

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE  
UNIVERSITÉ DES ARTS DE TÂRGU-MUREȘ  
ÉCOLE DOCTORALE

THÈSE DE DOCTORAT SCIENTIFIQUE EN THÉÂTRE ET ARTS DU SPECTACLE

LA PAROLE PRONONCÉE PAR L'ACTEUR SUR SCÈNE  
-INTERDÉPENDANCE ENTRE LA TECHNIQUE ET L'ART-

Coordinateur scientifique,  
Professeur Univ. Dr Habil. Sorin Crișan

Doctorant,  
Mihăilă Cătălina-Elena

-2021-

# Sommaire

<b>ARGUMENT</b> .....	6
<b>CHAPITRE I. DE L'ÉCRITURE À LA PRONONCIATION</b> .....	19
I.1. L'Origine de la parole prononcée.....	19
I.2. Le transfert du signe linguistique graphique à la parole.....	20
I.3. Prononcer.....	21
I.4. Langage articulé.....	21
I.5. L'acte linguistique.....	22
I.6. Le mot-signe.....	23
I.7. Le signe linguistique - une double perspective.....	24
I.8. La perspective psychologique.....	25
I.9. Le langage et la connaissance.....	26
I.10. Les mécanismes de l'acte linguistique.....	27
I.11. Langue - l'ensemble des actes linguistiques.....	27
I.12. Dialogue/Discussion.....	28
I.13. Mot-langue-communication.....	29
<b>CHAPITRE II. LE CORPS DU MOT</b> .....	31
II.1. Introduction.....	31
II.2. Vers une colonne d'air optimale.....	33
II.2.1. L'appareil respiratoire.....	34
II.2.2. Types de respiration.....	36
II.2.3. Respiration costo-diaphragmatique.....	36
II.2.4. La gymnastique respiratoire.....	37
II.3. À la recherche d'une voix bien <i>posée</i> .....	37
II.3.1 Les aspects qualitatifs de la voix.....	39
II.3.2 Pose de la voix.....	42
II.3.3 La fonction auditive.....	43

II.3.4 Les affections de l'appareil fonorépirateur.....	43
II.3.5 L'hygiène vocale.....	45
II.4. Vers une prononciation correcte du mot roumain.....	46
II.4.1. Phonème.....	46
II.4.2 Les voyelles.....	48
II.4.3 Les consonnes.....	49
II.4.4 La diction.....	51
II.4.5 Défauts fonctionnels.....	51
II.4.6 Erreurs fréquentes de diction.....	53
II.4.7 Formes de la parole nonlittérée.....	53
II.4.8 Défauts de parole „expressifs,„.....	54
II.4.9 L'accent dans le mot et la phrase.....	55
II.4.L'écart entre l'orthographe et l'orthoépie.....	56
II.4.11 Les valences sonores de la consonne „X,„.....	57
II.4.12 La cacophonie.....	57

**CHAPITRE III. LA VOIX ET LA RESPIRATION - DE LA PAROLE COURANTE À LA PAROLE SCÉNIQUE.....** 59

III.1. La caractérisation d'une respiration efficace dans la perspective d'assumer une technique vocale.....	60
III.2. Méthodes de rééducation vocale.....	67
III.2.1. Méthode Alexander: Esprit-corps-voix.....	67
III.2.1.1. Aspects généraux.....	67
III.2.2. Exercice d'entraînement à la respiration proposé dans la technique Alexander.....	74
III.2.2. La méthode Jo Estill: Force-énergie-filtre.....	75
III.2.2.1. Aspects généraux.....	75
III.2.2.2. Exercice de respiration proposé dans la méthode Jo Estill.....	79
III.2.3. La méthode Arthur Lessac.....	80
III.2.3.1. Aspects généraux.....	80
III.2.3.2. La technique de l'appel.....	84
III.2.4. La méthode Kristin Linklater.....	85

III.2.4.1. Aspects généraux.....	85
III.2.4.2. Exercice de respiration concentrée.....	87
III.2.5. La méthode Catherine Fitzmaurice.....	89
III.2.5.1. Aspects généraux.....	89
III.2.5.2. Exercice de respiration – la concentration sur la respiration.....	93
III.2.6. La méthode Patsy Rodenburg.....	94
III.2.6.1. Aspects généraux.....	94
III.2.6.2. Les bases de la respiration dans l'émission vocale.....	97
<b>CHAPITRE IV. LA PENSÉE ET L'ÂME DU MOT.....</b>	<b>98</b>
IV.1. Notions introductives.....	98
IV.2. À la recherche de l'idée.....	99
IV.3 <i>La pensée</i> du mot.....	105
IV.4. L'âme du mot.....	106
IV.5. Interdépendance Idée-Émotion.....	108
IV.6. L'énergie.....	110
IV.7. L'empathie .....	112
IV.8. La poésie.....	113
<b>CHAPITRE V. LE MOT DE L'AUTRE.....</b>	<b>117</b>
V.1. Notions introductives.....	117
V.2. La voix de l'autre.....	123
V.3. le mot vivant – Les émotions de <i>L'autre</i> .....	124
V.4. Le mot de <i>l'autre</i> - De <i>être</i> à <i>parler</i> .....	125
V.4.1. La personnalité.....	126
V.4.2. Les dimensions de la personnalité.....	129
V.4.3. Coordination et représentation: Tempérament-Prononciation.....	129
<b>CHAPITRE VI. PLUS QUE TECHNIQUE.....</b>	<b>134</b>
VI.1. Troubles et défauts dans la prononciation de l'acteur.....	135

VI.1.1. Troubles de la voix.....	135
VI.1.1.1. La voix de l'enfant.....	136
VI.1.1.1.1. Aspects généraux.....	136
VI.1.1.1.2. La correction.....	136
VI.1.1.1.3. La causalité intérieure.....	137
VI.1.1.2. La voix nasale.....	138
VI.1.1.2.1. Aspects généraux.....	138
VI.1.1.2.2. La correction.....	139
VI.1.1.3. Voix caverneuse.....	139
VI.1.1.3.1. Aspects généraux.....	139
VI.1.1.3.2. La correction.....	140
VI.1.1.4. Troubles du volum et de la force vocale.....	141
VI.1.1.4.1. Aspects généraux.....	141
VI.1.1.4.2. La causalité intérieure.....	142
VI.1.2. Défauts de diction.....	143
VI.1.2.1. Défauts de prononciation.....	144
VI.1.2.1.1. La consonne R.....	144
VI.1.2.1.1.1. Aspects généraux.....	144
VI.1.2.1.1.2. La correction.....	145
VI.1.2.1.2. La consonne S.....	146
VI.1.2.1.2.1. Aspects généraux.....	146
VI.1.2.1.2.2. La correction.....	146
VI.1.2.2. Troubles du rythme et de la fluidité.....	146
VI.2. Causes intérieures fréquentes.....	149
VI.3. L'applicabilité, l'utilité et l'utilisation de la technique.....	151
<b>VII. LE MOT ANIMÉ. La parole dans le théâtre pour enfants.....</b>	<b>154</b>
VII.1. Considérations générales - langage marionnettiste.....	154
VII.2. L'acteur. La marionnette. La parole.....	155

