

**Latest France News**

World News and Int'l Business from  
the Leading International Source  
FT.com

**French radio**

Over 100 radio stations live from  
France.  
www.francetogo.com/radio

**TV satellite pour PC**

plus de 2000 chaînes différentes  
sans frais mensuels  
live-tv.cc

Annonces Google



## Approche des méthodes de la pratique théâtrale dans le cadre scolaire

Qu'est ce que  
le marque  
page?

Qui  
sommés-nous?



Télécharger cet article: [PDFzippé](#) - 511 Ko

Comment  
participer au  
Marque Page?

**L**e théâtre représente un lieu de créativité dans l'espace scolaire. En effet, alors que les élèves pourraient s'adonner à des disciplines sportives quelconques, ils font, en choisissant l'activité théâtrale en français, le choix d'une continuité linguistique entre la sphère strictement scolaire et celle du "loisir". Dans cette perspective, l'activité théâtrale devient un lieu d'apprentissage volontaire, de "novation" et de "re-création" par le biais d'un support linguistique nouveau ayant entre autre pour fonction le développement de la personnalité " qui permet une participation sociale plus large, plus libre, et une culture désintéressée du corps, de la sensibilité, de la raison." (J. Dumazedier, Vers une civilisation du loisir?, Seuil, Paris, 1962.)

Deux axes sont dès lors envisageables, tant du point de vue de la création que de l'espace relationnel.

En effet, l'activité théâtrale présuppose d'emblée chez l'élève une capacité à composer un personnage ; composition qui exige de sa part une compréhension des dimensions théâtrales du personnage, ainsi qu'un investissement original dans "l'incarnation" dramatique. Cette activité donne l'occasion à l'élève de réinvestir sa propre personnalité et par là même de la valoriser sous des modalités différentes. Ces contraintes se donnant de surcroît à travers un texte, l'activité théâtrale offre donc une continuité à l'enseignement scolaire qui prend corps physiquement dans une pratique spécifique.

Dans la pratique théâtrale en français l'enjeu linguistique est prépondérant : ainsi la continuité avec l'enseignement scolaire apparaît évidente et ce loisir devient de fait une instance de légitimation de l'enseignement de la langue française. La langue n'est alors plus un simple support aux disciplines d'enseignement, mais devient nécessité d'expression et de communication obtenant une nouvelle dimension. Celle-ci se veut non seulement personnelle mais aussi collective et elle permet de "briser" quelque peu le rapport vertical enseignants / apprenants. En effet, les apprenants ont comme impératif de



constituent les élèves des lycées, se fait de la même façon. Le rapport à la langue et au travail sur celle-ci a valeur exemplaire, et dans le cadre de l'enseignement et dans le cadre culturel.

Concernant les représentations, les structures de festivals avec le français comme langue de communication permet d'établir entre les troupes étrangères des échanges humains qui participent des mêmes enjeux. Enfin, les Instituts Culturels peuvent offrir des structures d'accueil officielles qui promeuvent une culture spécifique, non seulement comme cadre de la francophonie mais aussi comme médiateur pédagogique.



L'activité scolaire du théâtre en français permet aux élèves d'envisager un modèle culturel étranger. Cela s'opère aussi bien dans le travail de mise en scène que dans celui d'acteur. La façon d'envisager le théâtre en français se différencie de celle du théâtre turc à plusieurs niveaux, c'est-à-dire d'un point de vue organisationnel et d'un point de vue technique. La présence d'enseignants français au sein de la troupe s'oppose à l'organisation des troupes turques où l'absence d'enseignant imposerait aux participants une double fonction de mise en scène et de jeu d'acteur. Ce fonctionnement spécifique aurait l'avantage de mettre chacun à contribution dans l'élaboration collective de la pièce – bien que soit défini a posteriori des responsables de mise en scène – mais rencontrerait peut-être la

difficulté de se faire au détriment d'une certaine unité artistique. Au contraire, le fonctionnement français, bien qu'apparaissant à certains égards plus rigide ou directif, puisque les statuts et les fonctions sont définis d'emblée, propose aux participants de se concentrer sur un seul pôle théâtral en vue d'un approfondissement du travail spécifique de l'acteur.

