

La praxis théâtrale – forme de communication par excellence

Emilia MUNTEANU,
University of Bacău, Bacău, ROMANIA

Keywords: *theatrical praxis, to communicate, to cooperate*

Abstract: The theatrical praxis proposes us to teach French actively, to offer to the students the opportunity to develop harmoniously, to communicate easily, to cooperate naturally, either speaking or writing, with Romanian or foreigner people. By this formative-participative method, teaching French prepares to the permanent formation.

We are pleading for teaching French by playing theatre because of its great capacity to create a nice atmosphere, to transform the most heterogeneous group into a body acting depending on its heart born during the chorus work.

It's a great opportunity to be listened in a "cacophonous" world when everybody shouts his truth in order to cover the other's voice and not listen to it. As a counterpoint to this universal uproar, to higher communication, synonym of the global non communication, we propose to learn to listen and speak without rules, only by playing.

We have as a proof the success of the francophone theatre group of the Faculty of Letters from Bacău "De quoi s'agit-il?" and the francophone theatre group of Cantemir High School from Onești.

The most important thing in a theatre workshop is to find its heart. In a world where the family has been destroyed as well the other social, political, cultural institutions, the group, the tribe, and even the gang are those who replace them.

The home was replaced by the street, the subway station or the railway station was invaded by small groups. Inside the gang it's the law of the strongest, the fear that rule and order the actions of its members. History taught us that even the most intelligent persons may be dominated by the instinct at one moment and act aggressively, follow blindly the promises of the fanatic leaders and even find explanations for their actions subsequently rejected by the society.

Nowadays the child and especially the teenager leave their families because they do not find the spiritual guide, the confidence.

The theatrical praxis may be a good alternative even better than the gang, accomplishing the desire to be the member of a group and to be independent with regard to the family. This depends on the teacher's ability increased by the art of directing. To this purpose, nothing is more efficient than the exercises of confidence, the mirror, the memories, the parody, the matching games. However, all these exercises prepare the performance and create the desire to play, to produce a play, even if it is a sketch. But if we refer to a theatre workshop, we can also write a play, a team work of the actors themselves and resulting from their personal experience, trips or training.

With this purpose in view, nothing is more useful than organizing some francophone theatre festivals, opportunities for teenagers to meet young people, cooperate with actors, directors, theatre companies.

La praxis théâtrale se propose d'enseigner le français de manière active, d'offrir aux apprenants la possibilité de se développer harmonieusement, de communiquer facilement, de coopérer naturellement, spontanément, soit oralement soit par écrit, avec des congénères roumains et étrangers. Par cette méthode formative-participative, l'apprentissage du français prépare également en vue de la formation continue et de l'autoformation.

Nous plaçons pour le jeu théâtral en raison de sa grande capacité à créer une atmosphère agréable, à transformer le groupe le plus hétérogène en un corps agissant en fonction de son cœur né au cours du travail de chœur.

Quelle chance de se faire écouter dans un monde de la cacophonie dans lequel chacun crie sa vérité non pour se faire entendre mais pour couvrir la voix de l'autre et ne pas l'entendre! Comme contrepoin à ce vacarme universel, forme de manifestation du trop de communication, synonyme finalement de la non communication globalisée, nous nous proposons d'apprendre à écouter et à parler non pas avec des règles et des principes mais en jouant. En témoignent les succès remportés par les troupes de théâtre francophone: De quoi s'agit-il? de la Faculté des Lettres de Bacău et Pourquoi pas? du lycée "D.Cantemir" d'Onești.

Ce qui compte dans un atelier de théâtre, c'est de trouver son cœur. Dans un monde où la famille s'est désintégrée pareillement à d'autres institutions sociales, politiques, culturelles, c'est le groupe, la tribu sinon la bande qui prennent la relève. L'espace de la maison est remplacé par la rue, la station de métro ou le quai de la gare, squattés par des groupuscules. À l'intérieur de la bande, c'est la loi du plus fort qui domine, c'est la peur qui règne et dicte les actions de ses membres. L'histoire nous a appris que même les plus raisonnables peuvent à un moment donné se laisser dominer par l'instinct et agir violemment, suivre aveuglément les promesses de leaders fanatiques et même trouver des justifications pour leurs actes réprouvés ultérieurement par la société. L'enfant et surtout l'adolescent d'aujourd'hui fuient la maison, le nid familial, n'y trouvant plus "le vieux sage" prêt à l'écouter, à le guider, à lui inspirer confiance, à l'épauler.

