

Théâtre et langue(s) : interactions dans les créations contemporaines, perspectives pour la classe et la formation

Sylviane Ahr

Université de Cergy-Pontoise-IUFM
EA 4507 EMA, *École, Mutations, Apprentissages*
ahr.sylviane@orange.fr



Synergies France n° 7 - 2011 pp. 5-10

Pratique artistique, pratique culturelle, performance scénique, évènement spectaculaire, genre littéraire..., le théâtre est de toute évidence un objet complexe. Et cette complexité s'est accrue au cours des dernières décennies : les écritures dramatiques se sont diversifiées et émancipées des conventions dramaturgiques ; les formes scéniques, dont certaines ont intégré les arts du visuel et les nouvelles technologies, se sont singularisées au point de rendre vaine toute classification esthétique et de désarçonner un public non averti.

Si la pratique scénique reconnaît à nouveau au texte une certaine importance, si l'on cerne désormais davantage les spécificités du texte théâtral contemporain, son approche n'en demeure pas moins problématique dans la mesure où elle est susceptible de suivre deux voies distinctes, qu'à l'instar de la sémiologie du théâtre, l'école et la formation universitaire tendent à considérer comme complémentaires. La première s'intéresse au texte de théâtre en tant qu'espace où se déploie une esthétique singulière qui répond à des choix thématiques et dramaturgiques motivés par le projet auctorial. La seconde envisage le texte dans son actualisation sur scène, il dépend alors des conditions de sa représentation (de ses représentations). Dans les deux cas, il s'agit bien d'une « *espèce de machine cybernétique*¹ » qui envoie au lecteur ou au spectateur des informations multiples et multiformes qu'il lui faut mettre en interaction afin d'en éprouver les effets esthétiques et sémantiques. Cependant, le texte théâtral étant par nature incomplet, il revient au lecteur de combler les manques informatifs du texte, au spectateur de percevoir, d'interpréter et d'évaluer les choix réalisés par le metteur en scène voire par les comédiens pour pallier ou bien souligner ou même encore accentuer cette incomplétude.

S'il est « *nécessaire de distinguer nettement dans le fait-théâtre ce qui est du texte et ce qui est de la représentation*² », ce qui participe de la formation du lecteur et ce qui participe de la formation du spectateur, il convient malgré tout de permettre aux jeunes générations d'accéder aux créations contemporaines, c'est-à-dire aux textes et aux représentations d'aujourd'hui. Et cette perspective est d'autant plus indispensable que l'écriture dramatique et l'écriture scénique expérimentent sans cesse de nouvelles formes. La première transforme le matériau textuel en un « *devenir-parole* » et la théâtralité qui lui est inhérente, cette « *épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit*³ », en un « *devenir scénique*⁴ ». L'autre tend à faire de la représentation une expérience toujours nouvelle, que le spectateur est invité à partager. Outre la richesse et la diversité thématiques et formelles du répertoire

théâtral francophone de ces toutes dernières décennies, qu'il s'adresse aux adultes ou à la jeunesse, on observe en effet de profonds changements dans les modalités de représentation, celles-ci tendant majoritairement à faire de la scène « *un espace de création continue*⁵ » et parfois à confondre les différents arts du spectacle. Enfin, par refus de textocentrisme, certaines expériences de plateau « *tentent de raccourcir la chaîne de langue-langage-littérature-texte-parole à langue-parole*⁶ » en faisant du corps des acteurs le lieu du dit ou du non-dit. Quelles interactions se dessinent dès lors entre théâtre et langue(s) ? entre théâtre et culture ? entre texte et représentation ? Quelles perspectives nouvelles les créations contemporaines offrent-elles au lecteur ? au spectateur ? Quelles orientations pédagogiques induisent-elles ?

Les articles de ce numéro de *Synergies France* s'organiseront, pour apporter des éléments de réponse à ces questions, autour de pôles, représentatifs de la réflexion contemporaine sur le théâtre, la théâtralité et la transmission : la position particulière du théâtre entre tradition et innovation ; l'hybridité caractéristique de l'écriture théâtrale actuelle ; les questions liées à la transmission didactique et aux diverses formes de pratiques ; et enfin la place du genre dans la formation linguistique et culturelle.