Il nous faut dès lors observer le contenu du travail de "l'avant-scène" et de la mise en scène. Le rapport à l'autre en tant que co-acteur comprend d'emblée une lecture totale de la pièce, donc du texte des autres; cela s'effectue avec l'aide des animateurs dont le rôle est d'éclairer aussi bien les difficultés inhérentes à la langue que le contenu du texte lui-même d'un point de vue dramatique. Cette lecture suivie est nécessaire puisqu'elle s'inscrit dans la dynamique des acteurs sur scène et dans le temps théâtral général de celle-ci. La compréhension de la trame narrative globale permet ainsi de mieux comprendre l'évolution respective des personnages, ainsi que la logique inter-relationnelle qui se noue entre eux.

Quant au travail sur le personnage lui-même, il est double : le phrasé d'une langue étrangère n'est pas d'une approche simple pour les apprenants qui pourraient rapidement tomber dans l'écueil d'une mémorisation "par coeur", au risque d'être aliénés à un carcan mélodico-rythmique artificiel. Pour y palier, il faut saisir les enjeux et les multiples "facettes affectives" par la compréhension des variations de tons dans les mots qui s'inscrivent dans une trame narrative mouvante et non rigide. La ponctuation et le rythme spécifique de la langue française sont les premières approches nécessaires pour une intériorisation optimale de la part des élèves. Bien entendu vient secondement le contenu implicite des rôles respectifs qu'il faut déchiffrer et comprendre. On ne peut donc qu'insister sur ce travail de rythme-analyse du texte.

Au niveau de la mise en scène proprement dite, la spécificité de chaque personnage ne doit surtout pas s'en tenir à un modèle prédéfini (un rôle figé) qui risque d'être répétitif, puisque qu'invariable dans le ton. Il convient plutôt d'assurer une flexibilité de la personnalité, d'où la nécessité qu'un acteur

*Séquence de la narratrice et des rois*



(parole-mime) qui est exigée dans le temps de la pièce. Les acteurs pourront par ce biais évoluer plus librement entre eux et, de surcroît, laisser place à une créativité spontanée plus large au moment des représentations.

Il y a une singularité de chaque mise en espace selon les pièces choisies ; on peut cependant penser les scènes comme autant de plans qui se déclinent. Le calcul strict du déplacement des acteurs permet le déploiement intelligible de ces derniers, entre autre au moment des "entrées" et des "sorties".

L'utilisation des décors est accidentelle et se résume au strict nécessaire. On préférera une scène nue, sobre, qui permette une concentration du public sur le jeu des acteurs et sauvegarder ainsi la fluidité de leurs gestes à l'intérieur d'un espace ouvert plutôt que de les contraindre dans une sphère plus ou moins close, en tout cas parasitée par des volumes qu'il faudra obligatoirement gérer tout au long de la pièce. Ainsi, si l'équipement technique du théâtre le permet, l'utilisation de panneaux verticaux permet une variation de jeu plus grande entre autre à travers des perspectives et plans différents ; l'association de ces panneaux permet aussi la mise en relief des angles morts ou inversement des points de fuite. Ces panneaux peuvent aussi servir de support à des projections, soit de motifs, soit de couleurs complémentaires ou opposées.