Alors, la praxis théâtrale peut constituer une alternative viable et de loin préférable à la bande, exauçant autant le désir d'appartenir à un groupe que celui d'indépendance par rapport à la famille. Cela dépend évidemment de la compétence de l'enseignant doublée par l'art du metteur en scène. À cet effet, rien de plus efficace que les exercices de confiance, le miroir, les témoignages, la marche caricaturée, le jeu des associations. Cependant, tous ces exercices ne servent qu'à nous préparer en vue d'une représentation et ne font que nous donner l'envie de jouer, de monter une pièce, ne fût-ce d'abord qu'un sketch. Mais s'il s'agit d'un atelier de théâtre, il n'y a pas de raison de ne pas écrire un texte, fruit du travail collectif des acteurs eux-mêmes et issu des expériences personnelles, d'un voyage ou d'un stage.

Dans ce sens, rien de plus utile que la mise en place, lors des festivals de théâtre francophone, d'échanges entre jeunes francophones ayant pour conséquences la diffusion de la langue, de la culture et de la civilisation françaises, la coopération avec des acteurs, des metteurs en scène, des compagnies théâtrales.

La praxis théâtrale – forme de communication par excellence

Tout apprenant, quel que soit son âge, porte en lui un penchant pour le jeu, pour le déguisement, un certain goût pour l'imitation. Chez les adolescents et les étudiants, le jeu théâtral offre aussi l'occasion de s'exprimer, de se libérer de certaines angoisses, de certaines pulsions, de se socialiser. Pour les timides, c'est une vraie leçon d'apprentissage du courage à travers le personnage d'un timide ou au contraire à travers celui d'un héros, car le théâtre, tout en préservant l'individualité de chacun, lui permet de sortir de ses "gonds" pour s'ouvrir largement vers les autres, découvrir un partenaire, une équipe, une famille et s'épanouir. Quelle chance de se faire écouter dans un monde de la cacophonie

dans lequel chacun crie sa vérité non pas pour se faire entendre mais pour couvrir la voix de l'autre, pour ne pas l'entendre! Dans ce vacarme universel, nous nous proposons d'apprendre à écouter et à parler non pas avec des règles et des principes mais en jouant.

Et pour que le jeu se déroule sans entraves, débarrassons-nous d'abord des pupitres ou des tables afin de recréer l'espace à notre guise! L'idéal serait d'avoir une salle suffisamment spacieuse et à l'abri des facteurs perturbateurs tant visuels que sonores. En fonction du nombre des étudiants/acteurs, nous pourrions nous asseoir en cercle sur des chaises ou rester debout en formant toujours un cercle. L'avantage du cercle provient de la facilité du regard qu'on peut porter sur chacun des membres du groupe mais aussi de la chaleur créée à l'intérieur du cercle et l'effacement de la hiérarchie qui fonctionne habituellement dans une salle de classe en raison de la disposition des pupitres l'un derrière l'autre et parfois "surplombés" d'une chaire majestueuse. C'est la forme parfaite de l'harmonie, de l'interaction, à l'intérieur de laquelle l'enseignant n'est plus un dictateur mais un coéquipier puisqu'il joue avec nous.

On commence par les présentations et, comme méthode mnémotechnique, on peut ajouter à son prénom un adjectif qualificatif, un nom d'action, d'objet ou bien un verbe que son voisin reprend en prononçant ensuite son propre prénom accompagné d'un déterminant. Afin de détendre l'atmosphère, on peut faire accompagner la parole d'un geste qui sera lui aussi repris par chaque locuteur. Si l'on a une balle, le jeu commence au centre du cercle, celui qui a la balle se présente puis jette la balle à quelqu'un d'autre et ils changent de place ou bien on peut se servir d'une pelote de laine et on présente celui qui est au bout de son fil pour obtenir, à la fin, une sorte de toile d'araignée.

Afin de s'imprégner de l'espace, on se met en marche en changeant de vitesse, de direction, en se regardant puis on se salue d'abord en français langue étrangère ensuite en langage imaginaire, n'oubliant pas d'associer toujours le geste à une formule. À un signal de l'enseignant qui peut être un impératif, on salue et on transmet au suivant le salut de la personne saluée antérieurement: geste et formule y compris.

