble, comme une flûte et un hautbois, d'autres moins. La différence des voix

nous réveille l'oreille. Mais ce n'est pas un critère que je sépare du reste, c'est toujours dans un ensemble. Mais il est clair qu'une voix trop plate et claironnante, une voix qui n'exprime pas de nuance, qui sature vite l'oreille, va vite me déranger. J'aime les voix qui n'expriment pas tout à fait ce qu'exprime le corps. Un gros avec une voix assez aigue, un jeune corps frêle avec une voix de mezzo puissante.

## **9. CORRESPONDANCE AVEC DENIS MAILLEFER**

### **1. Etes-vous sensible aux voix d'une façon générale? A celles de comédiens en jeu?**

Je suis très sensible aux voix, sur le plateau d'abord, et aussi dans la vie (mais surtout pour un acteur!). Une voix impose un acteur, le différencie, le personnalise. Je pense que les bons acteurs ont (presque) toujours une voix spécifique, particulière.

### **2. A quel type de voix êtes-vous sensible? (agréablement ou désagréablement)**

Surtout aux voix qui sont "connectées" directement avec le centre, l'énergie vitale de la personne, de l'acteur. Qui sont reliées, pour utiliser un mot courant du jargon. Qui sont vraies, qui parlent de l'intimité, qui ne jouent pas à montrer autre chose de la personnalité.

### **3. Pouvez-vous définir en quelques mots votre voix?**

Difficile bien sûr. J'entends (en moi) une voix assez profonde, chaleureuse. Quand je l'entends en vrai, je la trouve plus haut placée, et un petit peu dans le nez. Peut-être parce que je sais que je n'ai plus le même phrasé naturel et instinctif de mon enfance, où je ne me souciais pas de mon accent (chose que j'ai un peu changé en entrant au Conservatoire d'art dramatique...)

### **4. Selon vous quel type de rapport devrait entretenir un comédien avec sa voix?**

La travailler bien sûr. Et, comme pour le reste, trouver le juste et délicat équilibre entre vraie maîtrise et pur abandon...

### **5. En tant que metteur en scène, lorsque vous travaillez avec des comédiens, vous arrive-t-il de leur donner des indications de jeu par rapport à la voix ? Quel genre d'indications?**

Oui bien sûr. Des questions simples de puissance et de modulation. Mais surtout de tonus, d'énergie, et de direction, d'adresse. Je parle passablement de la voix. Le rapport à la voix change radicalement le rapport au jeu.

6.

**a. Comment choisissez-vous vos comédiens? Selon quels critères (physique, affinités,...)?**

Je les choisis parce que je pense qu'ils peuvent entrer dans le projet. Je reviens souvent à une sorte de "famille" élargie. Je cherche des acteurs qui ont le moins de barrières possible. Qui sont prêt à essayer franchement et rapidement. Je ne suis pas un patient bâtisseur de scène. J'ai besoin d'immédiateté et de sincérité.

**b. Est-ce que la voix fait partie de ces critères? Quelle importance pensez-vous qu'elle peut prendre?**

Comme je l'ai écrit, la voix fait partie des critères, dans le sens qu'elle est une manière pour l'acteur de "dire" sa justesse, sa sincérité, son énergie.

## **10. CORRESPONDANCE AVEC MICHEL JACQUELIN**

### **1. Etes-vous sensible aux voix d'une façon générale? A celles de comédiens en jeu?**

Oui mais dans le jeu c'est indissociable de la façon de s'en servir. Je me souviens bien de la surprise de l'arrivée des HF, pour amplifier des voix chuchotées (HP Cloos ou Bob Wilson) super impressionnant de ne plus être dans une voix de théâtre, portée, etc.

Je me suis toujours étonné que l'on reconnaisse quand on entend des voix sur une bande son si c'est du cinéma, de la radio ou du théâtre au ton et au placement de la voix.

### **2. A quel type de voix êtes-vous sensible? (agréablement ou désagréablement)**

Je n'aime pas trop les aigus.

J'aime beaucoup par exemple la voix, le timbre d'Anne Alvaro (après pour définir le type de voix c'est dur plutôt médium grave).

Pour les hommes je n'aime pas les voix de ténor ni les basses... Qu'est-ce qui reste?

### **3. Pouvez-vous définir en quelques mots votre voix?**

J'ai toujours du mal à entendre ma voix enregistrée, je n'ai pas d'affection particulière pour elle, je m'en sers.

J'ai une voix d'homme pas très grave.

