

THÉÂTRE RYTHMIQUE

*Pratique de groupe pour l'entraînement
de la mémoire sensorielle*

Régine Llorca
CLA – Besançon

Dans le « Théâtre Rythmique », la parole est un matériau musical et la scène de communication prend l'allure d'un ballet ; il s'agit de mettre en valeur les qualités sonores et visuelles qui sont celles de la parole naturelle. Cette mise en valeur se fait par le renforcement du rythme parlé, grâce à la coordination entre son et mouvement, et par un moyen spécifique important : *l'utilisation des ressources données par le groupe que constitue la classe, dans sa collectivité et dans sa diversité*. L'aspect musical et chorégraphique de la scène parlée provient en effet d'une « orchestration » de la parole définie par des procédés de *distribution des voix sur le groupe d'acteurs*. De ces procédés, naissent la polyphonie et la polyrythmie gestuelle, les dialogues à contretemps et la construction des figures de groupe, les chœurs parlés ponctués de frappes et de clics des doigts.

Le Théâtre Rythmique est né de la synthèse entre mon travail de recherche en phonétique, de mon expérience de pratique et d'enseignement dans les domaines de la danse, de la musique et du théâtre, ainsi que de l'observation des rites de transmission orale/gestuelle dans les sociétés sans écriture. Il a été expérimenté pour une application du Français langue étrangère avec les étudiants de l'Université du Queensland en Australie. L'activité est conçue d'abord dans une perspective spectaculaire et ludique. On cherche ainsi à éveiller l'intérêt de l'élève pour les sonorités de la langue, mais aussi à susciter une motivation plus générale en introduisant dans la classe un jeu créatif qui engendre avant tout le plaisir.

D'autre part, l'activité est conçue pour que l'attention de l'élève porte, non pas sur le matériau linguistique lui-même, mais sur le jeu rythmique auquel il sert de support. Par ce facteur, la pratique orale s'inscrit dans un processus d'*acquisition* : les structures linguistiques s'acquièrent inconsciemment en pratiquant l'exercice de rythme et de groupe, de la même façon qu'on acquiert une langue à travers son utilisation directe en situation naturelle.

Enfin, et surtout, le Théâtre Rythmique vise à favoriser l'intégration *sensorielle* de la langue étrangère par la mémoire des composants *physiques* de la parole : la mémoire visuelle des agencements de groupe et des interactions entre les partenaires de la scène. Il s'agit de faire enregistrer les structures linguistiques avec les *sensations* reçues dans des emplois particuliers, c'est-

à-dire avec le souvenir d'images et de sons *concrets* (il s'agit de *réentendre* des phrases en mémoire, et non pas les représenter mentalement par une écriture, phonétique ou autre). Dans cet objectif, le Théâtre Rythmique développe des techniques de mémorisation par associations pour que s'installent des automatismes de « déclenchement » entre la mémoire du texte et celle des composants physiques : on donne les moyens de percevoir les phrases comme étant en quelque sorte « collées » aux figures rythmiques créées dans le jeu expressif (figures sonores, visuelles et gestuelles), de sorte que ces figures déclenchent le souvenir des mots, et inversement, de la même façon que l'air d'une chanson peut déclencher le souvenir des paroles ou qu'un emplacement particulier sur une scène de théâtre déclenche le souvenir de la réplique qui se dit à cet endroit. La pratique du Théâtre Rythmique fournit ainsi un entraînement au travail de mémoire qui est nécessaire pour acquérir la langue en situation d'oral dans le pays étranger ou à travers des films diffusés en classe de langue : *revoir* et *réentendre* la scène de l'échange verbal, avec les paramètres visuels de la situation, les gestes, l'intonation et la mimique des interlocuteurs, pour faciliter l'intégration du sens. Chez beaucoup, cette mémoire a besoin d'être réentraînée après des années de conditionnement scolaire et intellectuel qui finit par généraliser aux circonstances de la vie le procédé de « prise de notes mentales », c'est-à-dire la tendance à retenir le texte sans musique des scènes de communication – en lui faisant éventuellement subir des reformulations – sans la voix et le visage des « acteurs » et sans l'image du « décor », de la même façon qu'on mémorise le cours d'un enseignant sur les bancs de l'école. (Cette tendance se révèle, par exemple, dans un phénomène bien connu des intellectuels : la capacité de se souvenir d'une information qu'on a reçue oralement sans pouvoir se rappeler *qui* l'a dite, *quand* et *où*...).

