

Trois jours d'Atelier avec Patrice Pavis

DOI 10.46522/S.2021.01.01

Anca-Daniela MIHUȚ

Professeure docteure au Département du Chant et des Arts du spectacle musical
Académie Nationale de Musique « Gheorghe DIMA », Cluj-Napoca
ancamihut@yahoo.com

Abstract: Three Workshop Days with Patrice Pavis

The meeting with Patrice Pavis provided the occasion for a complex reflection on the need to include into a totalizing vision of theory and practice, the need to revisit certain notions perceived as a synthesis of knowledge and a guide for a praxis. The article also mentions a series of other aspects, regarded as particularly important for working with actors, such as the literary analysis of the text, the quality of a play's translation, which should favor its sonorous and actantial dimension, but also the notion of "verbo-corps", which captures the essence of the actor's presence and performance on stage and which can also be a guide for the translator.

Key words: *theory; practice; notion; translation; actors' performance.*

À l'Académie de Musique « Gheorghe Dima » de Cluj j'enseigne des disciplines visant les arts du spectacle (mise en scène d'opéra, histoire du théâtre, esthétique théâtrale). Également, j'écris sur le théâtre et je fais des traductions. Tenant compte de mes multiples activités et préoccupations visant la scène et le domaine des arts du spectacle, la rencontre avec Patrice Pavis et les trois jours de l'Atelier sur les nouvelles formes performatives qu'il a conduit à l'Université des Arts de Târgu-Mureș, ont représenté pour moi une inespérée opportunité de me ressourcer, de discuter et de clarifier des concepts qui sont à la base de la pratique théâtrale, des aspects visant l'importance du texte, de l'analyse littéraire de celui-ci qui nous conduit vers une approche linguistique et sémiotique des spectacles.

Personnellement, je crois que le problème principal qui persiste dans le système d'enseignement – tout au moins dans le nôtre – consiste dans la fracture entre la théorie et la pratique. C'est-à-dire qu'on a tendance à considérer la théorie comme quelque chose d'abstrait et même d'inutile tandis que la pratique comme une chose absolument nécessaire et importante. Mais toute pratique repose sur un savoir-faire et tout type de



théorie ne se valorise pas sans son application pratique. Ce qui apparaît d'autant plus important dans le domaine des arts du spectacle. Or, les discussions auxquelles j'ai participé au cours des trois jours d'atelier, m'ont confirmé, une fois de plus que la théorie, les concepts – vus comme la synthèse d'un savoir – se trouvent à la base d'une bonne pratique ; que l'explication et leur compréhension facilite énormément, accompagne et guide notre travail tout comme l'insuffisante ou l'erronée compréhension nous conduisent à des contrefaits artificiels et nous bloquent dans notre démarche. Les entretiens avec le Professeur Patrice Pavis ont mis en évidence le fait qu'il serait bénéfique que les concepts que nous utilisons au cours de notre travail soient revisités, requestionnés pour les adapter à la nouvelle situation de la langue, pour que ce qui a été exprimé autrefois corresponde à l'utilisation d'aujourd'hui. Or, les quatre éditions – de 1980, 1987, 1996 et de 2019 – du *Dictionnaire du théâtre* prouvent la préoccupation constante du chercheur, du professeur et de l'écrivain français pour la mise à jour des concepts susceptibles de devenir des véritables outils de travail dans le domaine des arts du spectacle.

Au cours de l'atelier, un autre problème qui a été discuté et auquel j'attache beaucoup d'importance est celui de l'analyse littéraire du texte. Malheureusement, un phénomène qu'on constate de plus en plus souvent – aussi bien dans les écoles de théâtre que dans l'étude du chant, dans les Conservatoires de musique – est celui de négliger ou minimiser l'importance de l'étude littéraire du texte au soi-disant bénéfice des aspects purement techniques de la pratique scénique (confondant souvent le moyen au but). L'omission de l'étude littéraire du texte mène à un éloignement des idées de l'auteur, de son univers, du contexte de l'époque dans lequel l'œuvre a été créée, ce qui a une influence considérable sur l'interprétation. Dans une conférence, le metteur en scène Anatoli Vassiliev soulignait, par exemple, combien il était important « de comprendre d'abord l'auteur, et seulement après débrider son imagination autant que l'on désire car la crise de l'école commence quand on n'en fait qu'à sa tête, qu'on reste sourd à l'auteur » (Vassiliev 1990, 42).