Mes enfants garçons ont parait-il la même alors j'essaye d'imaginer la mienne pour les autres.

### **4. Selon vous quel type de rapport devrait entretenir un comédien avec sa voix?**

Un rapport chaleureux (je blague).

En tout cas la voix ne doit pas être un problème, mais un instrument qui se travaille, mais qui a ses limites. Rester dans ses limites. Etre soi-même.

### **5. En tant que metteur en scène, lorsque vous travaillez avec des comédiens, vous arrive-t-il de leur donner des indications de jeu par rapport à la voix ? Quel genre d'indications?**

Que le travail ne se voit pas.

Les voix apprêtées pour le théâtre c'est terrible.

Se méfier de la petite musique qui s'installe quand on s'écoute.

Réinventer sa voix (sans jeu de mot) c'est à dire ne pas refaire les choses sans penser (Un peu comme un dessin que l'on repasse le trait est mort).

Garder un truc vivant.

Mais tout cela je ne le dis pas souvent

**6.**

**a. Comment choisissez-vous vos comédiens? Selon quels critères (physique, affinités,...)?**

On est atypique!

Nous c'est particulier parce qu'on travail beaucoup avec les mêmes et que l'on ne monte pas des textes préexistants. On a fait un projet qu'avec des bandes sons où on a choisi des comédiens en travaillant sur les écarts entre leur voix, leurs débits, etc...

Je crois que le choix des comédiens est très aléatoire (malheureusement pour eux) et que les critères affectifs et la facteur hasard est très important. Mon premier critère c'est que le comédien ne fasse pas *le* comédien et que l'on ait des choses en commun (par rapport à l'art contemporain par exemple).

**b. Est-ce que la voix fait partie de ces critères? Quelle importance pensez-vous qu'elle peut prendre?**

Bien sûr que la voix entre en ligne de compte mais j'ai du mal à la séparer du reste de tous les signes de communication qui apparaissent dans la vie et dans le jeu (Cf R. Barthes le grain de la voix et le métalangage du corps).

## **11. CORRESPONDANCE AVEC ODILE DARBELLEY**

### **1. Etes-vous sensible aux voix d'une façon générale? A celles de comédiens en jeu?**

Je remarque les voix, je les mémorise assez bien. A part dans la musique, je n'aime pas trop entendre les voix seules, détachées de la personne.

Je ne comprends pas bien la deuxième partie de la question... au risque de répondre à côté de la plaque :Je suis particulièrement sensible aux premiers mots dits par un comédiens sur scène, la première fois qu'il ouvre la bouche sur le plateau au cours d'une représentation (parfois, il y a un abîme entre sa présence avant qu'il parle et sa présence dès qu'il a parlé...)J'aime voir(et entendre) des films ou des pièces en langue étrangère, les corps semblent avoir une épaisseur, une consistance différente, cela change ma perception et je soupçonne qu'il en reste quelque chose après.

### **2. A quel type de voix êtes-vous sensible? (agréablement ou désagréablement)**

Je suis très sensible physiquement à l'émission même des voix, et certaines voix me font mal (par phénomène de sympathie physique je suppose). Les disfonctionnements me sautent aux oreilles et à la gorge si je puis dire (parfois, cela me déconcentre au point que j'ai du mal à suivre ce qui est dit).Je n'aime pas les voix qui me semblent "artificielles", forcées, sans valeur expressive ou sans intelligence du propos. Quand on parle trop fort, j'ai beaucoup de mal à entendre (certains profs par exemple)

### **3. Pouvez-vous définir en quelques mots votre voix?**

Au quotidien, ma voix est instable en fonction de l'humeur et de la physique, elle est très (trop) révélatrice. Si je suis très émue ou angoissée, je ne peux pas sortir un son. Quand je chante (surtout lyrique) c'est un problème qui resurgit parfois. Quand je joue, c'est différent (heureusement)

### **4. Selon vous quel type de rapport devrait entretenir un comédien avec sa voix?**

C'est un peu comme un instrument, il faut le préserver, savoir le réveiller, le mobiliser, l'assouplir, l'ajuster à son énergie corporelle, à l'espace physique, à l'espace sonore. Tout cela est très abstrait... Mais par exemple parler sa langue comme si c'était une langue étrangère, c'est toujours régénérant.