Pour favoriser la perception sensorielle du langage, le Théâtre Rythmique s'inspire de techniques d'apprentissage utilisées dans les domaines de la musique, du théâtre et de la danse, mais en les transposant à la perception de la parole et du geste de la communication ordinaire.

DYNAMIQUE SONORE, DYNAMIQUE GESTUELLE...

Schémas d'énergie

Indépendamment d'une langue donnée, on peut définir, à partir d'un accent d'intensité, deux types de schémas de *dynamique* selon la fonction que remplissent les syllabes inaccentuées par rapport à la syllabe accentuée.

– Dans le premier cas, l'accent termine une série de syllabes inaccentuées ; ces syllabes constituent alors une *phase préparatoire de l'accent*, une anacrouse, et l'ensemble détermine un mouvement de *crescendo*.

– Dans le deuxième cas, les syllabes inaccentuées font suite à l'accent ; elles s'inscrivent alors dans un mouvement de retombée de l'accent, elles en sont des dépendances, et l'ensemble détermine un mouvement de *decrescendo*.

En français, ces deux schémas peuvent apparaître sur un même énoncé isolé si l'on considère les possibilités de variations expressives. Par exemple, la phrase « C'est ici » s'inscrit dans un mouvement de crescendo si elle est prononcée comme une question ou comme une constatation neutre, et elle marque un mouvement de decrescendo si elle est prononcée comme une affirmation catégorique, comme on dit : « *Justement!* » ou « *Ça suffit!* » :

C'est ici. C'est ici!

Or, si l'on pointe l'index pour montrer l'endroit désigné en même temps que l'on prononce chacune de ces deux formulations sonores, on observe que le geste s'organise également selon deux types de schémas de dynamique :

– dans le premier cas, le mouvement comporte une phase préparatoire, coïncidant avec la prononciation des deux premières syllabes, pendant laquelle la main se dirige vers son but; la mise en place finale de l'index marque l'*accent gestuel*, le sommet ou la « cible » du mouvement préparatoire et coïncide avec la syllabe finale « ci » ;

– dans le deuxième cas, l'attaque du mouvement est brusque et le mouvement atteint sa cible, son accent, dès que l'on prononce la syllabe « C'est » puis le mouvement retombe ou se stabilise en même temps que l'intensité de la chaîne sonore.

C'est ici? C'est ici!
accent gestuel accent gestuel

Cette synchronisation naturelle entre la parole et le geste qui l'accompagne est à la base des procédés de coordination entre son et mouvement dans le Théâtre Rythmique. On propose d'abord un travail gestuel, à partir de mouvements variés engageant la totalité du corps et pas seulement le mouvement de la main, pour faire sentir corporellement les notions de crescendo et de decrescendo. Puis on aide à réaliser l'enchaînement de plusieurs schémas d'énergie en sensibilisant aux techniques gestuelles qui permettent d'établir des *liaisons*, des *transitions*, entre les mouvements successifs.

Transitions gestuelles et sonores

L'énergie de chaque mouvement est *dirigée* et *calculée* pour que ce mouvement amorce le début du suivant et celui-ci à son tour sera réalisé de façon à rebondir sur celui qui le suit. C'est là le principe de construction des *automatismes gestuels* sur lesquels s'appuie la *mémoire kinesthésique*. Nous utilisons cette technique pour enchaîner les gestes qui correspondent à chaque schéma de dynamique dans une phrase et pour enchaîner les différentes phrases qui composent un discours. Ce sont ces liaisons entre les mouvements successifs qui donnent à la gestuelle du Théâtre Rythmique une apparence un peu dansée car elles s'effectuent dans une recherche de répartition de l'énergie motrice pour obtenir un mouvement « coulé ». Ce mouvement est valorisé pour ses qualités esthétiques, mais aussi pour l'étonnant moyen mnémotechnique qu'il fournit. En effet, étant déterminée par ses propres mécanismes de construction, la mémoire des gestes n'a pas besoin de s'appuyer sur la mémoire de texte *et c'est l'inverse qui est rendu possible* : dans une séquence de parole, chaque partie de phrase est amenée par le geste auquel elle est associée en mémoire, grâce à la correspondance de

