

# ***Ma vie avec la voix***

***Nadine George***

## ***Introduction***

Ce que je me propose de faire dans cet article, est d'expliquer l'histoire de mon travail avec la voix et le texte shakespearien au cours des 40 dernières années ou plus : depuis mon initiation aux enseignements de Roy Hart, en passant par la création de ma propre technique, jusqu'au développement de cette technique en Europe.

En fait, j'ai commencé à travailler la voix et le texte classique à l'âge de sept ans, avec mon professeur de chant à l'école, Miss Mitchell.

A dix-sept ans, je suis allée à la Central School of Speech and Drama pour suivre une formation d'actrice. (Cicely Berry y était mon professeur de chant).

En 1962, alors que j'étais à la Central School, j'ai été présentée par Paul Silber à un homme appelé Roy Hart, qui faisait des recherches sur la voix humaine. Roy était un Sud-Africain blanc qui avait obtenu une bourse d'études à la RADA dans les années 1940 et qui était devenu psychologue et médecin.

Pendant son séjour à la RADA, Roy avait rencontré Alfred Wolfsohn, un professeur de chant qui avait développé sa propre approche du travail sur la voix humaine.

## ***Alfred Wolfsohn et Roy Hart***

Alfred Wolfsohn était un juif allemand qui, à l'âge de 18 ans, avait combattu durement pendant la Première Guerre mondiale.

Après la guerre, il était brisé dans son corps et dans son âme par ses expériences, comme tant de jeunes hommes à l'époque. Ce dont Wolfsohn se souvient le plus, ce sont les cris des soldats mourants, et il se demande comment il peut y avoir une telle vie dans la voix de quelqu'un qui est en train de mourir.

Wolfsohn avait une voix et, après la guerre, il décida de prendre des cours de chant. Il pensait que cela l'aiderait à guérir son traumatisme. Mais il s'est rendu compte que les leçons de chant ne lui apportaient pas ce dont il avait besoin - il pensait que la voix humaine était capable de bien plus. Il s'est souvenu alors des sons des soldats mourants et a commencé à travailler sur sa propre voix pour prouver ses théories.

Wolfsohn a travaillé avec la voix principalement dans les domaines du chant et de la psychologie.

Roy Hart a travaillé sur la voix en combinant le texte parlé, le chant et la psychologie. Il rencontre Alfred Wolfsohn à Londres alors qu'il joue Othello à la RADA. Roy avait des difficultés à jouer le rôle : il sentait qu'il pouvait jouer le meurtre de Desdémone mais ne le ressentait pas dans son corps. Un ami de Roy à la RADA lui recommanda Wolfsohn, et Roy alla donc lui parler des difficultés qu'il rencontrait.

Wolfsohn dit à Roy : "Alors, vous ne pensez pas être capable de tuer quelqu'un ?". Et Roy de répondre : "Bien sûr que non."

Wolfsohn travailla avec Roy sur sa voix pendant deux heures, jusqu'à ce que Roy ait envie de le tuer. Wolfsohn lui dit alors calmement : "Alors, vous ne pensez pas être capable de tuer qui que ce soit ?" Roy réalisa alors qu'il avait pu exploiter la source et l'énergie du meurtre dans son corps par le biais de la voix, et qu'avec du temps et du travail, il pourrait le faire de manière consciente. Cela changea la vie de Roy pour toujours. Il a continué à travailler avec Wolfsohn pendant sa formation à la RADA, mais a ensuite tourné le dos au spectacle pour poursuivre ses recherches sur la voix humaine, d'abord avec Wolfsohn, puis avec son propre groupe.

Lorsque j'ai entendu pour la première fois Roy travailler avec sa voix à la suite du travail qu'il avait effectué avec Wolfsohn, j'ai été impressionnée. Il interprétait le poème "The Rock" de T.S. Eliot, en utilisant une grande puissance et une large gamme de sons dans sa voix. Il semblait être en relation avec son énergie masculine et féminine. Sa voix était remplie d'émotions, et cela m'a profondément touchée. Il travaillait plusieurs fois sur des répliques différentes, explorant les possibilités qu'elles contenaient à travers sa voix. Il était conscient de ce qu'il faisait, ayant travaillé pendant des années pour développer sa tessiture et son art vocal. C'est à ce moment-là que j'ai décidé de quitter le spectacle vivant pour travailler avec Roy.

J'ai eu la chance d'être accompagné par Roy lui-même pendant cinq ans. J'ai travaillé avec lui pendant dix ans à Londres.

Puis je suis partie rejoindre le Roy Hart Theatre en France en 1975, où je suis restée pendant 15 ans.

### ***Mon travail avec Roy Hart***

Lorsque j'ai commencé à travailler avec Roy, j'étais déjà une actrice avec une expérience des textes classiques et modernes. Cependant, le travail avec Roy m'a éloigné des textes et m'a amenée à faire des recherches sur le son vocal - chanter le son avec tout le corps, l'esprit et l'âme. Je me suis également exercée à chanter des chansons et à prononcer des textes, mais l'accent était mis sur le développement de la voix. En travaillant avec Roy, je me suis rendu compte qu'auparavant, je n'utilisais qu'une petite partie de ma voix et de moi-même.

Roy m'a appris que ma voix et moi-même avions un potentiel bien plus grand que je ne l'avais imaginé. Roy travaillait avec moi au sein d'un groupe de quatre ou six personnes, ou individuellement. Il utilisait la terminologie du chant pour ce travail sur la voix : basse, baryton, ténor, alto et soprano.

Il travaillait sur ma voix dans toutes ces qualités, en revanche en leçon individuelle, il se concentrait sur une qualité de son pendant une heure. Il pouvait également poursuivre ce travail d'un poème ou d'une chanson, mais l'objectif principal de la leçon était le travail approfondi sur une qualité de son.