Ce qui compte dans un atelier de théâtre, mais non seulement, – pourquoi pas dans un groupe classe aussi? – c'est de trouver son cœur. Dans un monde où la famille s'est désintégrée pareillement à d'autres institutions sociales, politiques, culturelles, c'est le groupe, la tribu sinon la bande qui prennent la relève. L'espace de la maison est remplacé par la rue, la station de métro ou le quai de la gare, squattés par des groupuscules de plus en plus nombreux. À l'intérieur de la bande, c'est la loi du plus fort qui domine, c'est la peur qui règne et dicte les actions de ses membres. L'histoire nous a appris que même les plus raisonnables peuvent à un moment donné se laisser dominer par l'instinct et agir violemment, suivre aveuglément les promesses de leaders fanatiques et même trouver des justifications pour leurs actes réprouvés ultérieurement par la société. L'enfant et surtout l'adolescent d'aujourd'hui fuient la maison, le nid familial, n'y trouvant plus "le vieux sage" prêt à l'écouter, à le guider, à lui inspirer confiance, à l'épauler. Mais sa fragilité juvénile ne lui permettant pas de se débrouiller en solitaire, il est vite racolé par une bande ou une autre. William Golding nous signalait déjà ces dangers lorsqu'il publiait en 1954 son roman *Sa Majesté des Mouches*. Alors, l'atelier de théâtre peut constituer une alternative viable et de loin préférable à la bande, exauçant autant le désir d'appartenir à un groupe que celui d'indépendance par rapport à la famille et offrant en même temps la possibilité d'épanouissement de soi-même, d'expression de sa personnalité, de sublimation de ses pulsions. Le théâtre peut bien figurer parmi les activités destinées à éduquer des enfants provenant des milieux défavorisés de la société dans le but de ne pas sombrer dans la délinquance, dans la misère. Cela dépend évidemment de l'art du metteur en scène à transformer le groupe en chœur pourvu d'un cœur. À cet effet, rien de plus efficace que les exercices de confiance, le miroir, les témoignages, la marche caricaturée, le jeu des associations.

S'il s'agit d'un cours matinal, n'hésitons pas à démarrer par des exercices d'échauffement, – assumez-vous même le risque de confondre votre cours avec un cours de gymnastique –, nécessaires non seulement pour préparer le corps mais aussi en vue de l'harmonisation des énergies du groupe. N'oublions pas que la respiration est essentielle pour un acteur et que pour nous tous, des êtres plus ou moins sédentaires, réapprendre à respirer profondément s'avère un exercice fort nécessaire. Nous pourrions dire qu'aujourd'hui on a plutôt une respiration "végétale" (les plantes respirent par la feuille), superficielle, claviculaire, haletante, aussi nous faudrait-il exercer la respiration abdominale telle qu'on la pratique, par exemple, en cours d'éducation physique. Ensuite, à partir de la figure de base, le cercle, on se met à deux, l'un qui travaille et l'autre qui se laisse travailler. Le masseur peut annoncer ses "procédures" et demander à son patient de respecter les consignes: Je vais masser tes épaules (la nuque, les bras, les doigts, les jambes); Relaxe-toi, Ferme les yeux, Abandonne-toi, Fais-moi confiance, Décontracte-toi. Après quoi on change de rôle et on continue les exercices d'échauffement. L'un assis et l'autre debout, on s'applique à sentir l'énergie couler de l'un à l'autre: celui qui est debout écarte son corps mais s'appuie, les mains sur les épaules de son partenaire qui supporte tout le poids sans fléchir; il doit maintenir sa colonne droite, puis celui qui est debout passe chacune de ses jambes devant, de façon à s'appuyer sur les épaules et la nuque de son partenaire. Ils restent dans cette position, immobiles, pendant 30 secondes puis ils changent de rôles: l'un impose et l'autre supporte.

Quant à la confiance, on la pratique d'abord à deux: l'un qui, les yeux fermés, se laisse guider par les gestes ou par la parole (on touche l'épaule droite ou on ordonne: À droite!, on repose les mains sur les épaules de l'aveugle pour l'arrêter ou on lui commande: Stop! ou Ne bouge plus, etc.). En fonction des dimensions de l'espace de l'atelier, nous pouvons faire courir les aveugles, ce qui suppose avoir une confiance totale dans les guides qui conduisent de façon à ne pas faire des accidents de "circulation".