<b>VIII. MOT CONNECTÉ.....</b>	<b>159</b>
VIII.1 Introduction.....	159
VIII.2. Verbal et non verbal.....	161
VIII.3. L'intention et la communication involontaire.....	163
VIII.4. Le surplus d'émotions dans le décodage.....	166
VIII.5. La préparation et rééducation du laboratoire intérieur.....	169
VIII.6. Déconnexion - Connexion.....	170
VIII.7. Respiration et déconnexion.....	173
VIII.8. Entendre et écouter.....	173
VIII.9. Le mot connecté.....	175
<b>IX. LE MOT PRONONCÉ ET LES DIRECTIONS DE MISE EN SCÈNE.....</b>	<b>177</b>
IX.1. La parole chez Antonin Artaud.....	178
IX.2. Le mot dans l'approche de mise en scène d'Adolph Appia.....	180
IX.3. Le mot dans la perspective de Gordon Craig.....	181
IX.4. La parole prononcée dans l'approche de Meyerhold.....	182
IX.5. La parole prononcée à Stanislavski.....	183
IX.6. Le mot dans la clé de mise en scène de Brecht.....	184
IX.7. La parole prononcée dans la perspective de Grotowski.....	184
IX.8. La parole prononcée chez Peter Brook.....	186
<b>CONCLUSIONS.....</b>	<b>189</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE FINALE.....</b>	<b>202</b>

**Mots-clés:** respiration, voix, son articulé, existence, identification, empathie, déconnexion, connexion, codage, décodage, laboratoire intérieur

## Résumé

Dès le titre de l'œuvre, *La parole prononcée par l'acteur sur scène-interdépendance entre la technique et l'art*, on peut distinguer une double approche du mot acteur. À cet égard, la recherche s'est fixé deux lignes distinctes d'approche de cet instrument scénique, mais aussi une intersection obligatoirement nécessaire. On peut parler de deux types de *polissage* en vue d'une forme du mot qui ne possède pas seulement une compréhension au niveau auditif, mais invite à un approfondissement et une profondeur du contenu verbal transmis, mais aussi de l'essence intérieure codée.

Le présent travail est né de deux préoccupations au niveau de la prononciation scénique: Comment pouvons-nous arriver à une forme sonore techniquement perfectionnée, et comment nous allons au-delà de cette idée de forme en atteignant un niveau artistique. Autrement dit, un mot sonoremment perfectionné et qui a la capacité de devenir organique et de transmettre des idées et des émotions. En outre, on peut même discuter d'une troisième préoccupation impliquant les deux ci-dessus: le mot prononcé qui devient « forme supérieure d'expression. »<sup>1</sup>

La littérature de notre pays discute d'une approche à l'échelle de la perfection du son qui fonde le mot, avec un certain nombre de techniques vocales et verbo-vocales qui, grâce à une formation individuelle et sous surveillance continue, on peut acquérir de la souplesse et de la beauté dans la prononciation. Le plus souvent, la parole scénique s'arrête à cette qualité sonore et on observe des cas où le jeune acteur évite ou envoie le mot précisément par absence d'une perspective beaucoup plus approfondie et détaillée sur le processus de prise de conscience et de codage au-delà de la prise en charge et de la mémorisation d'un texte.

À partir d'une prononciation de performance, le mot sur scène est prononcé et pas seulement dit. L'idée de prononciation s'arrête au respect exemplaire de l'émission du son articulé qui renforce et soutient le langage littéraire. Le souci de *prononcer* implique une évaluation de la parole humaine et traite le mot comme une nécessité d'expression, d'externalisation d'un produit intérieur. En outre, le mot est un élément d'expressivité et exige une plus grande attention sur son décodage exact de la part du spectateur.

---

<sup>1</sup>Ion Toboşaru, *Principes généraux esthétiques*, Éditions Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 8

On peut discuter d'un point de départ dans cette démarche de la parole humaine comme idée naturelle et comme processus intériorisé de production et d'émission du mot. La prononciation scénique dépasse le niveau de la parole scénique à la fois par l'accomplissement sonore et par le rapport de l'instrument verbal avec les autres outils d'expression.

Désireuse de comprendre les besoins appropriés d'ordre physique, extérieur et intérieur du mot spécifique à la scène, l'œuvre compte neuf chapitres qui traitent à la fois de la technique vocale et de prononciation, des résonances intérieures et du codage intérieur, en regardant le mot comme un effet d'une causalité et d'une assomption intérieures. En résumant les chapitres de notre recherche, on peut identifier un certain nombre d'étapes obligatoirement nécessaires à celle de la production du mot recherché sur scène et dans lesquelles sont présentés les mots clés de l'itinéraire que suit l'instrument verbal de la lettre au son articulé et qui parvient à envahir les univers intérieurs du récepteur:

1. gestion externe-voix, prononciation, diction-rééducation au niveau phonétique et articulateur
2. mobilisation intérieure- pensée, état, identité-rééducation par polyvalence, disponibilité facile de la prise en charge véridique, présence et utilité de la pensée *vivante*, accès à la mémoire affective et l'acquisition des états et des sentiments, identification par empathie avec d'autres entités humaines
3. gestion et rééducation du centre de contrôle et de coordination-alignement et précision dans le décodage par la conscience et l'élimination de l'empreinte dans les éléments d'expression nonverbale de ses propres émotions distinctes de celles codées à des fins scéniques.

Sur la base des étapes énumérées, on peut distinguer un certain nombre de composantes ou de caractéristiques du mot prononcé par l'acteur sur scène qui peuvent tracer un itinéraire de l'origine à, comme je l'ai intitulé, mot *connecté* par lequel on peut comprendre, en premier lieu, une intersection des deux plans, technique et artistique. À partir du mot écrit que nous considérons comme originaire, le logos adhère au plan oral. Sur la base de l'appropriation de la respiration correspondante à la parole de performance, de la pose de la voix et du respect de la place et de la manière d'articuler chaque phonème, on peut distinguer une première composante du mot prononcé représentant le *corps* du mot. Cette apparence sonore détenteuse de sens obtient une couverture intérieure par la pensée vivante qui confère ce ici et maintenant. En outre, vient la *pensée* du mot (la composante logique et rationnelle) et l'idée de l'*âme* du mot qui implique d'assumer l'existence nécessaire derrière le mot. En fusionnant les trois composantes, on obtient *une existence* du mot qui peut être considéré comme *vivant* et responsable d'envahir les univers intérieurs de l'auditeur. En même temps, chaque personnage joué implique la prise en charge d'une identité différente qui révèle des aspects de son caractère

et se manifeste également dans la façon de vocaliser et de parler. Ainsi, le mot *vivant* obtient une empreinte personnelle et peut être apprécié comme étant la parole de *L'autre*. En télégraphiant plus en détail le laboratoire intérieur de préparation et de codage du mot, on peut discuter d'une *connexion* à la fois à l'ensemble du processus de communication et aux états intacts assumés, obtenant ainsi le mot *connecté*. Elles représenteraient les étapes primordiales qui marquent le parcours du mot de l'ensemble des lettres au mot non seulement dit, mais prononcé et qui sont en accord avec le personnage et ses ressorts intérieurs, les autres éléments d'expression et la situation scénique rencontrée.

Autrement dit, la parole scénique implique non seulement les valences vocales de l'acteur, mais aussi une transposition à la fois au niveau cognitif, affectif et comportemental afin que la parole puisse être authentique, véridique et organique. On parle donc d'une connaissance, d'une conscience, d'une compréhension et d'un finissage non seulement au niveau de l'extérieur, en cherchant à réaliser la parole humaine dans le contexte où elle se produit inconsciemment et, en outre, elle a été acquise à travers le prisme de l'imitation, sans une préoccupation vivante au niveau du système éducatif telle qu'elle existe, par exemple, pour l'écriture manuscrite.

Le chapitre I, *De l'écriture à la prononciation*, vise à analyser le transfert de la parole du plan écrit à celui de l'oralité. On se propose à définir l'instrument verbal comme un élément de l'acte linguistique et de la langue. En outre, on considérera le déplacement du mot original inscrit dans le texte dramatique comme une transposition du signe graphique écrit à celui prononcé. En conséquence, le mot devient une partie du langage articulé et se substitue à sa spécificité. De même, l'inscription dans ce type de langage donne au mot à la fois une enveloppe sonore et un contenu significatif.

