

Manuel GARCÍA MARTÍNEZ

(Universidade de Santiago de Compostela)

Sur la réception du rythme du texte dans la représentation théâtrale

Un des chemins du texte dramatique est sans aucun doute celui de la scène de théâtre. Cette communication porte sur quatre aspects de l'expérience rythmique vécue par le spectateur de théâtre: les constituants rythmiques, les groupements, la hiérarchie et les milieux rythmiques.

Plusieurs données doivent être spécifiées a priori.

Le rythme est une expérience perceptive, vécue lors de la réception d'un déroulement; il conditionne la perception de la continuité et par conséquent celle du texte qui y est inclus.

Nous vivons cette expérience en organisant la consécution des événements en groupements et en structures rythmiques. Parfois, à tort, le rythme est réduit à la structure qui motive cette expérience. A tort, car quand nous parlons du rythme, nous parlons à la fois du rythme objectal et de notre mécanisme de perception, à la fois des structures rythmiques qui motivent notre expérience et de l'expérience indépendamment des structures rythmiques.

La notion de rythme a été l'objet de multiples définitions que nous n'aborderons pas, nous limitant aux définitions de certains aspects de l'expérience du rythme. Il est néanmoins nécessaire de signaler que l'expérience du rythme est obligatoirement liée à l'expérience des récurrences à la répétition du même. Cependant, comme l'ont remarqué de très nombreuses études, la récurrence des mêmes structures ne suffit pas à donner lieu à l'expérience du rythme. Dans la récurrence du même doivent nécessairement s'intercaler des éléments différents. Aussi Jacques ROUBAUD propose-t-il une définition intéressante de la notion de rythme: la dialectique du même et du différent¹.

La suite d'éléments similaires et différents est spontanément réunie en groupements par l'individu qui perçoit un déroulement et qui réalise un découpage mental.

Les groupements sont suscités par ce que l'on peut appeler les "composantes du rythme". Les plus couramment retenues comme étant à l'origine de l'expérience du rythme sont la forme, la durée et l'intensité.

1 (1986). *La vieillesse d'Alexandre*. Paris: Ramsay, p.72.

1. La forme d'un déroulement rythmique dépend de la matière dont il est composé. Au théâtre, il y a un grand nombre d'éléments scéniques, comme la voix des comédiens, leurs mouvements, l'éclairage, la lumière, etc. La matérialité d'un élément scénique contribue à définir la spécificité de son rythme. Ainsi, par exemple, le rythme de l'intonation dépendra de variations de la courbe mélodique. Plus simplement le rythme d'un personnage très corpulent ne sera en général pas le même que celui d'un animal, par exemple un oiseau utilisé sur scène.
2. La durée peut être à la fois envisagée comme le temps chronométrique et comme la durée vécue. Ainsi la récurrence de la même durée chronométrique — mettons 30 secondes pour réaliser un même mouvement, soit le fait de traverser l'espace scénique — est susceptible de provoquer la perception d'un rythme. La succession de moments donnant l'impression de grande vitesse et de moments donnant une impression de lenteur, c'est-à-dire deux formes différentes de durée vécue, peut également donner lieu à une expérience rythmique. Il faut souligner à ce sujet que la récurrence des mêmes durées chronométriques n'implique pas toujours un rythme, mais peut en être l'indice².
3. L'intensité a souvent été analysée comme l'alternance de moments forts et de moments faibles, de moments de forte intensité et de moindre intensité, de tension et de relâchement. L'intensité est le degré de force de puissance de l'élément considéré. Parfois l'intensité est très difficile à déterminer, comme dans le cas des gestes et des mouvements des comédiens. L'intensité joue cependant un rôle important dans la délimitation du groupement. Ainsi, dans les mouvements, l'augmentation de tension dans les gestes sert à créer des groupements.

Par ailleurs, on constate que l'importance des composantes rythmiques, la forme, la durée et l'intensité, varient d'un élément scénique à l'autre. L'intensité du mouvement d'un comédien sur scène est associée à la tension musculaire et au développement du mouvement, suivant une phase de préparation d'énergie réduite et précédant la détente. L'intensité de la voix du comédien est produite par l'amplitude de la vibration³. L'augmentation de l'intensité

2 P. BOULEZ analysant la peinture de P.KLEE, qui était lui-même musicien, écrit: "Si je me suis étendu sur le principe de l'échiquier c'est qu'il est d'une grande importance en musique. La conception du temps y est fondée sur un module. Le temps ne se répète pas dans l'absolu, la notion chronométrique est sans aucun intérêt. Elle intervient tout juste lorsque l'on compose un programme de concert ou à l'occasion d'un enregistrement parce que l'un et l'autre ont des contraintes dans la durée. Il ne viendrait à l'idée de personne de s'enthousiasmer sur la longueur chronométrique d'un mouvement de symphonie ou d'une quelconque pièce musicale. Ce qui importe c'est de repérer le temps: il se repère par une pulsation c'est-à-dire par ce qu'en général on appelle rythme." 1989. *Le pays fertile de Paul Klee*. Paris: Gallimard

3 BURGSTAHLER P., STRAKA G., 1963. "Etude du rythme à l'aide de l'oscillographe cathodique combiné avec le sonomètre", *Travaux de linguistique et de littérature*, T.1, p. 28.

est souvent accompagnée d'une augmentation de la hauteur et d'un changement de timbre⁴. Ces deux formes d'intensité sont différentes. De même, il est pratiquement impossible de trouver l'équivalent d'une composante rythmique dans un autre élément scénique.