J'ai commencé mes recherches sur les zones masculines et féminines de ma voix en lien avec ma personnalité et mon énergie.

J'ai réalisé que toutes ces qualités étaient liées à l'être humain que je suis. C'était une grande prise de conscience pour moi. En tant qu'actrice, je n'avais jamais vu le lien

direct entre ma voix et tout ce qui me constitue. Avant que je ne rencontre Roy, je sentais qu'il y avait un décalage entre ce que je faisais sur scène en tant qu'actrice et ma vie. Lorsque j'ai entendu Roy travailler sur sa propre voix, j'ai su au plus profond de moi-même qu'il s'agissait d'un moyen pour moi de travailler artistiquement d'une manière globale.

Je me souviens très bien de deux exercices que je faisais en groupe :

Le premier exercice de groupe, Roy choisissait une qualité de son - disons le ténor. Il partait du do central du piano pour les femmes et du do en dessous du do central pour les hommes, en remontant les notes du piano à partir du do. Pendant que nous chantions le son, nous devions tomber sur une pile de tapis en mousse, l'un après l'autre, très rapidement. Cela a duré deux heures sans s'arrêter. Nous n'avions pas le temps de réfléchir - nous devions nous adresser directement à notre corps ; et faire confiance à notre corps.

J'ai commencé à réaliser, grâce à cet exercice et à d'autres du même genre, que la voix provenait réellement du corps et qu'elle était physique et non cérébrale.

Le deuxième exercice de groupe, chaque personne du groupe s'asseyait au bord d'un banc. Roy choisissait à nouveau une qualité sonore - disons Alto - et commençait par le do moyen et le do en dessous du do moyen, en remontant les notes du piano. Lorsque Roy jouait cette note, nous devions nous pousser avec nos jambes, de manière à ce que notre nuque et notre tête reposent sur le bord du banc, nos pieds à plat sur le sol pour supporter le poids et le reste de notre corps soulevé horizontalement du sol ; et on nous demandait de chanter le son à partir de notre nuque. Ensuite, nous nous reposions, nous redescendions et nous faisons la même chose pour la note suivante. Parfois, c'était en groupe, parfois individuellement, l'un après l'autre. Grâce à cet exercice, j'ai commencé à réaliser que ma tête et mon corps étaient déconnectés et que le cou était le pont entre les deux. Ces deux exercices ont eu une grande influence sur moi à l'époque, car j'ai compris que je devais faire de plus en plus confiance à mon corps et essayer de lâcher la dimension cérébrale. C'est à partir de ce moment là que j'ai vraiment fait le lien entre ma tête et mon corps. Et je crois que ces deux exercices continuent d'avoir une grande influence sur mon approche de la voix aujourd'hui. Ce que j'utilise principalement, c'est le travail sur le son chanté - pas d'une manière aussi extrême, mais d'une manière plus simple et plus directe, et j'ai créé ma propre technique à partir de cela.

## ***Création de ma propre technique***

### **1 - Le contexte**

Après avoir passé 15 ans en France, j'avais le sentiment d'avoir fait tout ce que je pouvais faire sur le plan artistique avec le Roy Hart Theatre. Je devais rencontrer d'autres personnes et trouver d'autres façons de travailler. J'ai ressenti le besoin de retourner au Royaume Uni et de revenir à ma langue maternelle, ainsi qu'à mon premier amour artistique - William Shakespeare. Je voulais voir où en était le théâtre en Angleterre après 15 ans d'absence, et voir ce que faisaient les jeunes acteurs britanniques et comment ils étaient formés. Il était important pour moi de savoir s'il était possible d'utiliser le travail que j'avais fait avec Roy dans mon pays. Je voulais également voir si je pouvais trouver un moyen de relier le travail sur la voix avec les textes de Shakespeare.

Lorsque je suis retournée au Royaume Uni en 1990, j'ai de nouveau rencontré Cicely Berry à Stratford. Elle dirigeait le département voix de la Royal Shakespeare Company. Je savais que j'avais besoin de parler avec quelqu'un qui avait une connaissance approfondie de la voix pour l'avoir travaillée pendant de nombreuses années au théâtre.

J'ai décidé de suivre mon instinct et de faire des recherches sur le travail de la voix et les textes de Shakespeare grâce aux encouragements de Christopher Fettes, le fondateur du Drama Centre de Londres, et de Clive Barker.

J'ai contacté Gerry McCarthy, qui dirigeait alors le département d'art dramatique de l'université de Birmingham, qui était à l'époque l'un des meilleurs départements de recherche d'art dramatique au Royaume Uni. Gerry m'a invité à travailler à l'université avec les étudiants pour une période d'essai de trois mois. Ce fut un tel succès pour tout le monde que je suis resté à Birmingham pendant huit ans.

Ce fut l'occasion pour moi de continuer mes recherches sur la voix avec les étudiants et de créer la technique avec laquelle je travaille aujourd'hui.

### **2 Travail sur la respiration**

Le travail avec les étudiants commence par deux exercices de respiration, que j'avais expérimenté en France dans le cadre d'un échauffement par un danseur, Dominique Dupuis.

J'ai développé et adapté au fur et à mesure cette technique.

Ces exercices de respiration se font au sol avec deux personnes : un élève est allongé et l'autre l'accompagne.

Voici les instructions que je donne aux élèves pour le premier exercice :

L'élève « A », s'allonge sur le ventre au sol, les yeux fermés.

Il inspire par le nez et expire par la bouche, et laisse entendre sa respiration. Il respire de cette manière pendant quelques minutes, en se relaxant et en prenant conscience de sa respiration.