La transposition du plan écrit en celui du langage oral implique une série de principes qui peuvent être pris en considération précisément pour tendre vers un *discours vivant* semblable au quotidien en termes de traitement et de fonctionnement. Cet aspect de laisser la sensation naturelle de pensée active et présente peut être considéré comme l'une des parties les plus difficiles, réussissant à extraire la parole de la zone de texte mémorisé seulement rapporté ou parfaitement vocalisé.

Le déplacement de l'écrit dans son plan prononcé implique avant tout le respect du contenu significatif, la forme sonore étant considérée comme un moyen de transmettre le sens et l'information. En poursuivant cette idée de vouloir transmettre un message, un bagage significatif et ayant une valeur d'information, l'acteur doit identifier le but ou le sens de la manifestation sonore. Ce *sens intérieur* sera également décrit par la prise du mot par d'autres

centres intérieurs de codage et peut être considéré comme un déclencheur dans l'idée que chaque réplique prononcée représente un acte *linguistique* qui est défini comme un acte de *création*.

La façon de regarder et de se rapprocher du mot détaché du texte dramatique peut comporter une attention sur la façon dont ce logos principal a été émis, en pensant au laboratoire intérieur de traitement et d'accomplissement que le dramaturge s'est approprié. Cela invite, d'autre part, à un aspect plus que relevant dans la parole scénique, à savoir l'idée de comprendre, d'approfondir et d'assumer la nécessité réelle d'exprimer. Ainsi, il y a de fortes chances que le risque d'une lecture sonore d'un texte mémorisé disparaisse, et il y aura la sensation de magie et de fraîcheur que le théâtre offre, le spectateur profitant soit d'une idée, soit de vivre une émotion avec laquelle il quitte la salle de spectacle.

Le chapitre II, *Technique de la parole - Corps du mot*, vise, en première instance, une présentation de l'appareil phonoréspiratoire, une documentation nécessaire à l'acteur pour comprendre les instruments physiques et physiologiques mis en *mouvement* dans le processus d'émission sonore. Le processus de rééducation sur la ligne technique, commence par la prise d'un autre type de respiration dans le contexte où le type couramment utilisé, supérieur au thorax peut avoir des conséquences négatives sur l'organe de la parole et ne peut pas assurer la conduite efficace et fluide d'une phrase de dimension considérable ou en cas d'utilisation de la parole sur l'effort physique. À partir du processus de production sonore, on découpe les trois grands thèmes qui fondent la discipline *Technique de la parole*: respiration, voix, diction. Nous partons de la prise d'un autre type de respiration: de la respiration thoracique supérieure à la respiration costo-diaphragmatique. L'importance de s'approprier ce type de respiration costo-diaphragmatique qui est également considérée comme artistique conduira à un flux respiratoire fort et durable, un effet sur la formation du son fondamental et de la voix. En ce qui concerne la voix, on veut un niveau qui dépasse le banal par le timbre et les nuances, mais aussi par la force et bien « pose ». La couleur vocale nécessaire à l'interprétation de l'acteur est également acquise par la compréhension, la connaissance et le développement par l'entraînement et la documentation des qualités de la voix: timbre, intensité, hauteur, vitesse de prononciation et résistance. Soumis aux rigueurs imposées par la diction, le mot parvient à atteindre un niveau de performance sonore et à être intelligible, pour l'instant, au niveau auditif. Par la préparation technique, on arrive au *corps* le mot prononcé sur scène comme un revêtement sonore pour les résonances intérieures impliquées et nécessaires à la transmission scénique.

Chapitre III, *La Voix et la respiration-De la parole courante à la parole scénique*, vise une radiographie des techniques vocales existantes au fil du temps au niveau européen qui se

sont imposées par ses propositions pratiques et ses considérations théoriques. Ainsi, dans la recherche de démêler le processus de phonation, nous présenterons les théories qui sont à la base de celui-ci, à partir de la respiration et de la voix involontairement et inconsciemment utilisées de l'artiste, tendant vers leur finissage par lequel on peut obtenir l'adhésion à un style de parole scénique. Nous nous intéressons également à une évolution historique d'un mode d'éducation vocale et à une présentation des méthodes qui ont fondé les techniques vocales utilisées aujourd'hui. La technique vocale est un point de repère déterminant dans le processus de prononciation scénique, tout en représentant le contenu intérieur dans un style expressif. Nous visons également à présenter une série d'entraînements respiratoires. S'assumer et perfectionner la respiration peut être considéré comme essentiel dans le travail de l'acteur, à la fois pour la qualité vocale et la prononciation des mots. Il donne également à l'artiste dramatique la résistance et le volume d'air expiré opportun à l'acte de la parole.

Comme on peut le constater dans les deux chapitres consacrés exclusivement à la technique, à savoir les chapitres II et III, elle est importante non seulement pour le perfectionnement du son articulé, mais aussi pour la création d'une « extension » vocale offrant disponibilité et liberté d'extérioriser des univers bien meublés à l'intérieur. Dans le même temps, on insiste sur une rééducation des données personnelles utilisées dans la parole courante, permettant de résoudre les défis rencontrés dans l'interprétation. De même, ce type de connaissance de soi et de prise de conscience utilisé au niveau de la phonation est également nécessaire lorsque nous discutons des ressorts intérieurs accésés qui doivent être « formés » pour percuter rapidement et efficacement. C'est pourquoi on peut considérer que la parole scénique implique à la fois une préparation d'instruments externes, d'extériorisation et une formation intérieure capable de répondre tant pendant les répétitions que dans les représentations scéniques.

Le chapitre IV, *La pensée et l'âme du mot*, vise à ce que l'instrument verbal dépasse le niveau d'audition du spectateur. En vue de détacher le mot du plan écrit, un autre instrument avec lequel l'artiste dramatique opère est *la phrase* qui, à ce stade, n'a pas la capacité de transmettre ou d'émouvoir. Avec l'intention clairement définie dans le contexte de la situation, de la relation et de la motivation scénique, la phrase doit d'abord devenir une *idée*. C'est la pensée *vivante* qui ponctue l'accent logique nécessaire à l'intention et l'univers intérieur nécessaire à l'expression. En outre, en assumant l'intérieur de l'existence correspondante, cette idée peut également acquérir la capacité d'émotion et ainsi susciter la pensée du spectateur, et la partie affective codée peut accéder à sa sensibilité. Le simple récit du texte, qu'il soit beau et

sonore du point de vue phonique, ne parvient pas à capter l'attention, ni à envahir les univers cachés de celui qui nous écoute. Au-delà de la forme magnifiquement polie, on parle ainsi d'une *pensée* et d'une *âme* du mot. La résonance intérieure appelée à travers la pensée que nous appelons *vivante* parvient à transformer la phrase découpée du texte dramatique, d'abord, en idée, et en impliquant la composante affective, peut même émouvoir.. Nous sommes intéressés à découvrir un itinéraire du mot qui fait partie du « phrasé expressif ». <sup>2</sup>Nous pouvons noter l'idée *d'animer* le mot. Ainsi, le mot est préparé à se soumettre au phénomène d'empathie. Plus précisément, par la cohérence rationnelle et affective, on arrive à une première étape nécessaire à l'empathie.

Dans d'autres nouvelles, à travers ce chapitre, la parole prononcée parvient à atteindre le niveau de l'art tant que nous la caractérisons ainsi : «L'art manque quand les idées ne sont pas vécues, mais aussi quand les sentiments ne sont pas pensés. » De même, l'implication intérieure de l'artiste dramatique, par sa présence ou son absence, devient un facteur décisif dans la réception du milieu artistique au-delà du niveau auditif. Ainsi, la pensée derrière l'idée mettra la pensée du spectateur en mouvement, et l'émotion de l'artiste activera le fil émotionnel du récepteur. <sup>3</sup>

Chapitre V, *Le Mot de L'Autre. Être-parler*, vise à donner à la parole prononcée sur scène identité, à partir de la personnalité, plus précisément, le tempérament du personnage proposé. La démarche part de l'absence de validation complète du côté paraverbal. Dans le contexte de la communication et de ses fonctions, on veut souligner un codage interne nécessaire à l'élaboration de l'expression du mot par l'implication et la valeur de la partie vocale. On discutera ainsi d'un *mot vivant et celui de l'autre* à partir de l'idée de l'identification par empathie de l'acteur avec le personnage et du spectateur avec le personnage.