Ce n'est, probablement, pas par hasard que le premier jour de l'Atelier de Târgu-Mureș a été consacré au texte, plus précisément au texte de théâtre et aux problèmes fondamentaux de la traductologie. Cela m'a donné l'occasion de réfléchir sur les difficultés et les dilemmes que j'ai eus quand je devais traduire un texte : sur la notion de « fidélité » (par rapport à l'œuvre ou par rapport à l'auteur ?), sur la mise en accord de la source et de la traduction ; sur le dilemme qui travaille tout traducteur – celui de traduire le texte ou le sens, sur la capacité de réaliser les deux types d'équivalences – linguistique et stylistique – , sur l'effet exercé par la traduction sur le lecteur/spectateur et aussi sur le recours à la théorie des passions – qui me fascine –, qui redevient d'actualité et qui pourrait constituer (aussi) un précieux outil dans le processus de la traduction.



Ainsi, ces discussions sur les traductions m'ont permis de voir, sous une autre lumière, les voies et les moyens qui nous permettent d'être créatifs, tout en étant profondément enracinés dans les idées et dans l'atmosphère proposées par un auteur.

D'autre part, ces discussions m'ont marquée par deux choses qui, depuis, m'ont fait lire et apprécier d'une autre façon un texte et regarder d'un autre œil une mise en scène. La première est une phrase qui est revenue plusieurs fois lors de la première journée et disait qu'« au moment où on traduit du théâtre il faut traduire à haute voix et travailler à l'oreille ». C'est une chose bien évidente, mais depuis je suis devenue plus attentive non seulement à la façon dont un texte est traduit, mais à la qualité même d'un texte de théâtre – non pas seulement aux mots employés, à l'articulation, à la beauté et à la fluidité des phrases, aux idées contenues par une pièce, mais aussi à la capacité d'un texte de suggérer/de nous faire voir le jeu des acteurs, entendre le ton de leurs voix, la manière dont les répliques sont échangées et transposées dans l'espace. Cette lecture faite à haute voix et à l'oreille – qui m'a fait penser à l'épisode évoqué par J.-B. Valincourt où Racine, livre en main, avait lu et traduit sur-le-champ l'*Œdipe* de Sophocle, faisant fondre en larmes son auditoire (Villemain, 1847, 74) – est devenue pour moi une étape importante dans le travail d'une mise en scène. Cette lecture projective que je fais alterner avec ce que l'école russe appelle « la lecture par les pieds » ou « l'analyse-action » (Knebel 2006, 136-154) m'aide, depuis, à mieux saisir la tessiture du spectacle qu'on peut entrevoir entre les lignes du texte et qu'on peut, ultérieurement, faire ressortir, matérialiser par la voix et le jeu des acteurs.

Traduire à haute voix et à l'oreille est devenu, donc, pour moi un précieux outil dans mon travail de metteur en scène.

La deuxième chose qui a eu un grand impact sur moi a été le concept/la théorie du « verbo-corps », organiquement lié(e) à la traduction, qui reflète la relation spécifique entre le verbe et le corps, et par laquelle Patrice Pavis systématise l'alliance sémantique du mot et du geste. J'avais lu auparavant cette théorie dans ses écrits (Pavis 1990), mais, grâce à cet atelier, j'ai eu, enfin, l'occasion de me la faire expliquer par son auteur.

Il existe des choses que l'on arrive à connaître par intuition, que l'on essaie d'exprimer et un beau jour quelqu'un vous offre une formule magique qui semble contenir toutes les explications et toutes les définitions que vous avez essayées, vous-même, d'articuler. C'est ce qui m'est arrivé à moi, lorsque j'ai rencontré le concept de « verbo-corps ». Du coup, la prise de conscience des divers aspects du « verbo-corps » m'a aidé à repenser le travail avec les acteurs et surtout avec les chanteurs. Ces derniers, très centrés sur leur voix, oublient, le plus souvent, le fait que celle-ci possède un corps, qu'elle émane d'un corps. Leur faire faire des exercices qui éveillent la prise de conscience de leurs corps a des conséquences importantes sur leur manière de chanter et de jouer sur la scène. Ils comprennent que chaque mot fait action et que le mot est le véhicule d'une émotion qui est instantanément perceptible par la couleur de l'émission vocale. Une catégorie d'exercices que j'ai commencé à systématiser après l'Atelier du mois de novembre 2019 est inspirée des trois types d'expression vocale où la voix



