



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – EDITAL 04/2018

Realização:



EXAME DE PROFICIÊNCIA DE LEITURA EM LÍNGUA ESTRANGEIRA

DATA: 03/06/2018

HORÁRIO: das 14 às 17 horas

CADERNO DE PROVA

Idioma:

FRANCÊS

Área de Pesquisa:

(4) LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES

LEIA ATENTAMENTE AS INSTRUÇÕES

- Esta prova é constituída de um texto técnico-científico em língua estrangeira, seguido de 5 (cinco) questões abertas relativas ao texto apresentado.
- É permitido o uso de dicionário impresso, sendo vedados trocas ou empréstimos de materiais durante a realização do Exame.
- As respostas deverão ser redigidas em português e transcritas para a **Folha de Respostas**, utilizando caneta esferográfica com **tinta preta** ou **azul, escrita grossa**.
- A Folha de Respostas** será o único documento válido para correção, não devendo, portanto, conter rasuras.
- Será eliminado o candidato que se identificar em outro espaço além daquele reservado na capa da **Folha de Respostas** e/ou redigir as respostas com lápis grafite (ou lapiseira).
- Nenhum candidato poderá entregar o Caderno de Prova e a Folha de Respostas antes de transcorridos 60 minutos do início do Exame.
- Em nenhuma hipótese haverá substituição da **Folha de Respostas**.
- Ao encerrar a prova, o candidato entregará, obrigatoriamente, ao fiscal da sala, o Caderno de Prova e a Folha de Respostas devidamente assinada no espaço reservado para esse fim.

Cartographie des interstices vocaux. De la parole et de l'écoute au théâtre

Daniel Deshays / Édition électronique © Revue Sciences/Lettres, n° 5, 2017. URL : <http://rsl.revues.org/1082>

DOI : 10.4000/rsl.1082 ISSN : 2271-6246

- 1 Si la voix demeure l'élément phare du théâtre, elle n'est qu'un des multiples éléments sonores scéniques. Je voudrais ici la replacer dans la globalité sonore du théâtre y compris face aux silences. Le mot énoncé tient un équilibre avec les silences qui l'entourent, des silences respiratoires. Les autres éléments sonores issus des actions de jeu ou introduits par l'entremise de haut-parleurs ne sont pas moins importants. Cette reconsidération globale veut rappeler que le son ne peut être pensé dans la séparation vers laquelle l'écoute du sens nous conduit pourtant implicitement, vers une voix considérée seule dans l'entre-soi établi avec l'écriture dramatique. La voix est du son et du sens, et le sens dépend du son, nous disait Ferdinand de Saussure¹.

Le travail du son et le silence

- 2 Le recul me permet à présent d'apercevoir ce qu'il m'était impossible d'atteindre dans l'urgence où nous tient chaque création. Mon approche théâtrale m'a incité très tôt à concevoir le son en regard des autres éléments constitutifs du spectacle. Cela n'est pas né d'une idée, mais d'une expérience de conception sonore partagée avec un scénographe² ; c'était aussi la résultante du devoir d'inscrire chaque jour du son dans le vivant des répétitions. Les multiples phases de conception d'un spectacle sont éparpillées dans le temps et les différents groupes au travail (scénographie, costumes, lumière, interprétation) peuvent facilement s'abstenir d'entretenir des relations mutuelles, chaque collaborateur développant sa propre réalisation solitaire en ne se référant qu'à la mise en scène. Comment donc travailler à construire l'unité sonore d'un spectacle dans cette dislocation ? Si le metteur en scène détient à lui seul une vue d'ensemble, ce ne sera en fait qu'à l'arrivée des derniers filages que le spectacle commencera à apparaître à chacun. On peut supposer que si le travail sonore devait attendre cet instant pour pouvoir s'élaborer, ce serait à l'évidence trop tard. Chaque création rappelle ce paradoxe : une vision globale du projet serait idéalement nécessaire pour concevoir la nature du son d'un spectacle. On sait par exemple qu'en musique, la lecture de la partition donne cette vision d'ensemble avant même que soit engagé le travail de répétition. Au théâtre au contraire, la création ne peut se penser qu'au fil du processus de construction, hors de toute vision préalable du résultat. Le travail quotidien sur le son ne peut pourtant demeurer isolé, doivent être considérés ce que produisent l'ensemble des « acteurs sonores » : les paroles (en terme de timbre, de niveau et de directivité des voix), le bruit des déplacements, la nature des espaces résonants, et indirectement l'intensité lumineuse, l'énergie du jeu également. Plus largement encore, le dialogue qu'il nous est nécessaire d'engager – est-ce vraiment un dialogue ? – s'établit avec tout le corps théâtral – y compris la machinerie et ses rapports à l'acoustique des salles et des plateaux.
- 3 Le travail du son se pense autant dans l'élimination de sons que dans leur ajout. Ces retours en arrière, ces « repentirs » comme disent les peintres font apparaître le questionnement de l'existence du silence. Les silences du spectacle ne sont jamais pensés par la mise en scène, ils arrivent toujours par défaut. Pourtant le concepteur du son les traque, et les silences assumés par la mise en scène ou par un acteur sont rares ; nous les cherchons d'abord parce qu'ils représentent pour nous autant de lieux de placement possible pour nos sons. J'avais depuis bon nombre d'années pris la résolution de ne plus placer de son sous les textes, il ne me restait donc que ces instants silencieux comme lieu d'inscription. Mais l'action de la construction sonore est une construction en augmentation, nous mettons des années pour comprendre que retirer est aussi important qu'ajouter. La décision d'opter pour un silence ne pouvant se prendre trop tôt, comment résister à placer dans chaque arrêt, aussi petit soit-il, un élément sonore – ne serait-ce qu'en attendant ? La question du silence finit toujours par se poser. Le silence est de toute façon le dernier élément à aménager pour que le spectacle trouve ses respirations. Il est l'interstice qui permet à l'auditeur d'intégrer sa localisation dans l'espace scénique et sa durée d'existence, car le silence appartient aux spectateurs, il leur permet aussi de faire retour inconsciemment en eux-mêmes, en leur mémoire, un retour essentiel à l'économie de l'écoute. Le travail théâtral se tient le plus souvent dans l'apnée de ses élocutions. Si la mise en scène pense toujours qu'un ralentissement du flux³ de la parole mène à l'endormissement du public, elle ne peut pour autant omettre de penser la place de ses respirations. J'ai toujours négocié avec la mise en scène le placement de silences entre les phrases dans des moments d'arrêt ou de déplacements des acteurs. La conception sonore doit veiller à la nature des éléments émis relativement aux mouvements des corps.