Étant toujours dans le cercle, l'un se met en marche et l'autre l'imite ou bien le caricature. Un exercice intéressant, à fonction de gagner la confiance des apprenants, est celui qui permet d'imiter (pratique adorée par les élèves de tout âge) les gestes ou les grimaces de leur enseignant. Ce "miroir" est voué à affranchir les relations pédagogiques des contraintes paralysantes, à désinhiber, à débarrasser les uns et les autres de la peur du ridicule afin de pouvoir s'adonner ensuite à un jeu théâtral libre. Plusieurs exercices ont le rôle de créer la confiance nécessaire au travail de groupe: au milieu du petit cercle créé par le rapprochement de ses membres, quelqu'un ferme les yeux et se laisse porter par les bras des autres qui le font tourner sans le laisser tomber. Une autre variante consiste à faire monter un acteur sur une table d'où il se laisse tomber, le dos sur les bras entrelacés des coéquipiers. Si vous préférez, vous pouvez constituer des groupes de 4-5 apprenants dont un volontaire qui se laissera porter, les yeux fermés par ses camarades. Ceux-ci se consultent au sujet des arrêts avant de se mettre en route avec leur fardeau humain car pendant le trajet il est interdit de parler pour garder le secret du parcours. À la fin on demande au porté de désigner les endroits des haltes et de raconter ce qu'il a ressenti. Les discussions doivent se faire en langue cible, insistant sur le vocabulaire des sensations: Tu as eu peur?, J'ai aimé me laisser porter, J'avais l'impression de rêver, J'avais envie de dormir. Tous ces exercices construisent pas à pas la confiance dans le groupe car on sait qu'à aucun moment de la représentation personne ne sera abandonné.

Ce qui contribue à souder le groupe, c'est aussi "l'épreuve" des témoignages, qui frise parfois la thérapie de groupe parce que chacun est invité à s'exprimer devant les autres, transformés en spectateurs assis sur les chaises devant une ligne imaginaire marquant la frontière entre la scène et la salle. L'intérêt de ce premier exercice de liberté d'expression, c'est de transmettre aux autres mon émotion, mon vécu, ma tension ou mon enthousiasme. Aussi va-t-on demander à chaque joueur de raconter un événement qui a marqué son existence, qui a produit un changement existentiel, un souvenir très fort qui

s'est imprimé dans son esprit, une histoire très drôle qui lui est arrivée, etc. Nous pouvons donner à ce moment une suite a) orale: commenter les témoignages entendus, ou b) écrite: raconter par écrit le témoignage qui vous a plu ou qui vous a impressionné le plus, ou c) théâtrale: une équipe qui a choisi un témoignage crée un texte inspiré par le récit d'un des conteurs puis un metteur en scène distribue les rôles, fait jouer la saynète devant les autres.

À ce point de notre activité, pour donner une idée de ce que signifie "être sous les feux de la rampe", rien de plus indiqué que de jouer le jeu des associations. Le cercle se resserre, au milieu il y a un joueur qui reçoit un mot de la part du meneur de jeu et la consigne d'associer le plus de termes possible ayant rapport direct ou indirect au mot reçu. À chaque bonne réponse, le chœur des autres l'encourage par des cris enthousiasmés: Oui! Oui! Oui! et incite le joueur à accélérer le rythme. La sensation ressentie par le joueur se trouvant au milieu de ses coéquipiers a le don de le préparer à affronter le baptême de la scène. Mais cet exercice est voué aussi à rendre le locuteur confiant dans la cohésion du groupe et à être toujours à son écoute.

Cet exercice accepte évidemment des enrichissements et des variations: on demande, par exemple, aux acteurs de se limiter au champ lexical du terme indiqué, de continuer une phrase dont on lui sert le début. Dans ce cas, on a affaire à un exercice de création collective parce que la phrase ou le récit peuvent être créés par la contribution de toute l'équipe: quelqu'un commence, le suivant reprend le bout de phrase et y ajoute un groupe nominal ou verbal, un adjectif, un modalisateur, etc.

La "machine" est un jeu qui consiste à composer une sorte d'agrégat à raison d'adjonctions: il y a un initiateur qui fait un geste auquel il associe une phrase, un mot, une onomatopée réitérés à l'instar d'une machine; une deuxième pièce s'ajoute à la première qui continue le travail commencé et ainsi de suite. Ce qui caractérise cette composition, c'est le rythme qui donne la sensation de machine puisque chaque étudiant répète son mouvement et son syntagme se synchronisant avec les autres "pièces" de l'engin comme un *perpetuum mobile*. Car, selon l'affirmation de Fabrice Dubusset, metteur en scène de Zèbre Théâtre à Vichy, "l'essentiel, c'est d'être très à l'écoute l'un de l'autre sur scène". Très souvent, sinon la plupart du temps, nous passons l'un à côté de l'autre sans nous écouter, sans voir même ce qui se passe autour de nous. Le théâtre nous réapprend donc à être à l'écoute de l'autre, à le regarder comme si c'était la première fois, à s'imprégner de la musique de l'espace, à vibrer en même temps que l'autre aux mêmes stimuli, à réagir aux sons, à répondre à ce que nous entendons et voyons non à ce que l'intellect solitaire fabrique. Réveiller le corps endormi, oublié, lui faire exprimer la joie, la douleur, la peur, l'amour; regarder l'autre comme si c'était la dernière fois. Combien de fois a-t-on souffert parce qu'on ne se rappelait plus le visage de quelqu'un de cher dont on s'était séparé, qui nous avait quitté? Mais pour rendre au corps sa réceptivité, il faudrait l'amener en état d'épuisement comme au temps des anciens Grecs qui préparaient le corps du patient pendant 8 heures par des exercices de plus en plus rapides afin de le faire opérer sans anesthésie. Il y a des metteurs en scène contemporains qui font travailler le corps du comédien, sa respiration et l'écoute d'une certaine musique et de l'autre afin de lui faire ressentir des émotions et des sentiments et les exprimer librement dans des improvisations de groupe remarquables. Dans ce but, on commence progressivement par des exercices de marche normale, puis on hausse les épaules, on les fait baisser; on marche sur la pointe du pied puis on plie les genoux en continuant de marcher en alternant les deux positions avec la marche normale. Au fur et à mesure qu'on exécute ces exercices on se met en cercle et on accélère le rythme en regardant la nuque de celui qui est devant nous. Le metteur en scène demande aux élèves de se laisser guider tantôt par la tête tantôt par le ventre comme s'ils étaient tirés par un fil invisible dans cette direction. Contrairement au code des bonnes manières, l'élève est invité à faire des grimaces, à faire le clown en mettant en mouvement d'abord chaque partie du visage, puis