L'élève « B » réchauffe maintenant le corps de A avec ses mains. Il commence par les pieds et remonte le long du corps jusqu'au haut du dos, puis redescend. Il fait cela

dans un mouvement vibratoire continu, pendant que "A" se concentre toujours sur sa respiration. Maintenant « B » place ses deux mains sur la base de la colonne vertébrale de « A », puis ouvre ses mains horizontalement sur le dos à chaque expiration, en remontant le long de la colonne vertébrale à chaque inspiration, jusqu'à ce qu'il atteigne le haut de la colonne vertébrale.

Maintenant, il met ses mains sur les deux épaules de « A » sur l'inspiration et descend le long des côtes sur l'expiration. Ensuite, il pose ses mains sur le fessier de « A », attend l'inspiration et fait quelques vibrations avec un mouvement vers le haut à l'expiration. Ensuite il saisit la cuisse, attend l'inspiration et impulse quelques vibrations vers le haut à l'expiration. Il fait de même avec l'autre cuisse. Il masse ensuite les muscles du mollet, un par un, à l'inspiration et à l'expiration.

Il saisit ensuite les deux chevilles de A et plie les genoux. Il soulève légèrement les cuisses à l'inspiration, puis fait vibrer les cuisses vers le bas à l'expiration, puis il redescend les jambes au sol à l'expiration suivante.

Le deuxième exercice de respiration se déroule en deux étapes.

Les instructions que je donne pour la première étape sont les suivantes :

L'élève "A" s'allonge sur le dos, ferme les yeux et se détend.

L'élève "B" s'assoit sur le sol au niveau de la tête de son partenaire et saisit sa tête avec ses deux mains. Il maintient tout le poids de la tête au plus près du sol.

« A », commence à inspirer par le nez et à expirer par la bouche.

« B », déplace la tête de A d'un côté et de l'autre pendant qu'il respire. « A » l'inspiration et à l'expiration, il l'aide à relâcher le poids de sa tête et de son cou. Il ramène ensuite la tête de « A » à la verticale.

Ensuite, la tête de A est soutenue d'une main, tandis que l'autre main trouve la vertèbre la plus importante à la base du cou. Il place deux doigts de part et d'autre de cette vertèbre. Il attend l'inspiration, puis fait glisser ses doigts le long des muscles à l'expiration, pour aider son partenaire à se détendre et lui donner la sensation d'allonger le cou à partir des épaules. Il soutient maintenant sa tête d'une main, tout en plaçant l'autre main sous une épaule, le pouce au-dessus. Attendez à nouveau l'inspiration et il pousse doucement l'épaule vers le bas à l'expiration. Il écoute la respiration de « A » et estime de l'intensité de la poussée en fonction de la flexibilité de son épaule. Il change sa main sous la tête et il fait de même de l'autre côté.

Enfin, il prend le poids de la tête de « A » dans une main et place l'autre main au centre de sa poitrine. Il attend l'inspiration, puis laisse "A" descendre la poitrine vers le bas lors de l'expiration, en se détendant le plus possible. Il retire ensuite sa main de sa poitrine et abaisse sa tête vers le sol, en vérifiant qu'elle est bien droite. :

L'élève "B", va jusqu'aux pieds de son partenaire.

L'élève "A", plie les genoux de façon à ce que les deux pieds soient à plat au sol.

Ensuite l'élève "B" pose ses mains sur les genoux de « A », pousse légèrement vers le haut et soulève ses cuisses en position fléchie.

« B » maintient au niveau de ses genoux les pieds de « A » pour les cuisses de « A » ouvertes.

« A », ouvre et détend les cuisses autant que possible, et respire dans le dos. Il détend le dos et l'estomac, et amène la respiration au centre du corps.

« B », n'exerce aucune pression vers le bas et laisse son partenaire trouver sa propre détente dans le dos et l'estomac.

Il saisit ensuite les chevilles de « A » et soulève les jambes à 90°.

Il ouvre les jambes jusqu'à la largeur du bassin. Toutes les actions des deux séquences de respiration, à l'exception de l'abaissement des jambes, ont été répétées quatre fois.

A la fin de chaque exercice de respiration, il est demandé à l'élève "A" d'ouvrir les yeux, passant ainsi d'un contact interne avec lui-même à un contact externe avec l'espace. Il reste allongé avec les yeux ouverts en continuant à respirer pendant quelques minutes.

Ensuite, toujours avec les yeux ouverts, on lui demande de rouler sur le côté, d'amener les genoux à la poitrine, de rouler et de se mettre à quatre pattes. Dans cette position, les bras doivent être tendus, les mains posées au sol parallèlement aux épaules, la tête baissée et le cou détendu, les genoux ouverts à la largeur du bassin et les pieds avec les orteils repliés en dessous.

Ensuite, les deux élèves se remettent debout et déroulent lentement la colonne vertébrale, tout en continuant à travailler la respiration et en gardant les yeux ouverts.

Ils se tiennent maintenant debout, reliés à leurs pieds et à leur bassin, tout en essayant d'avoir la tête droite et le cou détendu. Ensuite, je réajuste la position de la tête, qui est souvent soit sur le côté, soit en arrière.

Les élèves séparent souvent inconsciemment la tête du corps. Je vérifie ensuite que le cou est détendu et qu'ils sont centrés en relation avec le poids du corps.

Je laisse les élèves dans cette position prendre conscience de leur respiration, tout en concentrant leur attention vers l'avant. Je leur demande ensuite de respirer avec plus de puissance et, de respirer à travers la voyelle « O », de prendre une inspiration et une expiration plus consciente à partir de l'estomac.

Je leur demande également d'être plus conscient de leur regard en fixant un point face à eux.

Après le travail en binôme, je demande aux élèves de se mettre en cercle pour l'exercice de respiration suivant.

Nous commençons en concentrant notre attention vers l'avant, les deux pieds fermement posés sur le sol.

Je demande ensuite aux élèves de lever les deux bras à l'inspiration et de les ramener le long du corps à l'expiration, en veillant à ne pas lever les épaules ni à ramener la tête en arrière.