**5. En tant que metteur en scène, lorsque vous travaillez avec des comédiens, vous arrive-t-il de leur donner des indications de jeu par rapport à la voix ? Quel genre d'indications?**

Tout dépend de la personne (de sa capacité à réagir mais aussi du degré de confiance que je sens en ce que je peux lui dire) et du type de projet. Soit je donne des indications précises plutôt techniques (timbre des voyelles, accents ou phrasé, etc) quand c'est du détail ou un défaut systématique ; ou bien quand c'est un travail proche du théâtre musical (dans la veine Aperghis ou Kagel). Soit (le plus souvent) j'essaie de provoquer un changement de manière indirecte, en mobilisant le geste, le rapport au plancher, le regard etc, selon... Parce que si la voix n'est pas juste je pense que le plus souvent c'est une conséquence : quelque chose manque à l'interprète, qui échappe à sa conscience.

**6.**

**a. Comment choisissez-vous vos comédiens? Selon quels critères (physique, affinités,...)?**

Je suis rarement seule à choisir. C'est plus une question de cohérence de la distribution et d'affinité dans le travail. J'aime travailler avec des gens qui sont sur la même longueur d'onde, avec une qualité de présence, un plaisir à jouer avec les autres, pour les autres et pour servir un propos (j'ai horreur du narcissisme et de l'exhibitionnisme).

**b. Est-ce que la voix fait partie de ces critères? Quelle importance pensez-vous qu'elle peut prendre?**

La voix fait partie d'un tout, et elle est un élément parmi les autres, son rôle est plus ou moins déterminant selon les projets. Quand la voix est isolée du reste (par exemple dans les pièces radiophoniques) on entend tout de suite quand ça sonne "faux" ou "pas juste" en tout cas.

## **12. CORRESPONDANCE AVEC CHRISTIAN GEOFFROY SCHLITTLER**

### **1. Etes-vous sensible aux voix d'une façon générale ? A celles de comédiens en jeu?**

D'une manière générale, je ne suis pas particulièrement sensible aux voix sur une scène. Je me suis souvent battu contre l'idée, qui fleure bon la métaphysique de troisième zone, que la voix serait une sorte de manifestation de l'âme, la traduction directe, pure, de l'être. Dans une histoire dramatique essentiellement texto- centrée, la voix est devenue l'organe principal du comédien, et reste, à mon sens, encore perçue comme tel. Son outil de prédilection. La technique de voix, d'une manière générale, dans l'affirmation de sa maîtrise, m'est souvent apparue comme une chose insupportable. Je dis "*la plupart du temps*" parce que comme pour toute technique, certains comédiens parviennent à la transcender. Et font de ces techniques non une fin, mais un moyen. Moyen pour aller plus loin dans l'expression en faisant oublier la maîtrise, ou moyen se substituant à la fin, comme processus interne exacerbant la technique, dont j'ai un bon exemple que je citerai plus tard.

### **2. A quels types de voix êtes-vous sensible? (agréablement ou désagréablement)**

De fait, je ne suis pas sensible à un type de voix, mais à une manière de l'utiliser. Toutes les voix m'interpellent dès lors qu'elles n'agissent pas comme une carapace de l'acteur, dès lors qu'elles font échos aux différentes voix présentes dans le monde en général. Mais puisque j'ai une aversion profonde pour une voix trop bien maîtrisée, je suis tout de même directement attiré par des voix qui acceptent une certaine faiblesse. Qui ne semble pas être bien posées, qui déraillent. Sans doute parce que ces voix, qui ne sont pas initialement des voix d'acteurs - au sens classique, ce qui reste encore une conception hégémonique – ont constituées pour l'interprète une bataille, un combat. Il leur a fallu faire accepter cette voix, chercher d'autres leviers que ceux imposés par une norme, accepter leur singularité et en faire une force.

### **3. Pouvez-vous définir en quelques mots votre voix?**

Elle est aigue, peu puissante. Elle a peu de résonance et peu de tessiture. J'ai aussi un léger zézaiement pas complètement disparu depuis l'enfance.

#### **4. Selon vous, quel type de rapport devrait entretenir un comédien avec sa voix?**

Ceux qui ont *une belle voix naturelle*, bien posée, timbrée, claire etc. devraient s'en méfier. Il risque de tomber dans le même genre d'aporie que les acteurs au physique particulièrement attrayant. Comme j'ai déjà dit, je n'y reviendrai pas : il faut sortir de cette histoire de l'art théâtral aux belles voix.