À travers l'empathie comme moyen utilisé dans le processus d'identification avec le personnage joué, on peut atteindre cet *Autre*. S'agissant d'une autre identité, on parle automatiquement d'une unicité vocale et d'un style de verbalisation. La voix est celle par laquelle des informations d'ordre intérieur peuvent être transmises, donnant à chaque personnage une empreinte vocale. La polyvalence vocale de l'acteur peut permettre d'assumer cette vocalisation spécifique qui ne peut dépasser le niveau de reconnaissable qu'en validant intérieurement ce qu'on représente. D'autre part, aussi dans le cas du mot vivant dont nous avons discuté là-dessus, la voix joue un rôle important dans la transmission de ces éléments qui

---

<sup>2</sup>Sorina Creangă, *Chant et parole de performance*, Éditions Universitaires, Bucarest, 2005, p. 369

<sup>3</sup>Henri Wald, *La force du mot*, Éditions Scientifiques et Encyclopédiques, Bucarest, 1981, p. 49

relèvent de la profondeur de la parole, plus exactement ,d' une zone de métacommunication, au-delà des mots.

Au-delà de la voix qui fonde le mot et le soutient dans la transmission, le logos communique à côté de l'ensemble des éléments d'expression. N'ayant pas un poids généreux dans l'économie du processus de communication, le mot dépend dans le décodage de la validation des instruments qui l'accompagnent. Le laboratoire intérieur peut être considéré comme le centre de commandement de l'ensemble de l'arsenal des moyens de communication, ce pour quoi sa connaissance et sa gestion jouent un rôle considérable dans l'expression. Un simple démarrage ou blocage peut altérer la parole et son efficacité dans la transmission, les éléments non verbaux ayant la capacité de transmettre des informations d'ordre intérieur involontaire ou insaisissable à l'émetteur. En outre, ce type d'obstacle peut déformer le son articulé et causer des inconvénients au niveau auditif ou empêcher la compréhension du message. De même, une coordination inadéquate de l'univers intérieur de traitement peut saisir des obstacles ou des distorsions dans le décodage ou créer un débusolage du récepteur. Nous pouvons noter que dans une société où la communication authentique est remplacée par la technologie, le théâtre peut se réserver son rôle de promotion d'une communication authentique et efficace dans laquelle le mot bénéficie du soutien des autres éléments précisément pour pouvoir dépasser la rampe et pénétrer au-delà du canal auditif du spectateur. Nous précisons que dans le cas de la comédie, les divergences entre les instruments d'expression apparaissent dans le but de susciter le rire. En même temps, contrairement au drame, dans le cas du genre comique, le mot se réjouit à travers des ressorts vocaux de plusieurs nuances, un jeu de mots et un rythme différent.

Le chapitre VI, *Plus que technique*, nous invite à une perspective plus approfondie de la technique de la parole dans laquelle les problèmes courants sont interprétés non seulement d'un point de vue logopédique, mais aussi d'un point de vue psychologique. La prémisse à partir de laquelle il part est celle d'une solution insuffisante traitée uniquement du point de vue de la forme, considérant la parole de l'acteur comme *un miroir*, une illustration de son univers intérieur. En outre, on discutera de la présence de valences affectives fréquemment rencontrées qui produisent des répercussions sonores sur l'émission de la parole prononcée. Il est également discuté dans une perspective interdisciplinaire, soulevant la question de l'application immédiate des thèmes techniques formés, considérant qu'il est nécessaire d'illustrer son utilité et son utilisation dans le plan du processus scénique. Toute la préoccupation part de l'idée d'une causalité intérieure qui ne permet pas de résoudre complètement les troubles de la voix, du rythme et de la fluence ou des défauts de prononciation.

L'idée *miroir* des considérations d'ordre intérieur de l'acteur peut fournir une autre façon de mettre en page la technique et la problématique qu'elle englobe. *Plus que technique*, elle mise sur l'introduction d'une causalité interne d'ordre psychologique de problèmes techniques qui contribue à les résoudre seulement au niveau somatique. Autrement dit, elle part de la correction effective et, puis, elle est compliquée par une autre solution, à partir de ce que ce problème transmet psychologiquement. Ainsi se déchiffre la coordonnée intérieure qui, le plus souvent, crée un blocage, une barrière qui ne permet pas de résoudre complètement le dysfonctionnement.

Le même mécanisme peut être indiqué lorsque des thèmes de semestre sont étudiés dans la discipline Technique de la parole. La prise en charge du cadre interne nécessaire aide à surmonter le niveau d'apparence phonétique et confère une dose de crédibilité et d'authenticité. En outre, l'application immédiate des thèmes étudiés peut être considérée comme recommandée afin de comprendre efficacement l'utilité au cadre de l'interprétation de l'acteur.

Le fait de ne pas détecter l'élément déclencheur d'ordre intérieur peut conduire à l'activation du problème existant. Ainsi, dans les travaux pratiques avec les étudiants, une discussion sur ce qui est transmis par le biais du son peut être considérée comme bénéfique et on peut enregistrer des cas où la résolution simultanée produit des solutions plus rapides et plus complètes, apportant un supplément à sa propre connaissance et compréhension.

Chapitre VII, *Le mot animé. La parole dans le théâtre pour enfants*, veut expliquer, à travers le langage scénique dans lequel il est prononcé, la spécificité du mot dans le théâtre pour enfants. Destiné à un autre public, la parole devient un mot mis *en mouvement*. Il commence par la rencontre de l'acteur avec l'objet animé, le rôle et *le maniement* du mot qui est dominé par le concept de suggestion, spécifique au théâtre d'animation. Étant le seul élément à détenir une énergie vitale, la voix joue, cette fois aussi, un rôle décisif à la fois dans la réalisation du personnage et dans la transmission de l'état affectif dans lequel il se trouve.

Nous pouvons considérer qu'un type de discours scénique qui implique une attention supplémentaire est celui utilisé dans le théâtre pour enfants. Dans les paramètres de ce type particulier de prononciation, la préparation technique peut être considérée comme primordiale dans l'idée d'une variété de couleurs vocales et, en outre, dans l'acquisition d'une malléabilité et de disponibilités de propositions sonores. Ainsi, les éléments paraverbaux ont besoin de connaissance, de prise en charge et de polissage, ainsi que de filtration intérieure qui confère essence et vérité à l'apparence sonore. En outre, en vue de la typologie du spectateur, le mot a besoin de clarté et d'énergie, car une petite erreur de prononciation peut souvent entraîner une perte d'attention pour l'ensemble du déroulement de la création scénique.