Ensuite, je leur demande de respirer avec plus de puissance et de garder une concentration sur le regard.

Je leur demande ensuite de faire le même exercice, mais de tourner la tête et de regarder chaque personne du groupe. Ils se concentrent et respirent plus consciemment et le transmettent aux autres élèves.

Je leur demande ensuite de marcher dans l'espace et de changer régulièrement de direction, afin de s'approprier l'espace, tout en gardant la conscience de leur respiration.

Je frappe dans mes mains pour arrêter la marche. En s'arrêtant, leur objectif est d'être stable sur leurs deux pieds, les yeux fixés vers l'avant, et de continuer à travailler avec leur respiration.

Je leur demande ensuite de repartir dans l'espace et au prochain arrêt, d'être concentré droit devant eux, et d'être plus conscient d'un point de vue horizontal.

Je leur demande ensuite de repartir et de s'arrêter à un moment face une personne, de se tenir au niveau des poignets et de respirer ensemble. Enfin, ils se mettent à nouveau en cercle et respirent ensemble, en levant les bras à l'inspiration et en les baissant à l'expiration, tout en tournant la tête et en se regardant pendant qu'ils baissent les bras.

Je répète quatre fois cette séquence, puis je termine en questionnant les élèves sur leur ressenti depuis la dernière fois qu'ils ont expérimenté cet exercice.

Cela a commencé à devenir un travail de recherche très intéressant, non sans résistance de la part des étudiants. Il ne pouvait en être autrement, car c'était la première fois qu'ils faisaient l'expérience de ce travail, et la première fois que je le faisais dans un contexte d'enseignement dans mon propre pays.

Il était clair que la majorité des étudiants étaient tellement connecté d'une manière cérébrale, qu'il était très difficile pour eux de se détendre et de se permettre de respirer, et de sentir ce qui se passait dans leur corps.

Je me voyais très clairement en eux, à l'époque où j'ai commencé à travailler avec Roy Hart, et je comprenais exactement ce qu'ils ressentaient. Au cours des deux premières semaines, je me suis rendu compte qu'ils étaient très gênés lorsqu'ils devaient entrer en contact physique les uns avec les autres. Au bout d'un mois, la situation a commencé à changer et ils ont commencé à sentir la différence.

Ils ont commencé à se détendre et à réaliser la valeur du travail respiratoire. De même, lorsqu'ils respiraient en cercle, ils étaient renfermés. Ils se protégeaient.

Au bout d'un mois, ils ont gagné en confiance et ont compris l'importance de ces exercices pour eux.

Ils ont commencé à prendre conscience qu'ils ne respiraient pas avec l'ensemble de leur corps et qu'il était important pour eux de travailler sur ce point.

Ils ont compris, en incluant le travail sur la respiration, à quel point il était important de connecter ce travail avec le travail sur le texte classique et le jeu d'acteur.

Ensuite, les élèves ont commencé à travailler davantage ensemble et à se corriger les uns les autres. Je leur ai demandé de le faire dans le respect de la personne avec laquelle ils collaboraient.

Je voulais qu'ils deviennent responsables de ce qu'ils faisaient, et je voyais que de les faire travailler de cette manière là changeait l'atmosphère et créait un niveau de concentration plus élevé.

Ils étaient beaucoup plus respectueux les uns envers les autres.

Cela confirmait mes propres expériences : sans respect artistique pour son propre travail et pour ses camarades, et sans une atmosphère créative fondée sur ce respect, il est impossible de travailler en profondeur avec soi-même et avec ses camarades.

### **3 Le travail vocal**

L'étape suivante consistait à travailler avec les élèves sur leurs qualités sonores chantées.

Je demandais aux élèves de s'asseoir sur des chaises en demi-cercle autour du piano et je travaillais avec chacun d'eux individuellement sur leur voix. Comme Roy Hart l'avait fait, je prenais une qualité de son à la fois - basse, baryton, ténor, etc. - chaque élève produisant le même son.

Il est apparu très tôt que les termes basse, baryton, ténor, alto et soprano n'avaient pas beaucoup de signification pour eux. De plus, cela n'avait plus aucun rapport avec ce que je faisais. Basse, baryton, ténor, alto et soprano étaient des termes liés au chant, et je ne travaillais plus avec cela. Je travaillais avec le jeu d'acteur et le texte. J'ai donc décidé de changer les termes en « voix basse masculine », « voix haute masculine », « voix basse féminine », « voix haute féminine ». Ces nouveaux termes pouvaient être compris et appliqués immédiatement par les élèves .

Cela m'a également permis d'être plus claire et plus précise sur le son et le travail de la voix.

Au lieu d'essayer de couvrir une gamme de hauteurs de quatre octaves comme Roy, je me concentrais sur une gamme plus petite, de deux octaves, et ainsi me concentrer sur la qualité du son.

C'est à partir de là que j'ai commencé à poser les bases de ma propre technique vocale.

Je commençais avec les femmes sur le DO central du piano et les hommes sur le DO inférieur, parce que la voix masculine est naturellement plus profonde. Ainsi, sur le son masculin profond, je descendais et remontais jusqu'au do ; puis du do, je montais de quatre notes et revenais au do. Pour toutes les autres qualités sonores, à partir du do moyen et du do en dessous du do moyen.

Pour la voix basse masculine, j'ai choisi le son « O », parce qu'il va directement nous connecter à l'énergie liée à l'estomac.

Pour la voix haute masculine, j'ai choisi la voyelle A, parce qu'elle va nous connecter à l'énergie masculine haute au niveau de la poitrine. Sur la voix basse féminine, j'ai choisi le son OU, parce qu'il va nous connecter à l'énergie féminine basse au niveau de la poitrine. J'ai réalisé en travaillant avec les élèves sur la voix haute féminine qu'ils avaient tendance à se diriger vers quelque chose qui était en surface et qui n'était pas très incarné.