Bien sûr, le comédien aurait tort de ne pas faire avec ses atouts naturels, j'ai toujours encouragé dans le travail théâtral ce jeu entre ce qu'on est et ce qu'on poursuit, mais j'encouragerai ceux pour qui la voix est un outil évident à en faire un usage ciblé : ça ne sert à rien de s'inscrire dans des pièces classique tel que ceux qu'on voit encore aujourd'hui. Ça ne sert qu'à conforter l'interprète et le public dans une utilisation d'une belle voix au service d'un beau texte mis en valeur par une mise en scène honnête.

Dans le travail classique, j'ai toujours préféré les voix étranges. Par exemple, je me souviens de la voix si particulière de Bénédicte Cerutti interprétant Olga dans les trois sœurs de Tchekhov mis en scène par Stéphane Braunschweig en 2007. Dans ce travail d'un classicisme éclairé, (j'entends par là classique mais non académique), cette voix aigue déraillante, aux accentuations improbables conférait à ce rôle une complexité que je n'avais encore jamais perçu jusque là. La voix, toujours soumise à une potentielle rupture, induisait une fragilité "intérieure" de l'être en opposition, en tension, en dialectique finalement avec le rôle d'Olga, sœur aînée, dépositaire de l'héritage familiale, garante de sa pérennité et de ses valeurs.

Donc, même si cet avis peut paraître un peu tranché, j'inciterai plutôt les acteurs qui ont *une belle voix naturelle* et de grandes capacités techniques vocales à poursuivre des projets comme celui, plus contemporains, de Joris Lacoste dans la pièce "Parlement" (2008). Le travail de la comédienne Emmanuelle Lafont me semble donner du sens à une technicité de la voix mise au service d'un projet qui n'anecdotise pas cette technique, mais la révèle, en soi, comme un fait performatif. Peu d'acteurs peuvent atteindre cette dextérité vocale, et c'est précisément cela qui ancre ce genre de travail dans le champ contemporain : il s'agit bien de conscientiser jusqu'où l'on peut aller, singulariser les démarches, les techniques, les parcours, et non s'imposer une maîtrise des intonations de la voix théâtrale que tout bon comédien devrait savoir faire. La voix,

comme toute technique scénique, n'est pas qu'un enjeu de comédien, elle s'inscrit dans des enjeux plus vastes et des combats artistiques et esthétiques.

De même, il ne s'agit pas pour ceux qui ont, comme moi, une voix peu adaptée naturellement à la pratique de la scène d'avoir une attitude passive sur le sujet, de se réfugier vers le théâtre corporel où je ne sais quelle pratique qui leur ferait oublier cette inadaptation première au théâtre de texte. Au contraire, il s'agit bien là encore de mener le combat à la fois pour soi-même et pour une certaine idée d'un théâtre d'aujourd'hui qui ne peut que s'enrichir par l'apport de voix nouvelles. Voix encore teintées par un processus de travail qui tend à conscientiser sa propre singularité vocale de manière à en faire, par l'apport de techniques, un objet de (re)valorisation.

**5. En tant que metteur en scène, lorsque vous travaillez avec des comédiens, vous arrive-t-il de leur donner des indications de jeu par rapport à la voix ? Quel genre d'indications ?**

Je n'insiste pas sur la musicalité de la voix, et les paramètres qui y sont rattachés, comme le rythme, l'utilisation des basses et des aigus, la puissance, la dynamique, le volume...

D'une manière générale, j'essaie déjà de comprendre quel est l'usage habituel de la voix chez tel ou tel acteur. Et d'en tirer des lignes de forces, sans délaisser les territoires où l'on peut pousser plus loin certaines techniques inexplorées, mais toujours à partir d'un centre dynamique déjà conscientisé.

C'est ainsi davantage un tout physiologique chez l'acteur que je peux circonscrire. Son usage du corps, dans ses postures, ses déplacements, ses mouvements, déterminent une certaine utilisation de la voix. Un usage de la voix qui peut se trouver en rupture avec le corps, ou y être très lié.

A partir de là, je me pose la question de savoir en quoi cette rupture ou cette interaction naturelle entre le corps et la voix peut constituer une manière de pousser plus loin l'usage vocal. Soit en insistant sur la rupture, en la considérant comme un principe de base qui peut se trouver cassé et mis en péril. Soit, pour le cas d'un corps et d'une voix enchevêtrés, en tentant d'autonomiser leurs usages respectifs.

Je me pose aussi la question en sens inverse: comment la voix, dans sa fonction à la fois sémantique et physiologique peut constituer une manière de susciter une nouvelle dynamique au corps ?