Les groupements

Le groupement est au centre de l'expérience du rythme. Un groupement peut être constitué par deux éléments. La psychologie du rythme a démontré qu'une suite d'éléments, même une suite de stimuli identiques séparés par des intervalles égaux, est spontanément perçue en groupements⁵. Les facteurs qui créent des groupements peuvent être des facteurs objectifs, comme par exemple un intervalle plus long dans la continuité, une pause. Ainsi dans une mise en scène, certains groupements sont dus à la coïncidence d'un moment de silence, d'absence de paroles de la part des comédiens et d'immobilité. Quand les comédiens se déplacent à nouveau, une autre phase commence. Mais parfois l'impression de groupement n'est pas ostensiblement créée par une association évidente; elle peut être due à des variations plus subtiles, comme des variations d'intensité dans les mouvements des comédiens.

La hiérarchisation des groupements

Les groupements donnent naissance à des groupements à la fois plus complexes et plus longs. De sorte que le spectateur perçoit à la fois des groupements réduits et des groupements plus amples, que l'on peut considérer comme les groupements d'un niveau supérieur. Ces groupements sont différents des premiers d'un point de vue psychologique. Ces groupements sont élaborés par analogie, par associations de groupements et dépendent de stratégies cognitives que le spectateur développe en assistant à un spectacle. Chacun de ces groupements peut inclure plusieurs groupements du niveau inférieur. La plupart des déroulements que l'on caractérise comme possédant un rythme suppose l'existence de niveaux supérieurs et de niveaux inférieurs. Nous appellerons structure hiérarchique l'emboîtement de groupements dans des unités supérieures.

La complexité résultant des hiérarchies rythmiques se trouve accrue par un autre fait. La caractéristique la plus importante de toute mise en scène est

4 Un grand nombre de facteurs peuvent influencer l'impression d'intensité de la courbe mélodique:

1. On a constaté que c'est le renforcement des harmoniques de la voix entre 2000 et 4000 Hz qui aboutit chez les chanteurs d'opéra à conférer une plus grande intensité à la voix, sans que le volume augmente; le renforcement de ces fréquences est appelé "singing formant".

2. influence la perception de la hauteur. Dans des sons graves, avec une même fréquence, plus le son est intense plus il paraît grave. Pour des séquences élevées (de plus de 4000Hz), à fréquence fixe, si le son est prononcé plus intensément il paraît plus aigu.

3. Le contexte avec les intensités adjacentes détermine la perception de l'intensité. L'intensité de la voix varie dans le décours phonique en fonction du type de consonnes qui entourent la voyelle: entre des consonnes sonores, les voyelles tendent à être plus sonores, alors qu'elles tendent à l'être moins entre des consonnes sourdes.

5 FRAISSE P., *La psychologie du rythme*. Paris: P.U.F., 1974

la simultanéité de plusieurs rythmes différents, la simultanéité de flux selon la terminologie bergsonienne⁶: les éléments scéniques tels que le texte dramatique, la parole des comédiens, l'éclairage, la bande sonore se déroulent simultanément. Si on les analyse, il apparaît qu'à chacun de ces éléments scéniques correspond une ou plusieurs formes spécifiques de structuration dans le temps. La parole prononcée ne présente pas le même rythme que les déplacements des comédiens sur scène.

Cela crée une situation de polyrythmie⁷, qui est caractéristique de la plupart des mises en scène. Les divers éléments scéniques ont parfois des changements simultanés; mais sauf à de rares exceptions, les laps de temps pendant lesquels deux déroulements simultanés présentent les mêmes rythmes sont rares et très brefs.

Le degré de densité rythmique et de variété rythmique varie d'une mise en scène à l'autre.

Le texte dramatique lui-même peut être analysé sous divers points de vue, présentant des structurations rythmiques différentes comme le rythme des répliques, le rythme des mots, le rythme des actes de paroles, le rythme des actions que supposent les paroles du point de vue de l'interaction verbale.

Joué sur scène, le texte dramatique acquiert d'autres rythmes: ceux apportés par le jeu des comédiens, comme par exemple, les rythmes de l'intonation, le rythme des variations de registres, le rythme des intentions transmises par la voix. Chacun d'eux contient à son tour d'autres rythmes. Ainsi, par exemple, si on analyse la parole d'un point de vue phonétique, son rythme peut être étudié en fonction du rythme prosodique ou en fonction des récurrences de certains sons ou groupes de sons. Dans les mouvements des comédiens, les différentes parties des gestes constituent un rythme différent de celui des déplacements des comédiens dans l'espace.