Le codage intérieur nécessaire à la polyvalence vocale peut être considéré comme plus complexe que ce qui a été suggéré dans le cas de la parole prononcée dans le théâtre dramatique. La présence de l'objet animé, du masque, de la marionnette ou de la poupée prive le personnage de la représentation vivante de l'expressivité faciale qui n'apparaît que sous une forme statique et décisive dans la construction du caractère et l'élaboration de l'empreinte vocale spécifique. Ainsi, la voix, le seul élément *vivant* peut également avoir la tâche d'intégrer des hypostases faciales inexistantes. L'ameublement intérieur a également besoin de précision car des situations sont observées dans lesquelles, au cours d'un même spectacle, l'artiste de marionnette peut jouer plusieurs personnages qui surprennent différentes typologies. En d'autres comptes, nous pouvons considérer que la voix a dans ce cas aussi pour rôle de remplacer l'absence d'instruments de grande valeur expressive de telle sorte que les nuances utilisées ont besoin de sécurité et ne permettent pas d'hésiter à illustrer ou à suggérer un état ou un trait de personnalité déterminant, ce qui est à la fois un élément qui anime l'objet, transmet des détails sur ses coordonnées intérieures affectives ou humaines et parvient à partir des premiers sons émis à le caractériser de manière à être facilement reconnaissable et encadré dans un modèle, même archétype. La respiration et l'émission vocale ont besoin d'une conscience et d'un contrôle particuliers parce que le maniement implique différentes positions où il peut y avoir un besoin d'employer un autre type de respiration. En outre, toute erreur dans l'articulation est encore plus facilement saisissable dans le contexte où le type de théâtre dont nous discutons utilise des microports qui capturent et donc rend fidèlement chaque impureté ou signe de fatigue. La respiration peut être considérée comme extrêmement importante dans le niveau d'énergie nécessaire au théâtre pour enfants, étant la principale source d'énergie. Le plus d'énergie et le fait que la voix remplace également une partie de mimique inactive donnent la sensation d'un autre type de coloration dans la parole qui peut être apprécié comme, en premier lieu, plus exagérée. Mais *la parole de marionnette* implique une gamme plus variée de valences vocales et une association de ceux-ci, tout en s'adaptant à l'instrument spécifique au théâtre d'animation dont le théâtre pour enfants fait partie, à savoir la suggestion. Ainsi, le mot peut prendre un aspect suggestif. Une autre chose qui peut être mentionnée en vue de la conquête du très jeune public est l'appétence de travailler avec des images, la voix ayant cette capacité de suggérer, d'illustrer soit des situations, des états, des tableaux, des espaces, des moments.

Le chapitre VIII, *Mot connecté*, vise à définir une méthode qui confère au mot par coordination interne validation, confirmation de tous les éléments non verbaux. On propose ainsi une élucidation de la provenance intérieure conduisant à une communication involontaire d'ordre non verbal qui parvient à transmettre au détriment du mot. Nous nous intéresserons à

une rééducation du laboratoire de création interne afin que le codage jouisse d'une représentation unitaire et, surtout, acquière de la précision. En même temps, on peut également discuter d'une double approche de l'assumption, de type intérieur et extérieur, de sorte que la forme gagne du contenu, discutant ainsi de l'empathie, impétueusement nécessaire de la part de l'acteur par rapport à son propre décodage.

En radiographiant les chapitres précédents, on peut discuter du mot comme moyen de caractériser les résonances intérieures. Nous pouvons ainsi distinguer un revêtement sonore significatif qui s'*anime, vit* et acquiert identité. Ainsi, par la prise en charge intérieure on peut prononcer un mot perfectionné sonoremment et esthétiquement qui, par des éléments paraverbaux, reçoivent des coordonnées rationnelles, logiques, affectives et, en même temps, de la spécificité. Nous pouvons ainsi signaler l'existence d'un mot organique, vivant, véridique, convaincant et qui peut inviter par prononciation à l'identification et à l'empathie.

En définissant et en mobilisant la coordination unique qui, d'une part, met en marche les instruments et, d'autre part, leur donne une valeur expressive, on acquiert une voie par laquelle l'instrument vocal prend à la fois des résonances et une vérité intérieure et un soutien et une validation de la composante vocale. Cela permet au mot de transmettre des valences rationnelles, affectives et des particularités correspondant au personnage joué. Sous l'empreinte du type de préparation proposé, on peut cependant observer des divergences dans le décodage de l'ensemble du message transmis par l'acteur. Dans le contexte d'une vue d'ensemble des éléments d'expression, on observe une confirmation optimale et efficace dans l'expressivité du mot offerte par les éléments vocaux. Le problème se pose, en revanche, par l'expressivité gestuelle et altère, bien sûr, à la fois le message vocal et le message verbal. L'empathie reste un moyen de crayonner et de créer le personnage dramatique, représentant "la transposition psychologique du je dans la psychologie de l'autre."<sup>4</sup> Nous pouvons considérer cette définition clé comme une description succincte du processus de création de l'acteur. Ainsi, avec son aide, nous partirons à *la recherche* du personnage et aussi de sa parole. Par le mot *vivant* par lequel on coupe les trois dimensions, *corps, pensée, âme*, on atteint le premier niveau du processus d'empathie -la psychologie, et en identifiant on arrive au personnage, en le regardant comme étant ce *L'autre*. En l'absence de précision entre ce que l'artiste dramatique code intérieurement et ce qui est décodé par réception, nous faisons appel à l'idée de *transposition* à laquelle l'empathie nous invite.

---

<sup>4</sup>Stroe Marcus, *Empathie et personnalité*, Editions Atos, Bucarest, 1997, p. 11

Par codage, nous pouvons comprendre dans le contexte de notre recherche l'idée d'un stockage intérieur par lequel la communication intentionnelle est générée organiquement. Ce que le spectateur peut en outre décoder relève de la catégorie de la communication d'ordre involontaire et qui peut intervenir involontairement ou inconsciemment. C'est pourquoi nous discutons des éléments non verbaux qui peuvent endommager le message verbal tout en débusolant le récepteur par l'inadéquation des composants expressifs impliqués dans la transmission. En outre, comme nous le notons au chapitre V, la dimension non verbale peut trahir des éléments de facture affective ou liés à la personnalité de l'émetteur en fournissant des informations inconsciemment.

Toujours au chapitre V, je précisais que les instruments d'expression ont le même centre de commandement et de coordination. Ainsi, notre attention se tourne vers le laboratoire intérieur de l'acteur, à la recherche de la cause intérieure qui produit ce sur-codage, c'est-à-dire l'excès d'émotions perçues.

Tout comme par la pensée vivante et active, nous parvenons à générer une certaine sensation, on peut discuter de la présence d'un autre type de pensée qui altère ou endommage la première. La littérature évoque l'idée de la pensée *parasite* ou *automatique* menant à cet extra-codage, contrôlant et guidant l'ensemble des éléments non verbaux. Il est donc question d'une *déconnexion* avant la *connexion* de l'artiste à tout ce que l'acte d'interprétation implique. On note aussi l'idée d'un état convenable à l'exposition publique. Dans ce processus de décodage et de libération, on peut noter un autre apport de l'acte respiratoire qui peut également produire des avantages au niveau intérieur.

Comme nous l'avons discuté dans les chapitres concernant la partie sonore et son perfectionnement, cette fois, il faut la présence d'un polissage ou d'une préparation au niveau intérieur, et la gestion de ce laboratoire dépendra de la manifestation et de la capacité de transmettre l'ensemble de l'arsenal d'instruments d'expression.

Le chapitre IX, *Le prononcé et les directions de mise en scène*, vise à illustrer l'approche et la préférence des grands réalisateurs qui se sont imposés par ses directions aux instruments d'acteur. La perspective de chacun de définir et de caractériser la déclaration et le mot comme moyen d'expression est également recherchée. Ainsi, on souhaite une radiographie des manières dont le mot est considéré par rapport à l'élément non verbal d'expression.