Mon type de théâtre alterne une sorte d'incarnation du dire et une mise en distance entre le corps de l'acteur et le texte. Les indications sur la voix sont donc liées à ces alternances. J'aime par exemple, dans la mise à distance du texte, que la voix soit *comme lointaine*, non pas tant figée dans la désincarnation que donnée depuis un autre point d'origine. J'aime aussi, dans le cas d'une plus grande présence du corps et donc de l'individu, que la voix soit essentiellement malléable, souple, modulée, en fonction à la fois d'un travail herméneutique et sensitif.

D'une manière générale, je ne présente pas l'utilisation de la voix et l'interprétation comme un système du dire qui serait commun à tous. Lorsque je travaille un texte, je ne cherche pas à priori les accentuations, les systèmes toniques et dynamiques. Tout ce domaine doit prendre du temps : puisqu'il est élaboré par un individu singulier dans un contexte particulier avec un texte qui ne ressemble pas à un autre, ce travail est avant tout empirique. Et il m'échoit de tenter d'ouvrir au maximum les potentialités.

Même si comme je l'ai déjà indiqué, il m'arrive de préférer ponctuellement l'utilisation d'une voix "formelle", je donne surtout des indications de modulations. En ce sens, la vocalisation est surtout liée à l'interprétation. Dans cette perspective, moduler, c'est prendre conscience à la fois d'une sémantique et de l'alternance des énergies. Il m'arrive ainsi souvent d'insister sur l'articulation du sens à l'intérieur de la phrase ou la manière dont elles se répondent ou non, et de dire par exemple : "tu vois, çà, il se le dit à lui même" ou "ce bout de phrase est une évidence", ou à l'inverse "ce qu'il dit là élabore dans le même temps sa pensée" etc.

Mes indications sont donc d'abord de l'ordre de l'interprétation, mais par le séquençage du texte, elles induisent l'alternance et la récurrence de différents types d'énergies, impliquant eux-mêmes des gestes vocaux divers.

## 6.

**a. Comment choisissez-vous vos comédiens? Selon quels critères (physique, affinités...)**

**b. Est-ce que la voix fait partie de ces critères? Quelle importance pensez-vous qu'elle peut prendre?**

La voix n'est pas un critère pour le choix d'un comédien. En ce domaine d'ailleurs, je ne pense pas avoir de critères définitifs et objectifs.

Des expériences malheureuses, comme il faut en avoir pour mieux se comprendre, m'ont amené à mieux choisir des comédiens en fonction de la nature de mon travail et non selon des "critères professionnels". Ce que j'appelle "critères professionnels", c'est ce qui fait qu'un acteur est reconnu par notre petit milieu ou par le public comme excellent, qu'il est souvent d'une efficacité redoutable dans le travail et qu'il est particulièrement *banquable* pour les instances subventionnelles ou les théâtres.

Désormais, je ne prends personne sans avoir, avant tout, travaillé avec lui au moins une semaine. C'est dans ce travail que se révéleront, d'une part des capacités techniques (corporels, de souplesse dans l'interprétation) dont j'ai besoin dans mon type de travail, mais aussi un certain état d'esprit dans l'élaboration (un rejet de l'efficacité immédiate et la mise en place d'un processus interne qui induit un travail sans inclure un résultat fixé par avance).

Dans le cadre des critères techniques que j'attends d'un acteur, je crois avoir suffisamment explicité à quel point la voix de l'acteur pouvait être un objet très relativisé. Mais il est clair que la voix, non son utilisation mais sa nature propre, est tout de même une notion incluse dans l'appréciation d'un acteur. Je prendrai l'exemple d'un comédien avec lequel je travaille régulièrement depuis longtemps, David Gobet. Sa décontraction naturelle sur scène est liée à sa grande maîtrise de toutes sortes de techniques, vocale et physique, et au fait d'en oublier les difficultés. Sa subtilité et sa souplesse dans l'interprétation des textes, c'est donc à la fois une présence rendue immédiate par l'utilisation de formes conscientisées et travaillées de manière à n'être jamais figées, mais aussi, et c'est corollaire, la mise en évidence d'un certain corps, et d'une certaine voix. La voix de David est grave, très articulée, potentiellement explosive, rassurante. Son corps bien que souple et adroit est fin, presque frêle. Ces deux pôles physiologiques constituent donc un jeu constant de mise en tension. La voix de David révèle une force que l'on ne lui attribuerait pas à priori à la vision de sa silhouette.