La notion d'élément scénique sert à caractériser globalement la parole, les mouvements, la bande-sonore, etc. Cependant dès lors que l'on envisage la représentation théâtrale du point de vue de son déroulement, c'est-à-dire du déroulement des éléments qui la constituent, comme formes de déroulement différenciées, il devient nécessaire d'introduire une autre notion. On appellera "milieux rythmique" l'élément dans lequel le rythme apparaît et sera sensoriellement perceptible. Les "milieux rythmiques" sont définis par des groupements spécifiques.

La notion de milieux rythmiques permet d'envisager la complexité du déroulement de la mise en scène.

Le degré de complexité d'un élément scénique —soit le nombre de milieux rythmiques— ne peut être déterminé que par l'analyse de cas concrets.

6 BERGSON H. *Durée et simultanéité*. Paris: PUF, 1968

7 La polyrythmie peut être définie comme la "superposition de rythmes différentes, en particulier avec décalage mutuel des accents rythmiques". HONEGGER M., 1976. *Dictionnaire de la Musique. Science de la musique*. Paris: Bordas. p. 817

Il varie en fonction des cas particuliers. Comme le signale Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre III*⁸, la mise en scène d'un texte fait un choix parmi les divers pré-supposés possibles d'un dialogue, retenant l'aspect qu'elle veut mettre en exergue. Aussi on peut dans certaines mises en scène imaginer des sous-entendus, des intentions cachées que l'intonation révélerait de façon récurrente donnant lieu dans le rythme du dialogue à un rythme de sous-entendus. Dans un autre choix de mise en scène, ce niveau de déroulement n'existerait pas.

Si l'on se place du point de vue de la représentation théâtrale, on ne peut analyser la richesse rythmique d'un texte indépendamment de la représentation.

Cette conclusion peut aussi être rapportée aux études littéraires du rythme. Quel milieu rythmique est analysé dans les études littéraires sur le rythme? La notion d'accent fréquemment utilisée présuppose une oralité, oralité virtuelle, que le lecteur aurait en lisant un texte. Cependant la phonétique acoustique montre que la notion d'accent ne correspond pas toujours à une montée de l'intensité, mais plus souvent à une augmentation de la fréquence fondamentale, ou encore à l'influence de divers facteurs.

Si on utilise la notion de structure hiérarchique, on remarque que les combinaisons de groupements et leur inclusion dans des unités plus amples sont différentes pour chaque élément scénique, qui peut être analysé comme possédant une structure rythmique hiérarchique. D'emblée il apparaît que la fréquence de changement est plus grande pour la parole ou pour les mouvements que pour les variations d'éclairage et de la bande sonore.

Dans le texte dramatique, les structures hiérarchiques du texte dramatique et les structures hiérarchiques du rythme de la parole prononcée sont différentes.

Cette division des rythmes est utile pour l'analyse de la complexité d'une mise en scène. Cependant le déroulement est perçu globalement. L'expérience du rythme au théâtre provient de la corrélation entre les divers éléments scéniques, de l'expérience simultanée de plusieurs impressions rythmiques.

Cette simultanéité fait que les divers rythmes doivent être analysés conjointement. Elle donne lieu à des structurations hiérarchiques résultant de l'inclusion de divers éléments scéniques. Ainsi par exemple, plusieurs phrases peuvent être prononcées pendant que le comédien fait un seul geste, ou maintient une position unique. Si le comédien s'est déplacé avant et après avoir prononcé cette phrase ou ce groupe de souffle —phénomène très courant au théâtre, on dira que les paroles sont associées à ce mouvement qui peut, s'il s'agit d'une coïncidence répétée, constituer une structure hiérarchique.

L'intrigue du texte dramatique fait que des séquences entières de mouvements et de dialogue sont associées à un épisode de l'intrigue. C'est notam-

ment le cas quand un spectateur attend le dénouement d'une intrigue et prête attention au développement qui y conduira.

Il peut également y avoir des attentes créées par la mise en scène indépendamment du texte dramatique. Ainsi, dans certaines mises en scène, l'entrée de certains personnages est associée à un fragment de musique particulier, qui se répète à chaque fois qu'entre ce personnage. Le spectateur mémorisant cette association se souvient de la dernière apparition du personnage quand une nouvelle entrée en scène se produit. Les deux faits sont alors reliés. Les actions et les images évoquées par le texte sont sur scène associées à des présences physiques, à des actions qui les illustrent, les contredisent ou les parodient, leur conférant un sens essentiellement différent. La surprise est la première expérience du spectateur qui assiste à la représentation d'une pièce qu'il a lue préalablement, que cette surprise s'avère finalement agréable ou au contraire décevante.

Ces combinaisons montrent à quel point le texte dramatique, dès lors que l'on se place du point de vue de la réception du spectateur, ne peut être analysé indépendamment des autres éléments scéniques.

Ces questionnements théoriques ne sont qu'un premier jalon dans l'analyse de la complexité du rythme d'un spectacle de théâtre. L'étude du rythme permet d'aborder la continuité non plus comme une simple suite de points isolés, de moments signifiants, à partir desquels on imagine la suite, mais d'étudier des fragments plus amples.