contenu expressif et de dynamique, ce geste étant entraîné lui-même par la dynamique du geste précédent. Autrement dit, l'enchaînement des parties successives de la phrase ne représente pas une contrainte de mémoire : *il n'y a pas besoin de réfléchir à ce qui vient, après chaque partie.*

En outre, le travail sur la dynamique corporelle vise à favoriser, par analogie, la perception des *liens sonores* qui existent dans la chaîne parlée. La sensation du mouvement corporel *qui rebondit sur le suivant* est utilisée pour faire entendre l'enchaînement des groupes accentuels comme un « rebondissement » de l'accent sur les syllabes suivantes.

Le placement des sons parlés sur les schémas gestuels se fait aussi par l'utilisation de l'expressivité. En effet, l'amplification expressive favorise la perception des schémas de dynamique : plus l'intention est marquée énergiquement dans le geste, plus l'accentuation est marquée dans la voix et plus il est facile de faire rebondir le mouvement sur le suivant, en même temps qu'on fait « rebondir » l'accent sur la syllabe suivante.

Utilisée ensuite pour l'enchaînement des phrases elles-mêmes, la mémoire gestuelle permet de travailler sur des textes assez longs dès le début de l'apprentissage de la langue. On l'exerce en interprétant des poèmes qui ne peuvent pas être reconstruits par des procédés intellectuels car il s'agit d'énumérations d'images poétiques présentées sans logique textuelle. On crée alors une logique dans les transitions établies dans la voix et dans le mouvement. On choisit des gestes à valeur mimique ou symbolique et on leur donne une qualité rythmique qui visualise celle des mouvements prosodiques ; puis on les enchaîne de façon à ce que la position spatiale qui marque la fin de chaque mouvement corresponde à la position du début du mouvement suivant (cf. Llorca, 1993). Autrement dit, la chorégraphie donne déjà les transitions gestuelles et l'élève peut donc les réaliser facilement. Cette forme de travail est particulièrement spectaculaire, pour son effet visuel, mais aussi, de l'avis des étudiants, pour son effet sur la mémoire du texte.

... ET DYNAMIQUE DE GROUPE

Le groupe dans sa collectivité

On sait que le rythme a plus d'impact s'il est réalisé collectivement. On connaît ce fonctionnement dans la récitation des prières, dans celle des comptines chez les enfants, ou dans les slogans des manifestations. C'est pour cet effet sur la dynamique de groupe qu'on ménage la possibilité de dire des phrases en chœur. Pour cela, on donne des repères temporels en inscrivant la phrase dans une succession régulière de pulsations, de façon à ce que ces pulsations coïncident avec les syllabes accentuées ou avec les pauses de la chaîne sonore. Par exemple, dans la phrase ci-dessous, les pulsations coïncident avec les éléments soulignés :

C'est ici ? ** ou là-bas ? ** Il faudrait vous décider, autrement on va rien faire !

(Le signe ** indique une pause ; un trait horizontal au-dessus d'une syllabe indique un allongement.)

Ce principe de tempo favorise en même temps le travail de la dynamique gestuelle car les mouvements s'effectuent alors dans un balancement régulier.

Contrairement au rap (même si la ressemblance n'est pas à négliger chez les adolescents), l'isochronie n'entraîne pas ici de déformation du rythme naturel des mots. Au contraire, elle le renforce car elle est déterminée par le contenu même de la phrase : l'inégalité du nombre de syllabes entre les accents est compensée par des silences ou des allongements et ceux-ci sont justifiés par la réalisation expressive de la phrase. C'est un principe général dans le Théâtre Rythmique : lorsqu'on travaille sur une technique rythmique, on propose un texte qui est adapté à cette technique.