J'ai donc ajouté l'explication suivante à l'utilisation de cette qualité : La voix haute féminine est reliée à la tête et à l'estomac. Grâce à cette instruction, j'ai pu constater dans la pratique que les élèves comprenaient que les sons qu'ils produisaient avec



la voix haute féminine présentaient davantage un mélange d'obscurité et de lumière dans la voix. J'ai ensuite décidé d'ajouter des phrases du texte de Shakespeare à chacune des qualités de voix, afin que les élèves puissent voir le lien direct entre les qualités du son et le texte.

J'ai choisi ces phrases particulières parce qu'elles étaient liées de manière très organique à chaque qualité de son.

- Pour la voix basse masculine dans l'estomac, la réplique de Macbeth est : « Est-ce un poignard que je vois devant moi, le manche vers ma main ? »
- Pour la voix haute masculine dans la poitrine, la réplique de Lady Macbeth : « Le corbeau même est enrôlé qui croasse la fatale entrée de Duncan sous mes remparts »
- Pour la voix basse féminine dans la poitrine, la réplique de Romeo : « Mais doucement, quelle lumière perce à travers cette fenêtre là-bas ? »
- Pour la voix haute féminine dans la tête lié à l'estomac, la réplique de Juliette : « Galopez prestement coursiers aux pieds de feu »

Ce que j'ai découvert, c'est qu'en travaillant sur le même son avec chaque élève, ils commençaient vraiment incarner leur voix. Ils pouvaient écouter les autres élèves produire le même son et en tirer des enseignements. En se levant et en chantant le son en présence de tout le groupe, ils pouvaient sentir à quel point ils se sentaient nus et exposés, et combien il fallait du courage et de la concentration pour travailler de cette manière. Je me suis rendu compte que cela contribuait à un niveau de concentration beaucoup plus élevé dans le groupe, et qu'ils avaient beaucoup plus de respect pour le travail de leurs camarades.

Au fil des séances, et en faisant tous les sons, ils ont commencé à gagner en confiance et à s'autoriser à travailler avec une plus grande puissance dramatique dans la voix. Au début, ils étaient stupéfaits et un peu effrayés par la puissance dont ils disposaient. Mais, après environ un mois de travail, ils ont vraiment commencé à voir le lien entre leur puissance vocale et le texte. J'ai pu constater dans la pratique que les étudiants commençaient à apprécier et à comprendre le travail.

Ce qui était important pour moi, c'était de voir qu'après une année sous ma direction, les acteurs pouvaient commencer à travailler par eux-mêmes avec cette technique. Il m'avait fallu de nombreuses années pour créer cette structure simple, et le fait de voir qu'elle était efficace dans la pratique, et qu'elle pouvait être utilisée par des acteurs dans le théâtre professionnel, a été très significatif pour moi et m'a donné le courage de continuer.

Ce que j'ai appris auprès des étudiants de Birmingham, c'est qu'il est très important d'avoir un retour, un ressenti de la part des personnes avec lesquelles vous collaborez, afin que vous puissiez voir où vous en êtes. Comment vous devez développer votre approche et vous-même. Dans chaque cours ou atelier que je donne, j'encourage la discussion sur ma technique. Il est important pour moi de rester ouverte et de continuer à apprendre avec les personnes avec qui je travaille.

#### **4 Travail sur le texte shakespearien**

Dans l'étape suivante de mon travail à Birmingham, j'ai décidé de développer le lien entre les quatre qualités de la voix et l'utilisation du texte shakespearien. Pour décrire cette étape, je prendrai des exemples du travail sur les monologues shakespeariens qui sont liés aux quatre phrases du texte liées aux quatre qualités de la voix.

Avec les hommes, j'utilisais le monologue de Macbeth.

Ils commençaient le monologue en utilisant la qualité profonde de la voix masculine et en se connectant à la même énergie et à la même puissance que lorsqu'ils chantaient le son, mais maintenant avec la voix parlée. Je leur ai demandé de le faire à pleine voix, en travaillant avec la respiration et en observant les points de respiration spécifiques que j'avais mis dans le texte.

Je travaillais avec eux de cette manière, en prenant une partie du monologue à la fois et en me concentrant sur un homme à la fois, afin qu'ils puissent écouter et observer le travail de leurs camarades. Ensuite, je demandais à chacun d'entre eux de reprendre l'intégralité du monologue, toujours à pleine voix.

J'ai ensuite fait de même avec les femmes, en travaillant sur le monologue de Lady Mac Beth, en utilisant la voix haute masculine à pleine voix.

Je travaillais ensuite avec les hommes sur le monologue de Roméo en utilisant la voix basse féminine à pleine voix. Puis avec les femmes sur le monologue de Juliette en utilisant la voix féminine haute à pleine voix.

Ce que j'ai découvert en travaillant de cette manière, c'est que lorsque les hommes passaient de la voix masculine basse au texte de Macbeth avec toute la voix et l'énergie, ils connectaient directement la voix au corps et n'avaient pas le temps de penser.

Toute leur concentration était dans le corps, l'énergie et la respiration, ce qui les amenait directement à l'énergie et au personnage de Macbeth. En utilisant la voix avec leur puissance dramatique et en entrant dans les mots, ils ont pu lier la puissance dramatique et le sens en même temps. Cela m'a confirmé ce que je croyais depuis de nombreuses années, à savoir que le véritable sens vient du corps et non de la tête.

Au moment où l'acteur prononce les mots dans toute sa puissance vocale et en même temps connecté à sa respiration, il s'adresse directement au corps.