La mise en valeur de cette voix, en tant que nature d'un individu liée à un certain type de perception publique, je m'en sers également de manière plus ou moins consciente lorsque je place David en duo avec un acteur qui a une voix moins assurée mais au physique plus imposant...

## **13. ENTREVUE AVEC JULIEN GEORGE**

### **1. Etes-vous sensible aux voix d'une façon générale ? A celles de comédiens en jeu?**

D'une manière générale, je suis assez sensible aux voix. J'aime bien reconnaître des voix. Ce qui m'épate toujours, ce sont les doublages. Les voix sont parfois extraordinaires. Certains acteurs sont vraiment d'excellents doubleurs. Ils sont comme des traducteurs, ils s'adaptent. C'est un exercice qui n'est vraiment pas évident. Tu n'existes que par ta voix.

Lors d'un dernier travail, il s'agissait de Quai Ouest, nous avons fait avec les autres comédiens une première lecture. Après celle-ci, nous avons été immédiatement convaincus de la distribution, rien qu'en entendant les voix des comédiens lire la pièce de bout en bout. Koltès, c'est la langue, l'action de la parole. La voix c'est donc l'organe principal. Elle est issue d'une physicalité, d'une respiration. Ce n'est pas une langue intellectuelle.

### **2. A quels types de voix êtes-vous sensible? (agréablement ou désagréablement)**

Je suis plutôt sensible à des voix qui sont bien posées, déterminées, nettes, même si elles ne sont pas forcément jolies. Les voix qui sont sur le souffle m'exaspèrent un peu, parce qu'elles ne me semblent pas tout à fait centrées. Sinon, je repère facilement les petites « coquetteries » pour ne pas dire les défauts de prononciation, un tout petit sifflement ou zozotement, des particularités de ce genre. J'ai vu dernièrement une pièce dans laquelle beaucoup de comédiens avaient ce genre de coquetteries. Je trouve cela intéressant quand l'acteur en est conscient et en fait quelque chose.

### **3. Pouvez-vous définir en quelques mots votre voix?**

J'arrive à définir ma voix en fonction de ce qu'on m'en a dit. Elle est plutôt bien posée, assez grave, probablement pas assez développée. Je n'arrive pas, au niveau de l'amplitude vocale, à faire sortir des aigus. Je pense qu'elle résonne dans le bas du visage et dans la gorge. Ce n'est pas pour autant qu'elle n'est pas fragile, même si elle peut paraître puissante. D'ailleurs cette particularité-ci me joue parfois des tours, car du coup je suis moins souvent distribué dans des rôles qui évoquent une certaine fragilité ou sensibilité. Ma voix a un côté assez mâle. Je

ne pense pas que celle-ci soit en désaccord avec mon physique, mais elle pourrait être un peu différente. Elle pourrait être un peu plus dans un médium.

La voix est vraiment liée aux intentions. Je ne suis pas un performateur de la voix.

**4. Selon vous, quel type de rapport devrait entretenir un comédien avec sa voix?**

Une bonne hygiène de vie. Le meilleur rapport à entretenir avec sa voix, c'est de connaître cet instrument, pour pouvoir en jouer, se surprendre soi-même et les autres. De savoir quand elle est fragile. Elle fait partie du corps, donc comme celui-ci, elle s'entretient aussi. Je pense qu'en formation, c'est bien de faire des exercices, car cela permet de la connaître. Pour moi, la voix fait partie d'un tout.

**5. En tant que metteur en scène, lorsque vous travaillez avec des comédiens, vous arrive-t-il de leur donner des indications de jeu par rapport à la voix ? Quel genre d'indications ?**

Je déteste les intonations. Je déteste quand on dit à un acteur parle moins fort ou plus fort. J'essaie de donner des appuis techniques pour pouvoir être au service d'une intention. Celle-ci permet un résultat. Moi, en temps que spectateur, j'entends ce résultat. Je peux donner des indications aux comédiens, agissant sur sa manière de faire, afin de modifier ce résultat. Je peux dire par exemple : « Là, tu chantes. » C'est-à-dire que tu cherches à produire un résultat, alors que tu n'es pas derrière ce que tu dis. Donc c'est une intonation qui ne correspond pas à une situation véritablement jouée, investie. Ça m'arrive souvent de parler de débit, de respiration. Pour moi, la voix et le corps sont en lien avec la respiration. C'est la vie. Maintenant, on peut parler très vite, très lentement, cela dépend de ce qui est présent à l'intérieur. Parfois pour aider certains acteurs, je peux lui dire : « Essaie de le prendre plus haut dans ta voix. » Donner un petit repère technique permet de considérer la situation ou le personnage différemment et parfois, cela donne un outil supplémentaire au comédien. Il faut faire des allers-retours entre intérieur et extérieur. Mais je ne dirige pas à l'intonation comme certain metteur en scène peuvent le faire. Par contre, certains textes représentent, pour moi, des partitions. Il ne s'agit pas de faire uniquement de la technique. Mais cette dernière est au service de ce qui se passe pour l'acteur sur le plateau.