Le procédé de rythme collectif est utilisé dans des exercices et parfois comme principe de mise en scène de textes. Il donne lieu alors à l'apparition de « personnages à plusieurs têtes » qu'on fait intervenir pour symboliser certains caractères psychologiques ou tout simplement pour créer des effets amusants.

Le groupe dans sa diversité

D'autre part, la dynamique de groupe est exploitée aussi, non plus dans un rapport collectif, mais dans un rapport inter-individuel. On exploite cette fois la diversité du groupe en construisant des scènes dans lesquelles les différences individuelles interviennent dans le processus de mémorisation. On distribue les rôles pour que les différences de timbres de voix participent à la mémorisation de la structure sonore de la scène et pour que les différences de comportements gestuels participent à la mémorisation de la structure visuelle. Ces scènes peuvent être construites sur des rythmes métriques (métrique sonore et géométrie visuelle) ou sur des rythmes libres.

Dans les scènes de type métrique, les acteurs sont disposés sur des lignes ou en cercle. Chacun prononce une courte séquence de mots mais la succession des séquences est répétée plusieurs fois, si bien qu'il se crée une structure globale dans laquelle l'oreille établit des relations entre les voix successives : au bout d'un moment, l'oreille anticipe sur le caractère de la voix qui va être entendue. Pour faciliter l'anticipation, on peut répartir les voix selon un principe de « logique sonore ». Par exemple, on alterne les voix masculines et les voix féminines, ou bien encore on construit des figures sonores en utilisant des variations d'intonation et de durée. De la même façon, la perception visuelle construit des structures à partir des différences entre les gestes exécutés par les acteurs successifs. On peut ici favoriser cette perception par un principe de « logique visuelle ». Par exemple, le mouvement du premier acteur est dirigé vers le bas, celui du deuxième vers l'avant, celui du troisième vers l'arrière, celui du quatrième vers le haut. Dans ce genre d'exercices, la répétition de la succession des séquences engendre naturellement une régularité du tempo et on peut exploiter cette régularité pour son impact sur la perception accentuelle : les acteurs doivent placer les séquences successives de mots de façon à ce que les accents tombent sur la pulsation qui « circule » de l'un à l'autre. (Ce jeu rythmique donne lieu par exemple à des « conversations rythmées » où la pulsation détermine le rythme des interventions successives.)

Les relations inter-individuelles – différences personnelles ou différences dans les schémas prosodiques réalisés par chacun – peuvent aussi être mises en évidence par le procédé de superposition des voix et des gestes dans des séquences de polyphonie ou de canons. Appliqué à la parole, ce procédé oblige à accentuer les contrastes et les ressemblances qui existent entre les caractéristiques prosodiques des deux parties superposées, et favorise ainsi leur perception. Dans les procédés de superposition, comme dans ceux de successivité, on cherche à faire en sorte que la perception des qualités particulières (qualités de voix, de mouvement, de rythme, d'expression...) soit favorisée par la perception des différences que ces qualités présentent entre elles : il s'agit de favoriser la perception des valeurs absolues par l'intermédiaire de la perception relative.