C'est ainsi que le travail de régie pour le jeu des lumières est décisif. On préférera jouer sur les nuances grâce aux rames lumineuse en hauteur ; ces lumières en plongée permettront de mieux découper la scène et compléter la mise en espace par les effets de profondeur. Cela est d'autant plus utile si l'on veut jouer avec différentes couleurs. On évitera néanmoins les éclairages frontaux qui "écrasent" la mise en relief déjà présente. On utilisera, si l'on veut insister sur le faciès des personnages, les éclairages à partir du sol qui ont l'avantage de durcir les traits. On pourra aussi se servir de la "poursuite" dont l'utilisation est malgré tout peu maniable et risque de "jurer" quand elle s'éclaire ou s'éteint. A l'inverse, l'éclairage sur les personnages et en demie teinte générale propose de multiplier les axes de visions et de jeux en insistant sur la mise en espace. De plus, l'utilisation des puits lumineux permet non seulement l'apparition ou la disparition "en douceur" d'un personnage, mais permet aussi le placement d'un personnage à partir de la pénombre sans être remarqué outre mesure.

#### *Séquence du songe du roi*



Enfin, il est à signaler l'importance des choix musicaux qui, certes doivent se légitimer à l'intérieur de la trame dramatique de la pièce, mais doivent aussi jouir d'une certaine unité malheureusement peu souvent respectée. Cette unité stylistique prend forme à travers le choix précis d'un instrumentarium stable (instruments à cordes frottées, pincées, à vent, cuivres et percussions) dont la combinaison ne doit pas trop varier entre les séquences musicales. Ici, il s'agit de respecter l'unité stylistique qui se dit à travers l'unité des "timbres" instrumentaux. Le but est d'assurer l'homogénéité et la continuité de la mosaïque musicale ; que l'audition du public ne s'en trouve pas non plus dérangée et s'accoutume plutôt à une pâte sonore unitaire. On sera donc attentif à la cohérence mélodique et harmonique des morceaux entre eux, ceux-ci devant se décliner dans une palette sonore où les couleurs musicales passent progressivement de ton en ton.

A partir de cela, l'utilisation des musiques comme espaces scéniques peut être envisagée selon deux types d'exploitation : d'une part la musique comme espace transitionnel entre les coupes imposées entre les scènes ; celle-ci pourra notamment faire office de narration

de l'espace et aussi sur la mimesis du corps en lien avec le musical. Toutefois, il ne faut pas que cela soit strictement exploité d'un point de vue du corps isolé. Au contraire, quand cela le justifie et le permet, on fera intervenir plusieurs corps d'acteurs en symétrie ou dissymétrie; le but étant de composer des tableaux sur scène, des géométries variables où les corps trouvent un nouveau moyen d'expression par des enjeux d'ordre narratif et rythmique. Bien entendu, pour les acteurs, il y a un effort à fournir pour être en "symbiose" avec le musical, si ce n'est avec toutes les déclinaisons possibles du rythme, du moins relativement au "tactus" des morceaux de musique qui assurent une continuité des gestes. Le "tactus" correspond ici à la "battue" de la valeur première du morceau. En effet, que ce soit la ronde, la blanche ou la noire, il faudra saisir d'emblée l'homorythmie de la musique dans le corps. Ainsi, l'acteur pourra prendre comme référence la valeur première précitée et pourra de fait, une fois après l'avoir bien intériorisée, décliner ses gestes dans des valeurs plus courtes: par exemple la double croche ou la croche relativement à la noire ; soit gestes amples et liés, soit gestes plus courts et saccadés etc. C'est ainsi que lors des séances d'approches qui précèdent le travail sur la pièce proprement dite, il faudra habituer les acteurs à une concentration extrême au moment des écoutes musicales, de même qu'il faudra les inciter à faire corps avec le musical par un travail d'exploitation du corps par la danse, d'abord seul (la singularité), ensuite à plusieurs (la réciprocité). Il faudra enfin varier les exercices sur le timbre de la voix ainsi que sur les rythmes entrecroisés par groupes.

**M. et O. CHARTIER**

Professeurs de français et de philosophie,  
Responsables des troupes du Théâtre Français du  
Lycée de Galatasaray - Istanbul  
th\_fr\_gsl@yahoo.fr



Escorial sur le site officiel  
de [Michel de Ghelderode](#)



Prises de [notes techniques](#) de  
M. et O. Chartier pour Escorial

[Contact](#) - [Plan](#) - [Téléchargement](#) - [Partenaires](#)