Parce que le lien émotionnel avec le personnage et le texte vient directement du corps, l'acteur peut le répéter encore et encore, en le développant à chaque fois. La répétition du texte est donc une action corporelle vivante et non un exercice mécanique. Il s'est passé exactement la même chose avec les femmes lorsqu'elles ont travaillé avec Lady Macbeth. Elles ont pu accéder directement à l'énergie et à la puissance masculines de Lady Macbeth et, une fois encore, le sens est apparu immédiatement grâce à ce travail sur la voix.

J'ai obtenu les mêmes résultats avec les textes de Roméo et de Juliette. Avec ces textes, cependant, j'ai commencé à faire des recherches plus approfondies et j'ai demandé aux hommes d'introduire un peu plus de masculin dans le féminin profond

afin de commencer à mélanger la voix. Cela leur a permis d'entrer directement dans l'équilibre masculin/féminin de l'énergie et de la voix de Roméo. Les élèves travaillaient toujours à pleine voix avec la puissance dramatique du personnage, et il est apparu clairement que, de cette manière, la poésie du texte s'incarnait.

En travaillant avec les femmes, j'ai cherché à introduire la profondeur masculine dans la voix féminine aiguë, comme je l'avais fait avec les sons chantés, mais maintenant avec la voix parlée. Aussitôt, les paroles de Juliette sont devenues plus incarnées

La poésie du texte a une fois de plus pris un sens plus profond, et ce en s'adressant au corps pour la voix et non à la tête.

Lorsque j'ai commencé à travailler avec les étudiants sur le texte de cette manière, ils ont trouvé cela étrange. Ils avaient l'impression de crier le texte et non de le parler. Ils n'avaient jamais utilisé leur voix avec autant d'énergie et de puissance, ce qui était à la fois étrange et effrayant. Au bout de quelques semaines, cependant, ils ont commencé à s'enthousiasmer pour cette méthode de travail, car ils sentaient que c'était leur véritable énergie dramatique qu'ils utilisaient. Ils ont réalisé qu'ils ne criaient pas, mais qu'ils utilisaient leur pouvoir dramatique et qu'ils voyaient très clairement le lien avec les personnages qu'ils jouaient. Ils ont commencé à comprendre que la voix - utilisée avec tout leur corps, leur esprit et leur âme - était vitale pour leur travail d'acteur, et qu'elle provenait de leur corps. Après avoir travaillé à Birmingham pendant un an, j'ai commencé à travailler sur des dialogues shakespeariens. J'ai commencé par la scène Macbeth/Lady Macbeth. J'ai indiqué les points du texte où je voulais qu'ils respirent (points de respiration) et j'ai divisé le dialogue pour que les élèves puissent le travailler section par section. J'ai commencé par travailler sur la respiration et la voix, afin qu'ils créent une base de travail pour les dialogues, de la même manière qu'ils l'avaient fait pour les monologues. Nous étions tous assis en demi-cercle. Je demandais ensuite à deux élèves - un homme et une femme - de s'asseoir sur une chaise devant le demi-cercle, face à face, avec les mains en l'air.

Je demandais ensuite aux deux élèves de se concentrer l'un sur l'autre et de prononcer le texte à pleine voix. Je demandais ensuite aux deux élèves de se concentrer et de prononcer les vers à pleine voix, les hommes se concentrant sur la voix basse masculine et les femmes sur la voix haute masculine. Je travaillais ainsi avec chaque paire d'élèves, répétant le texte section par section, pendant que les autres élèves observaient, écoutaient et apprenaient ce qui se passait. Je leur demandais ensuite de travailler à pleine voix sur l'ensemble du dialogue, puis j'explorais avec eux la possibilité de mélanger les qualités de voix. J'ai demandé aux hommes de mélanger la qualité de la voix basse masculine avec la voix basse féminine dans la voix parlée, et aux femmes de mélanger la qualité de la voix basse féminine avec la qualité de la voix haute masculine.

De cette manière, ils travaillaient en même temps avec les qualités et les énergies masculines et féminines de la voix. Une fois encore, j'ai procédé section par section, en travaillant avec chaque couple à la fois, avant de leur demander de travailler sur l'ensemble du dialogue. J'ai commencé avec les femmes sur le monologue de Lady

Macbeth et je leur ai demandé de trouver leur propre façon de se déplacer sur scène avec le texte et le travail de la voix, en utilisant toujours la voix complète et en faisant de grands mouvements.

Je leur proposait de bien rester ancrer sur leurs deux jambes et plutôt que de laisser leur énergie se disperser par leur gestuelle, d'utiliser cette énergie pour incarner leur voix dans le corps.

Je leur demandais de prendre conscience de ces éléments et de s'entraîner.

Pendant les huit années où j'ai travaillé avec des étudiants de première année, j'ai utilisé un certain nombre de monologues de Shakespeare, mais j'ai cherché de plus en plus à mélanger les inégalités sonores dans la voix parlée en fonction des personnages sur lesquels les étudiants travaillaient. Le travail des étudiants sur une période de huit ans m'a clairement montré que ce que j'avais créé était efficace.

Les étudiants pouvaient utiliser cette technique seuls.

Au fur et à mesure qu'ils continuaient à s'entraîner, je voyais que j'étais capable de connecter la voix et au texte à un niveau beaucoup plus élevé. Je m'orientais vers la qualité plutôt que vers la quantité.

### ***La dimension européenne***

Tout en travaillant à Birmingham, j'ai également poursuivi mon travail en Europe. C'était l'un des grands avantages de ne travailler à Birmingham que trois mois par an - cela m'a permis de continuer à explorer et à développer mon travail dans d'autres langues, ce qui m'intéressait et m'inspirait. Je voulais savoir si la technique que je commençais à créer pouvait être utilisée de la même manière dans ces autres langues.