En radiographiant ce chapitre, nous voulons tourner notre attention vers Peter Brook qui surprend dans ses œuvres certains aspects primordiaux dans la définition du mot nécessaire à la parole scénique, s'intéressant à la « santé de la prononciation ».<sup>5</sup>

En ce qui concerne l'acteur et la parole, Peter Brook ponctue les éléments clés nécessaires pour transmettre le mot qu'il considère à la fois pour le dramaturge et l'interprète « une petite partie d'une formation géante invisible. »<sup>6</sup> Il synthétise ainsi le laboratoire intérieur, discutant des ressorts intérieurs accessibles précisément dans l'idée de communiquer au-delà de ce que dit le mot écrit: « L'acteur découvre alors que pour communiquer les significations invisibles, il a besoin de concentration, il a besoin de volonté; il a besoin de rassembler toutes ses ressources émotionnelles, il a besoin de courage, d'une réflexion claire. »<sup>7</sup>

Partant d'un exemple, Peter Brook note l'idée de *simplicité* de la déclaration qu'il apprécie, mais la juge insuffisante tant qu'elle est privée de l'empreinte vocale correspondant au caractère humain représenté. Il mentionne un épisode d'une conférence. « Ily avait dans la salle, heureusement, une femme qui n'avait pas lu et n'avait jamais vu Le Roi Lear. »<sup>8</sup> Même si elle a réussi en lisant à jouer le texte « très simple - la parole étant pleine d'éloquence et de charme »<sup>9</sup>, Peter Brook a insisté sur la caractérisation du personnage auquel appartient la réplique, mais « le public a remarqué à quel point son combat avec la musique simple des mots était inadéquat quand elle cherchait à jouer selon une définition. »<sup>10</sup> Ce que le réalisateur anglais propose et explique peut être considérable en termes de la parole de l'autre dont nous avons discuté, et plus que cela résonne avec l'idée de style de parler en fonction du caractère humain donné au-delà de l'apparence. Ainsi, il insiste sur l'idée d'un inconvénient des mots prononcés, ne pariant que de *les jouer* dans le contexte où l'encadrement dans une typologie humaine manque dans l'interprétation. En même temps, il pénalise cette absence au-delà de la conséquence dans le plan de prononciation, en utilisant l'exemple au dessus dans lequel cette femme a lu la réplique de Goneril : « En fait, si, lors de sa première apparition, Goneril ne joue pas un «monstre», mais seulement ce que ses paroles suggèrent, alors tout l'équilibre de la pièce change. »<sup>11</sup>

---

<sup>5</sup> Sorin Crisan, *Théâtre, vie, rêve : Doctrines de mise en scène. XXe Siècle*, Éditions Eikon, Cluj-Napoca, 2004, p. 211

<sup>6</sup> [Peter-Brook-L'Espace vide.doc \(live.com\)](#), pp. 2-3

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 19

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.3

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.3

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.3

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.3

Peter Brook note également des éléments liés à la parole en public. Dans un autre exemple donné lors d'une rencontre avec le public, il parvient à ponctuer des notions d'impact sur le public résultant de la participation interne de l'émetteur. L'idée d'exactitude dans le codage, même identique, fidèle à celle d'origine, intervient également. L'importance de l'ameublement intérieur est exploitée par le fait que l'interprète parvient à ne pas se concentrer sur les éléments qui constituent la parole, mais les génère par lui-même en fonction de ce que disent les mots. On peut également en discuter ici le concept de transposition proposé dans le chapitre intérieur qui conduira au décodage souhaité, la motivation n'étant pas manquée d'importance. Peter Brook propose donc à l'un des participants un texte à fort impact lié à Auschwitz de sorte que:

“ la salle et l'homme qui s'était offert à lire, avaient disparu, la réalité claire d'Auschwitz était si puissante qu'elle dominait complètement. Non seulement qu'il a continué à lire dans un silence concentré et choquant, mais sa lecture, techniquement parlant, était parfaite - il n'avait ni charme ni manque de charme - elle était parfaite parce qu'il ne faisait pas du tout attention à lui-même, pour se demander s'il utilisait la bonne intonation. Il savait que le public voulait entendre et voulait qu'ils entendent : les images ont trouvé leur propre chemin et ont guidé sa voix inconsciemment, l'attribuant au volume et à la finesse nécessaires.<sup>12</sup>

Même si la situation décrite ci-dessus illustre un acteur amateur ou inexpérimenté, Peter Brook n'omet pas d'extrapoler l'exemple pour un interprète dramatique, aussi, discutant d'un rapport entre l'effet sur le public offert par la véracité offerte aux lignes lues:« Habituellement, un acteur expérimenté quand il lit un tel passage, imposera au public un silence directement proportionnel au degré de vérité qu'il apportera. »<sup>13</sup>

Comme je l'ai déjà indiqué, on peut affirmer que Peter Brook a manifesté une réelle préoccupation à l'égard de la prononciation sur scène, même si son intérêt a été dirigé, comme il l'avoue, «vers d'autres langages sans paroles»,<sup>14</sup>pariant sur le principe suivant qui reflète son point de vue sur les éléments d'expression : «Lorsqu'un homme vole sur une corde au-dessus de la tête du public, chaque aspect du concret est mis en danger, le cercle de spectateurs qui se tient dans le calme quand un homme parle, est jeté dans le chaos. »<sup>15</sup>

Un autre point qui nous a intéressé à clarifier au cours de cette recherche a été la suppression d'un aspect superficiel qui est conféré à la parole scénique soit par la facilité

---

<sup>12</sup>Peter-Brook-L'Espace vide.doc (live.com), p. 8

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 8

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 20

<sup>15</sup> *Ibidem*,, p. 20

apparente de rendre des mots, soit par une prédisposition à envoyer le mot sans tenir compte de ses paramètres de fonctionnement véridiques et organiques. Ainsi, en comparant, en premier lieu, la parole sur scène à la parole humaine, nous découvrons un processus complexe et compliqué en le produisant sans être au conscients des innombrables appareils intérieurs qui sont mis en mouvement. Dans ce contexte, même si nous discutons d'une connexion rigoureuse de l'acteur et de la présence d'un mot capable d'être compris et avec un pouvoir de transmission, nous ne pouvons pas manquer de mentionner que ce discours ne peut pas non plus représenter des aspects liés à l'acteur et à sa vie privée. Ainsi, pour pouvoir faire appel à une parole vivante et adaptée au contexte scénique, le souci pour sa beauté et pour sa clarté ne devrait pas non plus manquer dans la parole usuelle de l'acteur, car il est possible, notamment sous l'influence d'états de colère, de nervosité, de se glisser des aspects relevant, par exemple, de son empreinte régionale. En cas de tragédie ou de drame, l'effet peut être inversement proportionnel à celui souhaité en cas de discours littéraire correct. Par ailleurs, le manque de compréhension du texte, des mots et de leurs significations peut risquer l'émission d'une production vocale qui ne parvient pas à être décodée au niveau de la logique et de la signification. Dans ce cas, la présence d'un laboratoire bien renforcé perd sa capacité à être transmis et décodé.

Car il peut être considéré comme l'un des éléments d'expression les plus courants utilisés sur scène, le mot peut être considéré comme un instrument « à la portée » de l'interprète dramatique. Ainsi, le présent ouvrage vise une démarche du mot à partir de son origine et jusqu'à la « signification » intérieure nécessaire. Cette idée de sens ou de nécessité intérieure équilibrera l'essence, le contenu des ressorts intérieurs impliqués dans la forme ou le revêtement sonore.