Comment la conception sonore se constitue-t-elle dans l'espace des interstices ?

- 4 La réponse se situerait dans la confection d'un sonore s'élaborant comme un tissu. S'ils sont les constituants des organes eux-mêmes, les tissus sont aussi ceux qui établissent les liens entre les organes et les maintiennent en place. Le « treillage » qui les organise n'est pas serré, tout au contraire, la nécessaire souplesse est liée à ces interstices. Le creux interstitiel est une donnée aussi constitutive que le plein du tissu. Et ce tissu n'est pas constitué d'une trame fixe, il est conçu dans une élasticité dynamique. Plus sa tension est grande, plus l'interstice grandit. L'apnée dans laquelle est tenu le public est relative à cette tension. Il est indispensable qu'à l'énonciation succède un silence pour que le public reprenne son souffle. La salle entière respire avec les sons du théâtre et cela dépasse largement le seul cadre de l'énonciation du texte par les acteurs. Cette respiration constitutive, ce « collectif

respiratoire » désigne bien l'existence d'une économie organisée entre plein et creux, dans l'essentielle souplesse du tissage sonore global du spectacle. Une telle souplesse constitue son audibilité.

- 5 Il est bon de rappeler dans une parenthèse que ce silence attendu sous la voix des acteurs n'a pas toujours existé. Il y a tout juste cinquante ans, le silence était encore réclamé à la force des coups d'un brigadier. Une puissante série était assénée avant que ne soient frappés les « trois coups » qui visaient à faire taire l'assemblée. Cette pratique était le vestige d'une époque plus bruyante encore. Ce silence se constitue à présent à partir du signe donné par la lumière, la mise au noir de la salle. L'apprentissage du silence structurel et sédimentaire du théâtre s'est peu à peu intégré à la culture du spectateur.
- 6 La difficulté de la fabrication de la *maille* réside dans le fait que le son est un phénomène temporel et qu'à ce titre on ne peut le travailler que dans le mouvement, c'est-à-dire dans une transformation quotidienne, tout au long des répétitions et jusqu'à la fin des représentations. Ces organes – texte, scénographie, costume – ne sont donc pas des objets observables à l'arrêt, mais dans leur existence vivante et instantanée, dans leurs mouvements, dans l'ensemble de leurs circulations (flux sonores des voix, des mouvements de plateau, voire des musiques jouées en direct). Ils doivent être vus dans une pensée dynamique de la brève existence de leur passage. Le son est un fluide, qu'il provienne des voix des acteurs, du bruit des mouvements des corps ou encore des sons issus des haut-parleurs, il doit être traité comme nature de flux, quelle que soit sa force sémantique. Le son dit d'abord l'énergie d'un mouvement, une manière d'entrer dans un futur immédiat qui s'annonce, c'est donc cet aspect qui est à considérer d'emblée. Conséquemment, pour que le son soit vu dans son mouvement, il faut faire retour sur les expériences passées. La pensée préalable du sonore peut exister comme mémoire des expériences, cependant chaque expérience est différente et l'approche qui peut être supposée de l'avenir demeurera à l'échelle de l'esquisse, des grandes lignes. La loi du plateau saura rapidement interroger la capacité d'existence « définitive » des sons proposés. [...]

NOTES

1. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 24.
2. Le scénographe Jean-Pierre Larroche, à la Péniche-Théâtre en novembre et décembre 1978, pour *Naïves hirondelles* de Roland Dubillard, mis en scène par Mireille Larroche.
3. Je vais un certain nombre de fois employer le mot flux. Il ne s'agira pas du flux qui qualifie les médias de flux (flux radiophonique, par exemple) mais il s'agit du flux sonore, des voix et autres sons, considérés pas tant pour leur continuité que pour leurs coupures, inflexions, hoquets, intensités, fragilité, matérialité, vitesse, suspension...
4. Voir ma contribution au colloque ARIAS/CRI-alt « Le son du théâtre », à l'université de Montréal, en novembre 2012 : « L'impossible "façade". L'usage du microphone et son incidence sur la scénographie des espaces ».

EM HIPÓTESE ALGUMA, SERÁ CONSIDERADA A RESPOSTA NESTE CADERNO.

Depois de ler o texto, responda as questões a seguir em português.

QUESTÃO 01 - De acordo com o segundo parágrafo do texto, justifique qual o melhor momento para se construir a unidade sonora de um espetáculo.

QUESTÃO 02 - Explícite, de acordo com o texto, a relação entre a adição e a eliminação de sons na obra teatral.

QUESTÃO 03 – Explique, com base no texto, por que o silêncio pertence aos espectadores.

QUESTÃO 04 – Exponha o modo como funciona a tessitura sonora aludida no quarto parágrafo do texto.

QUESTÃO 05 - Expresse a relação defendida pelo autor entre tensão e interstício sonoro no espetáculo.