### ***France***

En France, j'ai travaillé avec Jacques Fournier qui dirigeait le Centre des Rencontres à Besançon. Après mon départ du Roy Hart Theatre, Jacques a créé un cours de formation de comédiens et m'a demandé de travailler avec lui sur une période de quatre ans. J'ai suivi la même structure de travail avec les acteurs français qu'avec les étudiants britanniques - le travail sur la respiration, l'échauffement de la voix, le travail individuel sur les qualités de la voix et le travail sur le texte avec les monologues et les dialogues de Shakespeare, mais le tout en français.

Les acteurs français travaillent beaucoup plus avec leurs corps, à travers le mime ou d'autres mouvements, qu'avec la voix. Ils travaillent également beaucoup plus avec le cerveau et le raisonnement que les acteurs britanniques. C'est très lié à la culture française. J'ai découvert en explorant les qualités de la voix avec eux qu'ils commençaient à aller beaucoup plus loin avec leur voix.

Ils avaient conscience de la voix connectée au corps reliée à leur intelligence. En explorant le texte, ils ont d'abord travaillé en surface, mais lorsque je leur ai demandé d'utiliser plus d'énergie et une voix pleine, ils ont travaillé avec le mot à travers leur corps.

Les textes français sont devenus vivants d'une manière que je n'avais jamais entendue auparavant. J'ai également trouvé très inspirant de travailler en français. Bien que je

parle la langue, j'ai dû écouter beaucoup plus et être plus ouverte à l'apprentissage des différences de langue et de culture.

Après cela, j'ai été invitée à enseigner à L'école du Passage, une nouvelle école d'art dramatique qui venait d'ouvrir à Paris. Au début, j'ai travaillé sur des textes de Shakespeare, mais j'ai également voulu explorer les textes classiques français, y compris ceux de Molière. C'était passionnant de voir que les techniques fonctionnaient aussi bien qu'avec Shakespeare. Comme les acteurs travaillaient physiquement avec la voix, la langue française était plus vivante, même avec l'un de leurs plus grands dramaturges.

### **Danemark**

Lorsque j'ai commencé à enseigner à Birmingham, on m'a également demandé de travailler au Danemark. J'ai commencé par donner quelques ateliers privés à Copenhague, puis j'ai été invitée par l'Union des acteurs danois à diriger des ateliers pour des acteurs professionnels à Copenhague, Århus et Odense. J'ai constaté que les acteurs danois n'avaient pas beaucoup d'expérience de Shakespeare ou de la technique vocale nécessaire pour le jouer. Ils avaient travaillé pendant de nombreuses années avec un théâtre basé sur le mouvement et le mime, et s'étaient éloignés dans une certaine mesure du travail avec la voix. Leur approche était très inspirée du théâtre européen des années soixante et soixante-dix, lorsque le théâtre physique a commencé à prendre de l'ampleur. Cependant, tous les acteurs ont très bien réagi au travail. Les acteurs danois n'étaient pas habitués à travailler avec une technique vocale incarnée, mais ils se sont vite rendu compte que cela leur donnait plus de liberté pour faire ce qu'ils voulaient en tant qu'acteurs. Leur interprétation du texte est également devenue plus claire. En fait, on pouvait vraiment commencer à entendre la beauté de la langue danoise, et comme certains Danois ne pensent pas que leur langue soit belle, ce fut une grande découverte pour eux.

En travaillant sur les sons, je me suis aperçu que les acteurs danois utilisaient beaucoup d'énergie et de puissance dans leur corps. Je me suis rendu compte qu'en travaillant avec leurs voix, ils puisaient dans leur véritable source - la puissance viking - et c'était très excitant.

Ils avaient une liberté que je n'avais pas vu chez les acteurs britanniques ou français, et j'ai voulu explorer cela avec la voix et le texte shakespearien.

J'ai eu l'occasion de le faire lorsque j'ai été invitée à enseigner à l'école de théâtre d'Odense, l'une des écoles nationales de théâtre du Danemark. Je travaille à l'école de théâtre d'Odense depuis douze ans. Au cours de cette période, j'ai dirigé des étudiants de dernière année dans plusieurs pièces de Shakespeare en collaboration avec Lane Lind, le directeur de l'école. L'école de théâtre d'Odense n'accueille que huit étudiants par an, ce qui m'a permis de travailler à un niveau beaucoup plus approfondi et les étudiants ont été en mesure d'incarner la technique de manière beaucoup plus poussée. Comme ils sont généralement plus âgés lorsqu'ils entrent à l'école et que j'ai eu beaucoup plus de temps à travailler avec eux, ils ont pu s'approprier la technique et, dès la quatrième année, l'utiliser. En outre, le fait d'avoir

eu l'occasion de diriger des productions de Shakespeare m'a permis d'appliquer la technique à l'ensemble d'une pièce et de travailler de manière beaucoup plus détaillée et précise à la fois sur le travail de la voix et sur l'ensemble de la mise en scène.

Tout en travaillant à l'école de théâtre d'Odense, j'ai également enseigné à l'école de théâtre de Staten à Copenhague et j'ai régulièrement donné des ateliers pour l'Union danoise des acteurs à Copenhague et dans les théâtres nationaux d'Odense et d'Ålborg.

Le travail s'est donc progressivement développé et s'intègre dans le théâtre professionnel danois.

### ***3 Islande, îles Féroé et Suède***

Suite à mon travail au Danemark, j'ai été invité à animer un atelier au Théâtre national d'Islande. Cet atelier réunissait des acteurs du Théâtre national et d'autres théâtres islandais. J'ai suivi la même structure que pour mes autres ateliers, mais comme je travaillais avec des acteurs très professionnels qui avaient immédiatement compris la technique et voulaient l'utiliser dans leur spectacle, j'ai pu travailler à un niveau beaucoup plus élevé. Depuis six ans, je donne un atelier de deux semaines au Théâtre national de Reykjavik.