le cou, le buste, les bras, la taille, le dos, les jambes sans perdre le rythme accéléré. On peut même restreindre la surface de jeu en obligeant les acteurs à éviter de heurter les autres. Au moment où ils ne résistent plus au rythme, ils peuvent s'étendre par terre et restent immobiles jusqu'à ce que tout le monde tombe. À ce moment et dans la position relaxée, les yeux fermés, on fait écouter une musique instrumentale ou vocale. En alternant la respiration normale, avec des moments d'inspiration intermittente, puis d'expiration intermittente, ensuite les rendant toutes les deux intermittentes on demande aux comédiens de se laisser aller pour exprimer librement leur sensation ou sentiment avec une partie du corps. D'autres fois on peut donner le thème à exprimer: la joie, la peur, la douleur, etc. Un autre exercice d'expression corporelle consiste à rester debout et à exécuter rapidement la commande du metteur en scène: recevoir un coup sur le bras, sur la joue, au pied, etc. Tout le corps réagit mais se concentre sur la partie agressée.

Mais comme le groupe n'est pas toujours au complet sur les planches, il faut apprendre à gérer les scènes à trois, à quatre ou même à deux. Le grand groupe sera scindé en petites "chenilles" (3-4 acteurs) ayant une tête et des membres qui imitent les mouvements, les gestes, les paroles du leader. Il n'est pas dépourvu d'intérêt de faire se croiser deux chenilles qui échangent des propos. L'effet est intéressant si les membres parviennent à imiter les paroles des leaders. Le ralenti permet au corps de la chenille d'anticiper la suite de la phrase commencée par sa tête. Nos chenilles ne se rendront même pas compte qu'elles sont en train de jouer un jeu de révision du passé composé: le leader, par exemple, amorce une phrase contenant un verbe pronominal et s'il leur donne le temps, les autres enchaînent correctement en même temps que lui; on peut également exercer l'ordre des mots dans la phrase française, l'emploi des pronoms relatifs, la forme négative, interrogative, l'article partitif, l'accord du participe passé ou encore l'emploi du subjonctif. Mais c'est surtout une bonne occasion d'exercer les formules de communication: saluer, demander, inviter, proposer, refuser, annoncer, etc.

La forme de grappe est une figure intéressante qui permet de créer la cohésion du groupe et, à chaque membre, de se montrer tout en faisant partie d'un corps. L'enseignant demande aux acteurs rangés en grappe de fermer les yeux et de se déplacer sans déformer la figure, ce qui suppose un travail d'écoute très attentive. Enfin, on arrive à composer des orchestres qui ont pour tâche de travailler le rythme et la concentration. Le chef-d'orchestre instaure un code gestuel: crescendo (il lève les bras), piano, sostenuto, lento que les deux compartiments de l'orchestre doivent respecter. Là aussi on a la possibilité de fixer le pluriel irrégulier de certains noms: journal/journaux, travail/travaux; jouer sur les oppositions lexicales: Ici-bas / là-haut, sur l'interrogation/la réponse: Pourquoi? / Parce que; ou tout simplement sur la phonétique, en proposant des mots à sonorité particulière: marabout – mirabelle, etc. Rien ne nous empêche d'encourager la création d'un rap simple, ou d'une petite chanson rock pour répondre à la diversité des goûts musicaux de nos acteurs. Nous pourrions saisir l'occasion pour intensifier le travail indépendant par l'utilisation du dictionnaire et le travail de groupe par la mise en commun des résultats de l'étude personnelle. La création d'une big band contribuerait aussi à la cohésion de la troupe mais cela exige de la part du chef d'orchestre un sens particulier du rythme et beaucoup d'inspiration: on commence par faire marquer le pas par tous les joueurs placés en cercle, ensuite on forme des compartiments de 2-3 joueurs de divers "instruments": un groupe frappe des mains tout en continuant à marquer le pas, un autre dit OUI, un troisième répète ALLEZ, etc. Cet exercice pourra également être mis au service de la fixation des sons français différents du roumain en faisant répéter par groupes d'étudiants des syntagmes ou des mots tels (chacun selon ses besoins langagiers): Mon cœur, L'an mille, André, Murmure, Pin, Dans, Beurre, Entrez, Atelier, J'invite, J'insiste. Le rythme et la répétition sont des moyens mnémotechniques très efficaces.