Relief visuel et sonore

On peut aussi segmenter un monologue, ou même une seule phrase, pour le distribuer sur plusieurs acteurs, afin de mettre en évidence les relations prosodiques qui existent dans la parole même lorsque le tempo n'est pas fixé par le jeu de la pulsation. Chaque acteur doit alors adapter sa production aux caractéristiques sonores de la partie dite par l'élève précédent (débit, niveau de hauteur de la configuration mélodique, etc.). Cette distribution facilite aussi la mémorisation du texte par associations : le souvenir de chacune de ses parties peut être aussi déclenché par l'image de la personne qui a prononcé cette partie. Ce procédé est exploité de façon plus générale dans les scènes théâtrales où l'on ne donne pas de contrainte de tempo (rythmes libres). La mise en scène respecte alors le principe suivant : pour permettre la mémorisation du texte par associations, chaque séquence du texte est associée à une *image rythmique unique*, « l'image rythmique » étant définie comme une combinaison particulière des variables du jeu théâtral (timbres de voix, façons de parler et de bouger, agencement des acteurs dans l'espace...). L'image rythmique doit donc se transformer d'une phrase à l'autre et ces transformations sont obtenues à travers la recherche d'un « relief » sonore et visuel. Pour créer ce relief, on exploite tous les paramètres de la variabilité. En plus des différences individuelles de timbre de voix et de comportements gestuels, on exploite différents registres d'expressivité et de caractères d'interprétation : par exemple, les acteurs jouent des personnages très contrastés, en tant que types psychologiques ou sociaux ou en tant que types d'animaux ou d'objets, pour que les phrases dites par chacun soient associées à des images rythmiques très caractérisées. Dans une conversation entre un tonneau et une petite cuiller, les contrastes extrêmes de voix et de comportements physiques fonctionnent comme indices mnémotechniques, comme c'est le cas dans le dessin animé ou dans les histoires racontées. Du reste, on invite les étudiants à mettre les observations qu'ils font sur les mécanismes de mémorisation sensorielle (avec leurs éventuelles différences personnelles) au service de l'auto-apprentissage en situation réelle. Par exemple, on peut facilement déduire de ces mécanismes quels types de films ou d'émissions télévisées conviennent le mieux pour acquérir la langue par associations sensorielles et quels types de stratégies on doit mettre en place pour faciliter l'acquisition.

Avant de conclure, il faut préciser que le Théâtre Rythmique laisse une large part à l'improvisation et à la créativité. Par exemple, dans les scènes théâtrales, ce sont les étudiants eux-mêmes qui définissent les types de personnages et organisent leurs interactions dans l'espace et dans le rythme. À un niveau plus avancé dans la maîtrise de la langue, les étudiants inventent également le texte.

De plus, il y a toujours un échange entre ceux qui présentent une scène préparée en petit groupe et ceux qui regardent: on introduit des jeux de mémoire où les observateurs reconstituent la « bande son » ou la « bande image », comme si l'on repassait une séquence télévisée.

* * *

Les Techniques du Théâtre Rythmique apportent certains avantages dans le cadre d'une classe :

- elles permettent de travailler longtemps sur le même texte sans lasser les élèves car on peut créer de nombreuses variantes: on peut interchanger les rôles, proposer différentes interprétations rythmiques, différentes chorégraphies et différents modes de segmentation du texte, on peut ajouter un accompagnement musical, etc. De cette façon, on introduit sans monotonie un paramètre nécessaire à la mémorisation: la répétition;
- elles permettent de regrouper des apprenants de différents niveaux. Dans la mesure où l'activité ne porte pas sur la langue, mais sur le jeu rythmique, elle peut aussi réunir des apprenants et des natifs de la langue, ce qui est un important facteur de motivation pour les premiers;
- les techniques sont conçues pour qu'il y ait toujours participation de la totalité de la classe. Dans les exercices avec pulsation, l'impact est même d'autant plus fort que le nombre est important, pour marquer le rythme tous ensemble ou pour répartir les chœurs et « l'orchestre » de frappes;
- les techniques sont basées sur les notions de *construction collective* et de *mémoire collective*. Le rôle de chacun se définit par la relation rythmique qu'il entretient avec les autres et, en disant son propre rôle, l'acteur intègre nécessairement celui des autres. Outre son efficacité pour l'apprentissage, ce procédé est important en tant que facteur psychologique du travail de classe.

Régine Llorca

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Travaux de phonétique à l'origine du Théâtre Rythmique

- LLORCA, R. (1987): *Éléments d'analyse du rythme de la parole en français*, Thèse de Doctorat, Besançon.
- LLORCA, R. (1990): « Le paysage rythmique du français » dans *Le Paysage sonore d'une langue, le français*, Hamburg: Helmut Buske Verlag, Elisabeth Lhote Ed, pp. 79-127.
- LLORCA, R. (1992): « Le rôle de la mémoire musicale dans la perception d'une langue étrangère », *Revue de Phonétique Appliquée*, n° 102, pp. 45-68.