J'ai également été invitée à donner un atelier au City Theatre, l'autre grand théâtre public de Reykjavik, et à enseigner à l'École nationale de théâtre. La langue islandaise est d'une importance vitale pour les Islandais, et chaque nouveau mot qui entre dans le vocabulaire est traduit en islandais. L'Islande a été gouvernée par le Danemark pendant de nombreuses années, mais le peuple islandais s'est battu pour conserver sa langue tout en devant parler danois.

Lorsque les acteurs parlent sur scène, on peut les entendre travailler immédiatement avec l'énergie du corps dans la langue. Ils apportent une grande puissance dramatique organique sur scène. C'est très lié à l'Islande elle-même - au fait que c'est un volcan vivant - et à la force puissante de la mer et de la terre. Je me suis rendu compte que je devais les aider non pas à trouver l'énergie dans le corps - ils l'avaient déjà - mais à canaliser cette énergie dans les personnages de Shakespeare sans restreindre leur puissance dramatique ou leur imagination. Pendant mon séjour au Danemark, j'ai également travaillé avec une actrice des îles Féroé, un groupe d'îles situées entre l'Écosse et l'Islande. Elle m'a invitée à venir travailler avec son groupe "Grima" à Tórshavn, une troupe de théâtre amateur de longue date à qui l'on avait demandé de créer le premier théâtre national des îles Féroé et de devenir une compagnie professionnelle. C'était passionnant de travailler avec des acteurs qui en étaient au début de la création d'un théâtre professionnel.

En travaillant avec eux, j'ai découvert que, bien qu'ils aient une énergie incroyable comme les acteurs islandais, celle-ci était davantage liée aux profondeurs de la mer qu'à la terre. L'économie des îles Féroé repose sur l'industrie de la pêche, et ce depuis de nombreuses années. Le théâtre "Grima" est donc financé par cette industrie. Ce lien avec la mer est présent dans chaque citoyen féroïen et, bien qu'ils soient toujours gouvernés par le Danemark et qu'ils parlent danois, ils se sont battus pour

conserver la langue féroïenne. La langue féroïenne est davantage liée à la mer, au flux des marées et à l'océan. La langue islandaise est plus liée à la terre et à la puissance volcanique. Dans tous les cas, ils parlent aussi couramment l'anglais. Je pouvais donc passer directement du texte anglais au texte féroïen et islandais. Plus récemment, j'ai enseigné à l'école de théâtre de Luleå, dans le nord de la Suède, et à l'école nationale de théâtre de Malmö. Lorsque j'ai commencé mon travail en Suède, j'avais déjà créé la technique, j'ai donc pu l'utiliser immédiatement et les étudiants ont pu commencer à travailler avec elle. De cette manière, les étudiants ont pu construire une technique vocale qu'ils ont pu utiliser dans les écoles et dans le théâtre professionnel. J'ai trouvé que les acteurs suédois étaient les plus sérieux et les plus disciplinés de Scandinavie. Il y avait un travail sérieux dans les écoles, et c'est en Suède que j'ai vu que la technique était vraiment incarnée. Je ne cherchais plus à créer la technique - il était clair qu'elle était établie et efficace. Ce que je recherchais maintenant, c'était comment travailler sérieusement avec cette technique pouvait aider les acteurs à se développer en tant que personnes et artistes créatifs, et comment l'utiliser dans le travail sur le texte shakespearien pouvait amener le travail à un niveau encore plus élevé.

#### **4 Ateliers de Londres**

J'ai toujours eu pour objectif de rassembler des acteurs et des actrices de tous les pays européens.

Je donne, depuis mon retour dans les années 1990 au Royaume Uni, chaque année à Londres un atelier sur "La voix et le texte shakespearien" à l'intention des acteurs et actrices européens.

Tous les deux ans, j'organise également un atelier pour les enseignants. Au fur et à mesure de l'avancement du travail, j'ai également donné un atelier avancé pour les acteurs et actrices européens, afin que les acteurs qui souhaitaient développer le travail et aller plus loin puissent le faire.

D'année en année, nous avons atteint un niveau de concentration, d'exploration de plus en plus élevé. Très souvent, les acteurs et les enseignants reviennent travailler avec moi parce qu'ils se rendent compte du bénéfice de cette technique vocale.

Ils veulent en apprendre davantage et le développer dans leur propre pays - à la fois dans le théâtre et dans les écoles de théâtre où ils travaillent.

Ros Steen, qui enseigne la voix à la Royal Scottish Academy of Music and Drama à Glasgow, est l'une de ces enseignantes. Elle s'est intéressée par mon travail depuis le début des années 1990.

Elle m'a invité à participer à un week-end atelier sur la voix à l'Académie.

J'ai ensuite été invitée par Cicely Berry à un séminaire international sur la voix, Project Voice, au Royal Shakespeare Theatre de Stratford-upon-Avon en janvier 1992. Ros était présente, tout comme Jean Moore, responsable de la voix au RSAMD. Jean m'a invitée à enseigner à l'Académie pendant deux semaines dans l'année, en donnant

des ateliers aux étudiants de première, deuxième et troisième année de théâtre et, plus tard, aux étudiants de troisième cycle, en approfondissant progressivement le travail chaque année.

Ros s'intéresse de plus en plus à ce travail et souhaite l'intégrer à son propre travail à l'Académie. En 1996, j'ai organisé mon premier atelier pour les professeurs de chant européens à Londres. Ros a participé à cet atelier et a ensuite commencé à utiliser le travail respiratoire et les qualités des voix masculines et féminines avec ses élèves.

Depuis ce premier atelier pour enseignants européens à Londres, je donne un stage pour enseignants tous les deux ans.

Je suis très reconnaissante du soutien apporté de la part de toutes les personnes avec lesquelles j'ai travaillé, et qui m'ont aidée à atteindre ce stade dans ma vie et de mon travail.

Nadine George