Voilà maintenant un exercice d'écoute extrêmement efficace et basé sur le renforcement de la capacité de concentration de chaque membre du groupe: tous les joueurs ferment les yeux; l'animateur émet un bruit pas très fort (frottement circulaire des paumes, par exemple,) après 10 ou 5 secondes son voisin l'imité, ainsi de suite, jusqu'à ce que tous les coéquipiers aient fait l'exercice et le premier change de bruit (claque des doigts ou se frotte les jambes, etc.).

Au théâtre, il arrive qu'on doive composer des tableaux ou des groupes statuaire, c'est pourquoi force nous est de pratiquer l'exercice des statues. La matière du sculpteur, ce sont les coéquipiers eux-mêmes qui prendront l'attitude, la pose dictée par le leader. On peut demander aux spectateurs de l'équipe B de commenter, de décrire, de raconter l'histoire figurée par l'équipe A et de donner un titre à l'œuvre créée par leurs camarades. Nous pouvons suggérer des critères d'appréciation tels l'originalité de la sculpture, la capacité des acteurs à figurer le personnage ou l'élément sculptural imaginé. En prenant cette scène pour un "arrêt sur image", l'équipe B peut imaginer l'avant et l'après du tableau et les confronter avec le scénario créé par l'équipe A dans une séance de communication authentique.

Mais la créativité et la capacité de transformer les objets en leur donnant un autre emploi que celui d'origine sont indispensables sur scène, aussi peut-on prendre une bouteille, d'autres objets plus ou moins drôles (un peigne, des ciseaux, des objets inutiles dont on s'encombre la maison) dont chaque acteur sera invité à détourner le sens en accompagnant ses gestes d'un discours explicatif soit en français soit en langage imaginaire. Les autres devront dans ce dernier cas en deviner la nouvelle utilisation. Le théâtre a cette capacité de créer un univers différent de celui de tous les jours tout en donnant l'impression du familier. Néanmoins cette chaise, tout en ressemblant à ce qui me sert habituellement à m'y asseoir, m'est interdite à moi, spectateur, parce que, transplantée dans l'espace scénique, elle est devenue objet théâtral investi d'une nouvelle signification, d'une nouvelle fonction. Elle peut être la métaphore ou la métonymie d'un personnage, elle peut se transformer en guitare ou en estrade (pour Mario dans La cité sans sommeil de Tardieu), symboliser le public (Les chaises de Ionesco), devenir une sorte de partenaire de danse, chariot ou landau.

Mais le théâtre, ayant changé ou, si l'on ne craint pas les mots, ayant évolué, a entraîné le spectateur à changer lui aussi. On ne lui mâche plus le morceau, tant s'en faut, il doit faire appel à ses compétences culturelle et linguistique, à son imagination puisque le spectacle moderne l'invite à participer, à entrer parfois dans le jeu. L'exercice qu'on propose aux étudiants consiste à jouer la part d'un objet absent ou imaginaire: un produit de beauté, un appareil électro-ménager, la présentation d'une découverte scientifique ou d'un livre (scolaire, de cuisine, un roman, etc.): le bonimenteur parlera en langage imaginaire qu'il accompagnera de la gestuelle adéquate, le rôle des spectateurs sera alors de deviner de quel objet on fait la publicité et de le décrire en français. Une variante de cet exercice consistera à recourir aux services d'un interprète qui essayera de traduire simultanément en français pour les spectateurs. Ce qu'il y a d'intéressant dans cette situation, c'est que chacun des deux doit être à l'écoute de l'autre car durant la scène le fil narratif initial du présentateur peut changer de direction en fonction de la traduction.