À partir de la question « *Où vont les paroles scéniques?* », nous pouvons discuter d'une prise de conscience de leur valeur. Les mots prononcés atteignent « Inconsciemment »<sup>16</sup>-bénéficiant *d'un stockage* dans l'univers intérieur du spectateur. Quant à la puissance de ce mot vocalisé, on peut se rapporter à l'idée du théâtre comme influence. Au-delà de cette responsabilité que l'artiste dramatique assume en prononçant le son articulé, Baudelaire propose un niveau supérieur de regarder le mot et de le manier avec soin : «La Parole *contient un saint qui nous interdit d'en faire un jeu de hasard.*»<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Ștefan Prutianu, *Entraînement des compétences en communication*, Éditions Polirom, Iași, 2004, p. 16

<sup>17</sup> Irina Stănciungelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *Théorie de la communication*, Éditions Tritonic, Bucarest, 2014, p. 9

## Bibliographie finale

- Anca, Maria, *La Logopédie*, Cluj-Napoca, Éditions Presse Universitaire, 2007
- André, Christophe, *Psychologie de la peur. Peurs, angoisses et phobies*, trad. Daniel Voicea, Bucarest, Éditions Meteor, 2019
- Appia, Adolphe, *Œuvre vivante*, trad. Elena Dragusin Popescu, Bucarest, Éditions Unitext, 2000
- Arghezi, Tudor, *Théâtre*, No. 1er avril 1956
- Benveniste, Emile , *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Éditions Gallimard, 1966
- Bocsaiu, Emilia, *Le Bégaiement, prévention et traitement*, Bucarest, Éditions Didactique et Pédagogique, 1983
- Bodea Hațegan, Carolina, *La logopedie-La thérapie des troubles de langage: Structures ouvertes*, Bucarest, , 2016 Éditions Trei
- Borchin, Mirela-Ioana, *Communication orale*, Timisoara, Éditions Excelsior Art, 2006
- Borchin, Mirela, *Communication et argumentation. Théories et applications*, Timisoara, Éditions Excelsior Art, 2007
- Boston, Jane and Cook, Rena, *Breath in Action. The Art of Breath in Vocal and Holistic Practice*, Londres, Éditions Jessica Kingsley, 2004
- Bujoreanu, Raluca, *L'autonomie du langage des marionettes*, Iasi, Éditions Artes, 2008
- Buzdugan, Tibère, *La psychologie pour tous*, Bucarest, Éditions Didactique et Pédagogique, 2007
- Carnegie, Dale, *Comment parler en public*, trad. Irina-Margareta Nistor, Bucarest, Éditions Curtea Veche Publishing, 2007
- Chelcea, Septimiu, Ivan, Loredana, Chelcea, Adina, *Communication non verbale: gestes et posture. Les mots ne suffisent pas*, Bucarest, Éditions Comunicare.ro , 2008
- Chelcea, Septimiu, *Les Émotions sociales: de la honte, de la culpabilité, du regret et de la déception*, Bucarest, Éditions Tritonic, 2020
- Chiru, Irena, *Communication interpersonnelle*, Bucarest, Éditions Tritonic, 2009
- Chubuk, Ivana, *La force de l'acteur*, Bucarest, Éditions Quality Books, 2007
- Cobley, Paul, *Sur la sémiotique*, traduction par Alexandra Olivotto, Bucarest, Éditions Curtea Veche , 2004
- Coseriu, Eugenio, *Introduction à la linguistique*, trad. par Elena Ardeleanu et Eugenia Bojoga, Cluj, Éditions Echinoc, 1995
- Cottraux, Jean, *Thérapies cognitives. Comment agir sur ses propres pensées*, trad. Sergiu Ciocoiu, Bucarest, Éditions Polirom 2003

- Covatariu, Valeria, *Mot sur le mot*, Târgu Mureș, Éditions Maison d'édition Mureș, 1996
- Covatariu, Valeria, *Voix, Parole, Diction pour les acteurs et les rédacteurs des médias, Études théâtrales* No. 4, 2003
- Branche, Sorina, *Le mot et la parole de performance*, Bucarest, Éditions de l'Université, 2014
- Dănilă, Natalia, *La magie du monde de spectacle*, Iasi, Éditions Junimea, 2003
- Crisan, Sorin, *Théâtre, vie, rêve : Doctrines de mise en scène. 20ème siècle*, Cluj-Napoca, Éditions Eikon, 2004
- Par Peretti, André, Legrand Jean-André, Boniface Jean, *Techniques de communication*, trad. Gabriela Sandu, Iasi, Éditions Polirom, 2001
- Deely, John, *Bases de la sémiotique*, Bucarest, Éditions All, 1997
- Detienne, Marcel, « *Les maîtres de la vérité dans la Grèce antique*, Éditions Symposium, 1996
- Dima, Cella, *De la parole à l'élocution*, Bucarest, Éditions Albatros, 1982
- Dobrescu, Paul, Bârgăoanu, Alina, Ciobanu, Corbu, *Histoire de la communication*, Bucarest, Éditions Comunicare. Ro, 2007
- Dr Chneiweiss, Laurent, Dr Tanneau Eric, *Comment maîtriser notre trac*, trad. Sabina Dorneanu, Bucarest, Éditions Trei, 2016
- Dutton, Kevin, *L'Art de la manipulation*, Bucarest, Éditions Globo, 2019
- Eco, Umberto, *Traité de sémiotique générale*, trad. par Anca Giurescu et Cezar Radu, Bucarest, Éditions Scientifique et encyclopédique, 1982
- Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, trad. par Ștefania Mincu et Daniela Christmas, Iași, Éditions Polirom, 2016
- Faquet, Emile, *Drame antique. Drame moderne*, trad. Crina Coman, Bucarest, Éditions Encyclopédiques roumaines, 1971
- Frânculescu, Mircea, *La rhétorique roumaine. Anthologie*, Bucarest, Éditions Minerva, 1980
- La pensée et la parole -cours*, 2016
- Goffman, Erving, *La vie quotidienne comme spectacle*, trad. Simona Dragan et Laura Albulescu, Bucarest, Éditions Comunicare. Ro, 2003
- Grotowski, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Bucarest, Éditions Cheiron, 2009
- Hall, L. Michael, Bodenhamer, Bob G., *Manuel mode d'emploi du cerveau*, volume 1, trad. Nicoleta Radu, Bucarest, Éditions Vidia, 2013
- Hall, L. Michael, Bodenhamer, *Manuel mode d'emploi du cerveau*, Volume 2, trad. Nicoleta Radu, Bucarest, Éditions Vidia, 2012
- Husson, Raoul, *La Voix Chantée*, Trad. Nicholas Gafton, Bucarest, Éditions Musicales, 1968
- Ionescu, Emil, *Manuel de linguistique générale*, Bucarest, Éditions Bic All, 2001

- Ionescu-Ruxăndroiu, Liliana, *La conversation: structures et strategies: suggestions pour une pragmatique du roumain parlé*, Bucarest, Éditions All Educational, 1999
- Ingram, Jay, *Théâtre de l'Esprit: La conscience derrière le rideau*, trad. Viorel Zaicu, Bucarest, Éditions Curtea veche, 2008
- Ivan, Loredana, *Les 20 secondes les plus importantes dans la communication non verbale*, Bucarest, Éditions Tritonic, 2009
- Ivanov, Carmen, *Șase sași în șase saci. Manuel de diction*, Bucarest, Éditions Favorite, édition révisée 2015
- Jacquelin, Martin, *The voice of modern theatre*, Londres, Éditions Routledge , 1991
- Keller, Jeff, *L'attitude est tout*, trad. Angelica Raluca Caliman, Bucarest, Éditions Curtea veche, 2012
- Kolpakova, Marianna, *Surmonter l'anxiété: comment la paix est née dans l'âme*, trad. Adriana Tănăsescu-Vlas, Bucarest, Éditions Sophia, 2016
- Lelord, François, André Cristhophe, *Comment exprimer nos émotions*, trad. Mădalina Georgescu, Bucarest, Éditions Trois, 2003
- Litauer, Florence, *LA PERSONALITÉ PLUS: Comment comprendre les autres en vous comprenant vous-mêmes*, trad. Anca Anca Florina Sîrbu, Bucarest, Éditions Business Tech International Press, 2004
- Macrea, D., *Contributions à l'histoire de la linguistique et de la philologie roumaine* , Bucarest, Éditions scientifique et encyclopédique, 1978
- Malmberg, Bertil, *Signes et symboles*, Paris, Éditions Picard, 1977
- Mamet, David, *Théâtre*, Bucarest, Éditions Curtea veche , 2013
- Mannstein, Heinrich Ferdinand, *Die grosse Italiensche Gesangschule*, Dresde, Arnoldischen Buchhandlung, 1848
- McKay, Matthew, Davis, Martha, Fanning, Patrick, *Messages: guide pratique pour le développement des compétences en communication*, trad. Adriana Orban, Bucarest, Éditions All, 2016
- Messinger, Joseph, *Comment éliminer les tics gestuels*, trad. Gabriela Petrila, Bucarest, Éditions Litera, 2016
- Miller, Richard, *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*, New York, Éditions Schimer Books, 1986
- Miller, Richard, *National Schools of Singing: English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited*, Lanham, Éditions Scarecrow Press , 2002
- Miller, Richard, *Schools of Singing*, Lanham, Éditions Scarecrow , Presse, 2002