6.

**a. Comment choisissez-vous vos comédiens? Selon quels critères (physique, affinités...)**

**b. Est-ce que la voix fait partie de ces critères? Quelle importance pensez-vous qu'elle peut prendre?**

Moi je fais un travail de troupe. J'ai de la peine à me dire que je fais mon spectacle. Le but est de rassembler des énergies afin de produire quelque chose ensemble. Je ne fais pas une pièce de metteur en scène. Alors on m'a reproché que je n'avais pas un point de vue assez fort, du moins mon emprunte ne transparaissait pas dans la pièce. Mais je pense qu'on a à s'enrichir d'une équipe et de la vision des acteurs.

Donc c'est l'envie de travailler avec certaines personnes qui détermine une distribution. Il y aura une bonne cohésion et un dialogue possible. Je ne peux pas dire que je choisis mes comédiens en fonction de la voix, mais évidemment, cela rentre en ligne de compte. Il y a le corps aussi. Souvent la voix correspond au corps. C'est un tout. Mais ce tout se travaille aussi. J'aime les comédiens qui sont connectés, ancrés, dont voix est en lien avec la respiration et du coup posée. Ensuite, il y a des voix qui passent et d'autres pas, comme au cinéma certains visages prennent la lumière et d'autres pas. Cela, il faut aussi l'accepter. Accepter ce qu'est sa voix, et son physique et d'en jouer.



2)	↗	↗	↗↘	→	→	→	→	→	↘	↘	↗	↗↘
	A-	mi-	cal : /	« Mai-	s_il	doit	trem-	per	dans	vo-	tre	tasse ! /
			→				→					→
	Pour	boi-	re /	fai-	tes-	vous	fa-	bri-	quer	un /	ha-	nap ! » /

3)	↗	→	↗	↘	↗	↗	↘	→	↗	↘	→	↗
	Des-	cri-	ptif : /	« C'es-	t_un	roc ! /	C'es-	t_un	pic ! /	C'es-	t_un	cap ! /
	↘	→	→	↘	→	↘	→	→	→	↗	↓	↘
	Que	dis-	je,	c'es-	t_un	cap !... /	C'es-	t_u-	ne	pé-	nin-	sule ! » /
			→								→	

4)	↗	↗	↘	↗	↗	↘	→	↗	↘	→	→	
	Glo-	rieux : /	« De	quoi	sert	cet-	t(e)_ob-	lon-	gue	cap-	sule ? /	
	(Cu-	rieux) <sup>1</sup>			→			→			→	
	D'é-	cri	toi-	re,	mon-	sieur, /	ou /	de	boî-	t(e)à	ci-	seaux ? »
			→									→

<sup>1</sup> Le comédien utilise le mot « Glorieux », alors que selon le texte de la pièce il devrait dire « Curieux ».

5)	↗		↘	→	→	→	→	→	→	↗	↗	
	Gra-	cieux :/	« Ai-	mez-	vou-	s_à	ce	point	les	oi-	seaux ? » /	
	↘	→	→	→	→	↗	↘	→	→	→	↗	
	Que/	pa-	ter-	nel-	le-	ment/	vous	vous	pré-	oc-	cu-	pâtes/
	↘	→	→	→	→	↗	↘	→	→	→	→	↗
	De	ten-	dre	ce	per-	choir/	à	leurs	pe-	ti-	tes	pattes ? » /

6)	→	→	→	↘	→	→	→	→	→	↗	→	→
	Tru-	cu-	lent :/	« çà,	mon-	sieur,/	lor-	sque	vous	pé-	tu-	nez,/
			→	→	→	→	→	→	→	→	→	↗
	La	va-	peur	du	ta-	bac	vous	sor-	t_el-	le	du	nez/
	↘	→	→	→	→	→	↗	→	→	→	→	↗
	Sans	qu'un	voi-	sin	ne	crie/	au	feu	de	che-	mi-	née ! » /
						→	→					