Les ambassadeurs est un jeu particulièrement intéressant exigeant un travail d'écoute et une forte concentration de la part des quatre acteurs, deux rois et deux ambassadeurs. Le roi R1 s'adresse au roi R2 en langage imaginaire, L.I.1, que son ambassadeur A1 traduit en français pour l'ambassadeur A2 qui à son tour le rend en langage imaginaire, L.I.2, pour son roi. Les rois doivent surveiller leur expression de façon à ne pas anticiper la suite du message, ils doivent se montrer patients et attendre la fin de la traduction pour pouvoir entamer ensuite la réponse.

Un autre exercice de chœur invite à un travail à trois: deux joueurs font le rythme tandis que le troisième improvise un chant en langage imaginaire qui raconte une histoire. Les spectateurs vont décrire ensuite les moments de ce récit chanté.

Afin de rendre la tension qui se crée sur scène, on divise le groupe en deux camps qui sont séparés par un fossé imaginaire. Tous les membres de la première équipe lancent des jurons imaginaires et tentent de déconcerter, de troubler l'équipe adverse, impassible, immobile, en la moquant mais sans franchir la ligne de la tranchée. Ensuite on change de rôles.

On peut également exercer l'improvisation à deux à partir de quatre mots donnés par le metteur en scène. Chaque couple se retire pour travailler la scène. Il faut d'abord établir un cadre: la voiture, l'ascenseur, la salle d'attente, le restaurant, le bureau, en fonction duquel on construit le scénario. S'il s'agit d'un devoir écrit, les deux acteurs produiront un texte dans lequel ils introduiront les quatre mots de façon organique. Ensuite ils joueront la scène devant les autres équipes faisant attention à se positionner par rapport au public et à bien construire les personnages: le jeu de l'acteur doit rendre l'âge, s'il s'agit d'une mère et sa fille ou son fils, ou un caractère: le timide, le grincheux, l'agressif, etc. Voilà quelques listes de mots: les tortues Galapagos, voiture, régime, string; supermarché, Hamlet, pastèque, train; insomnie, peinture, ascenseur, andouille, etc. Une fois sur scène, nous devons rendre vivant le personnage sans pourtant le confondre avec un individu quelconque. L'acteur se doit de convaincre le spectateur qui vient avec un certain horizon d'attente. En l'occurrence, les autres doivent deviner les quatre mots d'après le jeu des deux acteurs.

Une possible variante serait celle du carré tracé avec de la craie sur le sol: une équipe prépare une liste de mots à l'aide desquels le comédien doit improviser une histoire respectant les moments du récit: situation initiale, élément perturbateur, action, dénouement. Il doit se déplacer sur les bords du carré en racontant son histoire et gérer son temps de sorte qu'il arrive à l'angle pour marquer chacun des quatre temps de la narration. Il peut jouer l'histoire simplement en mimant et dans ce cas, c'est au spectateur de traduire les gestes en signes linguistiques et reconstituer l'histoire. On profite ainsi de cette situation pour rafraîchir la mémoire et fixer l'algorithme du texte narratif. On pourrait également se servir d'un support visuel: de reproductions de toiles ou de photos pour demander aux étudiants d'écrire en 5 minutes la biographie du personnage représenté dans le tableau. Ensuite, à deux ou à trois, on peut jouer une interview ou la scène représentée en cherchant à trouver l'événement qui avait inspiré la pose, l'expression de joie, de tristesse, de mélancolie, ou bien l'étonnement qui accompagne cette situation. C'est une belle occasion de travailler le vocabulaire des sentiments, des sensations pour décrire l'état d'esprit ou physique du personnage. Mais on actualise en même temps les caractéristiques du texte descriptif, en l'occurrence du portrait.

Toutefois si la respiration et le travail de chœur avaient été tant soit peu passés en revue, il serait temps qu'on prête un brin d'attention à la voix et à la diction. Que diriez-vous si on s'inspirait de nos amis les chiens et imiter leur façon de respirer lorsqu'ils ont chaud en ouvrant la bouche, laissant la langue pendre et haletant pour humidifier les cordes vocales? Nous vous proposons également de prononcer les vocables HOUM, HAM, HEM, HIM dans cet ordre exact en prolongeant le m de manière à sentir vibrer l'air à l'intérieur de la bouche fermée. Après chaque vocable, on ouvre la bouche pour inspirer. Si l'exercice a été bien exécuté, vous devriez sentir une vibration au niveau des lèvres et votre voix portera assez loin. Attention à ne pas exagérer dans la durée ou dans l'intensité car les cordes vocales, comme nous qui travaillons beaucoup avec la voix le savons bien, sont fragiles. Aussi faudrait-il de temps en temps les masser doucement. Et surtout ne buvez pas d'eau, d'autant moins d'eau ou d'autres boissons gazeuses avant la représentation. Inspirés par nos petits voisins, nous pouvons imiter la sirène de l'ambulance et jouer au loup: Il y a un loup derrière toi! C'est pas vrai! Regarde! Cri