porte/déclenche à la fois l'énergie du mot et du geste : le *stile rappresentivo*¹ de la *dramma per musica* du début du XVII^e siècle, l'*arioso*² tiré de la tragédie lyrique française, toujours du XVII^e siècle – où la musique, la parole et la rhétorique gestuelle constituent un tout organique, dont les éléments sont inséparables – et le *Sprechgesang* de l'École viennoise du début du XX^e siècle représentée par A. Schönberg, A. Berg, A. Webern. Ces exercices sont non seulement un moyen de permettre aux chanteurs de mieux maîtriser leur voix et leur corps et de mieux agir sur scène, mais, également, une clé pour pénétrer et mieux comprendre la mentalité d'une époque et la culture dont l'œuvre est une émanation.

Pour conclure, je voudrais dire que, d'un côté, les discussions autour du « verbo-corps » m'ont ainsi ouvert une fertile piste de recherche vers la mise au point d'une méthode de travail scénique efficace avec les chanteurs, une méthode que j'essayais de synthétiser depuis des années. Également, les discussions autour de la traduction des textes pour le théâtre m'ont aidé à voir comment les contraintes – le problème de la fidélité au texte-source, celles para- et extra- linguistiques, le souci de l'efficacité communicationnelle – peuvent, finalement, stimuler la créativité du traducteur et même son courage quand il s'agit de prendre certaines libertés par rapport au texte-source qu'il faut, parfois, adapter à la langue-cible en le re-crétant.

De l'autre côté, ces trois journées d'étude – je pense ici aussi au visionnage des *Damnés*, le spectacle présenté en 2016 au Festival d'Avignon par Ivo van Hove, ainsi qu'à la représentation en soirée du spectacle *La Tranquillité* au Théâtre National de Târgu-Mureș et dont la mise en scène a été signée par Radu Afrim – m'ont aidé à redéfinir mon « credo théâtral » et à garder mon espoir dans l'avenir du théâtre. Cette rencontre avec le Professeur Patrice Pavis et avec les autres collègues, venus de tous les coins du monde, m'a redonné la confiance que le théâtre survivra ; qu'il existe encore des gens qui se posent sérieusement et profondément des questions sur les concepts fondamentaux et sur l'état et l'avenir des pratiques théâtrales qu'il faut, naturellement, repenser de temps en temps ; qu'il existe encore des grands spectacles et des gens de théâtre qui sont, également, des gens de culture ; qu'il n'existe pas une rupture entre la théorie et la pratique, mais qu'elles sont les deux interfaces et les éléments organiques et absolument nécessaires de l'expérience et de la création artistique.

¹ Comme le précise Sylvie Boissou dans son *Vocabulaire de la musique baroque*, la création du *stile rappresentivo* découle des recherches menés par les membres de la Camerata Bardi, pour aboutir à une forme de monodie déclamée très expressive qui pouvait rendre le texte compréhensible et qui était apte à traduire les sens et les affects exprimés par celui-ci. Sur l'effet dramatique de la monodie et sur le sens du *stile rappresentivo* voir aussi le sous-chapitre « *Le rappresentivo genere* Monteverdien » de l'érudit ouvrage *Claudio Monteverdi letterato ou les métamorphoses du texte* de Christophe Georis.

² L'*arioso* est un mode d'écriture et d'expression vocale apparenté au récitatif par sa structure libre proche au parlé et, en même temps, à l'aria par ses inflexions mélodiques et la régularité métrique musicale.



BIBLIOGRAPHIE

- BOISSOU, Sylvie, 1996. *Vocabulaire de la musique baroque*, Paris : Éditions Minerve.
- GEORIS, Christophe, 2013. *Claudio Monteverdi letterato ou les métamorphoses du texte*, Paris : Honoré Champion Éditeur.
- KNEBEL, Maria, 2006. *L'Analyse-Action*, adaptation d'Anatoli Vassiliev, traduction de Nicolas Struve, Sergueï Vladimirov et Stéphane Poliakov, Paris : *Actes Sud-Papiers*, École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre.
- PAVIS, Patrice, 1990. *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris : Éditions Corti.
- VASSILIEV, Anatoli, 1999. *Sept ou huit leçons de théâtre*, traduit du russe par Martine Néron, Paris : P.O.L. éditeur.
- VILLEMMAIN, M., 1847. *Cours de littérature française. Tableau de la littérature au XVIIIe siècle*, nouvelle édition, Paris : Didier, Libraire-Éditeur.