7)	↗	→	↗	→	→	→	→	→	→	↗	↘	→
	Pré-	ve-	nant :/	« Gar-	dez-	vous,	vo-	tre	têt(e)/	en-	traî-	née
			→							→		
	→	→	↗	↘	→	→	→	→	→	→	↗	↘
	Par	ce	poids, /	de	tom-	be-	r_e-	n_a-	vant	sur	le	sol ! » /
												→

8)	↗	↘	↗	→	→	→	→	→	→	→	↗	↗↘
	Ten-	dre :/	« Fai-	tes-	lui	fai-	r(e)un	pe	tit	pa-	ra-	sol /
	→											
	↘	→	→	→	→	↗↘	↘	→	↗↘	↘	→	↗↘
	De	peur	que	sa	cou-	leur /	au	so-	leil /	ne	se	fane ! » /
						→			→			→

9)	↗	↘	↗	→	↗↘	↗↘	↗	→	→	→	→	↗↘
	Pé-	dent :/	« L'a-	ni-	mal	seul,	mon-	sieur,	qu'A-	ri-	sto-	phane
					→	→						→
	↗	↘	↗	→	→	→	→	→	→	↘	↗	↗↘
	Ap-	pelle/	Hi-	po-	cam-	pe-	le-	phan-	to-	ca-	mé-	los/
		→										→
	→	→	→	→	→	↗	↘	→	↗↘	→	↗	↗↘
	Du-	t_a-	voir	sous	le	front/	tant	de	chaire/	sur	tant	d'os ! »/
									→			→

10)	↗	→	↘	↗	↘	↗	↘	→	→	→	→	↗
	Ca-	va-	lier :/	« Quoi,/	l'a-	mi,/	ce	croc	es-	t_à	la	mode ?/
	↘	→	→	→	→	↗	↘	→	→	↗	↗	↘
	Pour	pen-	dre	son	cha-	peau,/	c'est	vrai-	ment	très	com-	mode ! »/
									→			

11)	↗	→	↗	↘	→	→	→	→	→	→	→	→	→
	Em-	pha-	ti	que :/	«Au-	cun	vent,/	ne	peut,/	nez	ma-	gi-	stal,/
						→		→	→	→	→	→	↘
	→	→	→	↘	→	→	→	→	→	→	→	→	↘
	T'en-	rhu-	mer	tou-	t_en-	tier,/	ex-	ce-	pté,/	le	mis	tral ! »/	
	→					→							↘
	→					→							↘

12)	↗	→	→	↘	↗	→	→	↗↘	↘	→	→	→
	Dra-	ma-	ti-	que :/	« C'est	la	mer	Rou-	ge,/	quand	il	saigne ! »/
								↗↘				
								↗↘				

13)	↗	→	→	↗	↘	→	→	→	↗↘	↘	→	↗↘
	A-	dmi-	ra-	tif :/	« Pour	un	par-	fu-	meur,/	quel-	l(e)_en-	seigne ! »/
									↗↘			↗↘
									↗↘			↗↘

14)	↗	↘	↗	→	→	↗↘	↘	↘	→	→	→	↗	↗
	Ly-	rique :/	« Est-	c(e)u-	ne	con-	que	ê-	tes-	vou	s_un	tri-	ton ? »/
						↗↘							
						↗↘							

15)	↗	↘	↘	→	→	→	↗	↘	→	→	→	↗
	Na-	ïf :/	« Ce	mo-	nu-	ment, /	quand	le	vi-	si-	te-	t-on ? » /
							→	→				

16)	↗	→	↗	↘	↗	→	→	→	→	→	↗	↘
	Res-	pec-	tu-	eux :/	« Souf-	frez,	mon-	sieur,	qu'on	vous	sa-	lue, /
	↗	→	→	→	→	→	→	→	↗	↘	↗	↘
	C'est	là	ce	qui	s'ap-	pel	l(e)_a-	voir /	pi-	gnon	sur	rue ! »

17)	↗	→	↘	↗	↘	↗	↘	→	→	↗	↘	→
	Cam-	pa-	gnard :/	« Hé, /	ar-	dé !/	C'es-	t-y	un	nez ? /	Na-	nain !/
			→									
	→	→	→	→	↗	↓	↗	→	→	→	↗	↓
	C'est	queu-	qu'na-	vet	gé-	ant	ou	ben	queu-	qu'me-	lon	nain ? » /
						→		→			→	→