d'effroi. Nous disposons évidemment d'une variante: on raconte une histoire de fantômes qu'on prolonge à l'infini par force détails ennuyeux et lorsque nous nous sommes assurés que notre interlocuteur est fin prêt on crie à son oreille aussi fort que possible ce qui le fait crier lui aussi: Tu sais? Hier j'ai vu un fantôme! / -Et qu'est-ce qu'il t'a dit? / -Rien! / -Et qu'est-ce qu'il t'a fait? / -Comme ça! (on fait un geste amusant).

Il est temps de passer à la diction, n'est-ce pas? Voilà un exercice simple: on se met debout, en position d'équilibre, c'est-à-dire les pieds parallèles, un peu écartés, les bras relaxés le long du corps lui aussi décontracté, les yeux choisissent un point situé sur le mur à la hauteur du regard, là où il croise, suppose-t-on, le spectateur. Une fois bien ancré sur terre, l'acteur inspire profondément et prononce à haute voix, sans expirer, une phrase, un vers ou une réplique ne quittant pas des yeux le "spectateur" qu'il doit convaincre sans recourir à d'autres moyens (gestes, mouvements) à part sa voix et son regard. Cet exercice le prépare au face à face avec le spectateur, une épreuve comparable à l'examen oral quand on n'a pas révisé sa "leçon". N'oublions jamais ce point imaginaire accroché au quatrième mur, qui est là pour sauver notre monologue. C'est à nous de le vêtir de tous les attributs souhaités: c'est l'ange gardien du comédien, que dis-je?, c'est le Dieu du Théâtre qui veille à ce que je ne foule pas ma langue ou ma cheville en virevoltant sur les planches que des milliers d'acteurs ont polies et continueront à polir au siècle des siècles.

Mais comme au théâtre rien n'est laissé au hasard, pour prévenir les accidents de "langue", les balbutiements, les bégaiements et autres "ratés" linguistiques, ce sont toujours des exercices à rôle prophylactique que nous vous proposons. Il suffit pour cela de chercher sur internet au chapitre: vire-langues ou vire-oreilles. Outre leur efficacité garantie avant l'entrée en scène, ces acrobaties verbales soulèvent l'enthousiasme des jeunes qui en raffolent. Servies à doses homéopathiques, elles permettent de tenir en éveil l'intérêt pour la francophonie. Quoi de plus époustouflant que d'entendre cette dodine Didon dîna dit-on de dix dos dodus de dix dodus dindons, prononcée à grande vitesse sinon de la comprendre et de parvenir à la prononcer soi-même? Quant à l'intérêt didactique, il n'y a pas de meilleur exercice pour apprendre la prononciation et la grammaire françaises tout en jouant.

Mais si vous voulez faire d'une pierre deux coups, il vous faudrait choisir un texte simple, poétique si vous préférez, le photocopier et le distribuer aux apprenants. Ensuite vous donnerez à chacun la consigne de lire le même texte selon une certaine tonalité: agressive, mélancolique, langoureuse, sensuelle, moqueuse, ironique, enthousiaste, solennelle, orgueilleuse, précieuse, paysanne, injurieuse, sentimentale, etc. L'un des Exercices de style de Raymond Queneau pourrait très bien se prêter à nos exercices paraverbaux. De cette façon l'étude de la tonalité d'un texte sera facilitée ayant auparavant été pratiquée.

Cependant, tous ces exercices ne servent qu'à nous préparer pour une représentation et ne font que nous donner l'envie de jouer, de monter une pièce, ne fût-ce d'abord qu'un sketch. Mais s'il s'agit d'un atelier de théâtre, il n'y a pas de raison de ne pas écrire un texte, fruit du travail collectif des acteurs eux-mêmes et issu des expériences personnelles.

BIBLIOGRAPHIE

- BRECHT, Bertolt. 1999. *Théâtre épique, théâtre dialectique*. Paris: L'Arche
 BROOK, Meter. 1977. *L'espace vide*. Paris: Éditions du Seuil
 STANISLAVSKI, Constantin. 1999. *La formation de l'acteur*. Paris: Pygmalion Gérard Watelet
 TAGLIANTE, Christine. 2002. *La classe de langue*. Paris: CLE International
 UBERSFELD, Anne. 2000. *Lire le theater*. Paris: Belin