- Moiescu, Vasile *Lecture artistique et récitation*, Bucarest, Comité d'édition d'État pour la culture et l'art. La maison centrale de la création populaire, 1967
- Morretta, Angelo, *La Parole et le Silence*, trad. de Mara et Florin Chirițescu, Bucarest, Éditions Techniques, 1994
- Moiescu, Vasile *Lecture artistique et récitation*, Bucarest, Editura Comité d'État pour la culture et l'art. La maison centrale de la création populaire, 1967
- Negura, Ion, *Psychologie du langage*, 2016
- Noica, Constatin, *Paroles communes sur la prononciation roumaine*, Bucarest, Éditions Eminescu, 1987
- Partenie, Ancuța, *Logopedie*, Timisoara, Éditions Excelsior, 1999
- Perrucci, Andrea, *Sur l'art de la représentation pré-pensée et sur l'improvisation*, trad. Olga Mărculescu, Bucarest, Éditions Meridiane, 1982
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod Éditeur, 2019
- Pavlovskis, Zoja, *The voice of the actor in Greek tragedy*, Éditions The classical world, 1977
- Peat, Ion-Ovideiu, *Communication efficace*, Iasi, Éditions Polirom, 2015
- Perrucci, Andrea, *Sur l'art de la représentation pré-pensée et sur l'improvisation*, trad. Olga Mărculescu, Bucarest, , Éditions Meridiane 1982
- Pitar, Mariana, *Texte enjocitif: repères théoriques*, Timisoara, , Éditions Excelsior Art, 2007
- Prutianu, Stephen, *Entraînement des compétences de communication*, Iasi, , Éditions Polirom, 2004
- Rosetti, Al., *Philosophie du mot*, Bucarest, , Éditions Minerva, 1989
- Rusu, Marinela, *Manifestation et auto-réglage des émotions*, Iasi, Éditions Ars Longa, 2013
- Sabeu, Marius, *Éléments de physiologie*, Târgu Mureș, , Éditions University Press Târgu Mureș, 2005
- Schmit, Friedrich. *Grosse Gesangschule für Deutschland*, Munich, Éditions Beim Verfasser , 1854
- Schveiger, Paul, *Introduction à la sémiotique*, Bucarest , Éditions Scientifique et Encyclopedique, 1984
- Scovel Shinn, Florence, *Le pouvoir de la parole et d'autres écrits*, trad. Carmen Ștefănescu, Bucarest, , Éditions Litera, 2019
- Shake, Irina, *Expressivité dans la prononciation scénique*, Iasi, Éditions Artes , 2011
- Shakespeare, William, *The art of singing*, Londres, , Éditions Forgotten Books, 1921
- Similar , Anca Elisabeta, *Étude exploratoire du développement de l'art respiratoire dans les pratiques vocales scéniques*, Cluj-Napoca, 2021

- Sfârlea, Lidia, *Prononciation littéraire roumaine- style scénique*, Bucarest, Éditions de L'Academiei Socialiste Roumaine, 1970
- Stan, Sandina, *Technique de la parole scénique*, Bucarest, Éditions Comité d'État pour la culture et l'art. La maison centrale de la création populaire, 1967
- Stan, Sandina, *L'Art de la parole scénique*, Bucarest, Éditions Didactique et pédagogique, 1972
- Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Travail de l'Acteur avec lui-même- dans le processus créateur de réalisation*, Partie II, Bucarest, Éditions d'État pour la littérature et l'art, 1995
- Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Travail de l'acteur avec lui-même- dans le processus créateur de la vie scénique*, partie I, Bucarest, Éditions d'État pour la littérature et l'art, 1995
- Stănciungelu, Irina, *Les Masques de la communication; de l'éthique à la manipulation*, Bucarest, Éditions Tritonic, 2009
- Stănciungelu, Irina, Tudor, Raluca, Tran, Adriana, Tran, Vasile, *La Théorie de la communication*, Bucarest, Éditions Tritonic, 2014
- Stroe, Marcus, *Empathie et Personnalité*, Bucarest, Éditions Atos, 1997
- Ștefănescu, Eusebiu, *Rhétorique du langage scénique. Le Mage captif*, Prahova, Éditions Antet, 2003
- Tobosaru, Ion, *Principes généraux de l'esthétique*, Cluj-Napoca, Éditions Dacia, 1978
- Tohăneanu, G.I., *Au-delà du mot*, Bucarest, Éditions Scientifique et Encyclopédique;1976
- Vanessa Mielzareck, *L'Intelligence intuitive: du rêve à la réalité*, trad. Teodora Despina Bișboacă, Bucarest, Éditions Curtea Veche, 2014
- Visniec, Matei, *Les amours de type soulier: Les amours de type parapluie*, Bucarest, Éditions Livre roumain, 2016
- Vișniec, Matei, *Caragiale est le coupable/ A propos de la tendresse/ Théâtre vague*, Bucarest, Éditions Humanitas, 2019
- Walker, Frank, *A Chronology of the life and works of Nicola Porpora*, Italian Studies, 1951
- Wald, Henri *Realité et langue*, Bucarest Éditions de l'Academie de la République socialiste, 1968
- Wald, Henri *Le pouvoir de la parole*, Bucarest, Éditions Scientifique et encyclopédique, 1981
- Wald, Henri *L'idée vient en parlant*, Bucarest, Éditions Livre roumain, 1983
- Wills Frank, *Psychothérapie et conseil cognitif-comportemental*, trad. Gabriela Căluț, Bucarest, Éditions Herald, 2012
- Zarifopol, Paul, *Pour l'art littéraire I*, Bucarest, Éditions Minerva, 1971
- Zdrenghea, Mircea, *Études linguistiques*, Alba Iulia et Cluj-Napoca, Éditions Altip et Scriptor, 2014

Sitographie:

<https://foneticalimbiromane.ro/> du 05/09/2019, 19:22

<https://dexonline.ro/definitie/fonem05.09.2019>, 19 h 37

<https://dexonline.ro/definitie/dic%C8%9Biune>, 06/09/2019, 02:01

<https://foneticalimbiromane.ro/fonologia/accentul/>, 07/09/2019, 06:13

[www.linklatervoice.com/resources/articles-essays/42-the-art-and-craft-of-voice-and-speech-training](http://www.linklatervoice.com/resources/articles-essays/42-the-art-and-craft-of-voice-and-speech-training) , 14/07/2021, 21:32

[www.alexandertechnique.com/articles/chance](http://www.alexandertechnique.com/articles/chance), 01.08, 23:24

L'Art du bonheur : Techniques comportementales, Mihaela Stroe - YouTube, 01.12.2001, 07:35

L'Art du bonheur - Le cerveau et les émotions, Dr. Dumitru Constantin Dulcan - YouTube, 30.12.2001, 00:40

Antonin Artaud – Essential Drama, 17.12.2001, 00:20

Peter-Brook-L'espace- vide.doc (live.com), 01.12.2001, 00:28