Si l'on admet que l'une des spécificités du théâtre contemporain est d'être constitué d'une « *parole qui agit*⁷ » et qu'un certain nombre d'écritures contemporaines, dramatiques et/ou scéniques, vise à « *construire une dramaturgie de la parole*⁸ », on peut s'interroger sur ce que ces nouvelles formes théâtrales ont à nous dire sur la langue que cette parole véhicule ainsi que sur la culture dans laquelle elle s'inscrit. **Vincent Kablan Adiaba** montre qu'en recourant à des genres oraux qui relèvent de l'oralité (chants, proverbes, légendes africaines), Bernard B. Dadié innove au plan dramatique alors même que sa pièce *Assémien Déhylé roi du Sanwi* vise à faire (re)connaître les valeurs qui fondent la société traditionnelle akan, à promouvoir la diversité et la richesse de la culture africaine. C'est également aux sources de la culture populaire occidentale que certains dramaturges contemporains tels Jean-Claude Grumberg, Olivier Py ou Joël Pommerat souhaitent sensibiliser le jeune public. **Béatrice Ferrier** analyse les marques d'oralité et les manifestations du conteur sur scène qui caractérisent les réécritures, sous forme dramatique, des contes traditionnels que Perrault et Grimm ont littérisés. Elle souligne les possibles interprétatifs que ces transferts génériques favorisent et s'intéresse à la réception des nouvelles formes scéniques que J. Pommerat et O. Py proposent. Si le retour sur scène à la « *voix archaïque du conteur* » tend à rapprocher la forme théâtrale de celle du conte et par là-même à le « *remotiver* », pour reprendre l'expression de Béatrice Ferrier, l'introduction d'autres formes langagières que celle des mots, de formes qui participent d'une esthétique de l'image cinématographique et/ou d'une esthétique musicale, tend à modifier la posture du spectateur : implication émotionnelle et distanciation intellectuelle sont plus que jamais à combiner.

Les phénomènes d'hybridation générique ainsi que le recours aux arts du visuel et aux nouvelles technologies, qui caractérisent un grand nombre de créations contemporaines, invitent à se questionner sur la porosité des frontières entre l'art théâtral et les autres formes du spectacle vivant. C'est notamment à cette réflexion que **Witold Wołowski** nous convie. Il analyse en effet les techniques d'hybridation sur lesquelles repose *Appel de personne à personne* de François Billetdoux. Prenant appui sur une expérience menée dans le cadre de son enseignement au lycée et à l'université, il montre combien cette œuvre, qui mêle plusieurs langues et plusieurs langages, des sonorités musicales et des

sonorités ornithologiques - les cris d'oiseaux réels y sont nombreux -, favorise l'acquisition de repères culturels. Suivant la linéarité du récit, il nous invite, à l'instar de ses élèves, à nous laisser bercer par cet étrange et singulier « *Opus 18* » de François Billetdoux. Si ce conte musical repose sur une utilisation maximale du médium sonore, c'est à une autre forme d'hybridation que s'intéresse **Anna Ledwina**. Elle nous propose une lecture de *L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras, lecture « *multiforme* » qui s'inscrit dans le sillage des travaux menés par J.-P. Ryngaert⁹. Cette œuvre hybride, qui ressortit tout à la fois au roman, au théâtre et au cinéma, renouvelle les conventions dramaturgiques en attribuant notamment à la voix didascalique d'autres fonctions que celles que lui assignent les formes théâtrales traditionnelles. Mélange des voix, superposition des langages, temporalité déconstruite..., cette recherche formelle pour dire la quête de soi ne pouvait que séduire Claude Régy, auquel nous devons la première mise en scène, en 1977, de cette adaptation théâtrale du célèbre roman durassien *Un Barrage contre le Pacifique*. Et c'est précisément le travail scénique de Claude Régy qu'Élise Van Haesebroeck présente dans son article. Elle attire notre attention sur la démarche de ce metteur en scène, à laquelle il conviendrait de sensibiliser les spectateurs d'aujourd'hui et de demain dans la mesure où il a su et sait encore concilier texte et représentation. L'analyse de deux mises en scène qu'il a réalisées en 2005 (*Comme un chant de David*, créé au Théâtre National de Bretagne à partir de quatorze psaumes de David traduits par Henri Meschonnic) et en 2007 (*Homme sans but*, créé à l'Odéon à partir d'une pièce d'Arne Lygre) tend à montrer que l'écriture scénique peut entrer en dialogue avec la forme même de l'écriture dramatique. Dans le premier cas, le spectateur est invité à entendre toute la musicalité des psaumes, que le poète traducteur a su restituer : ce ne sont plus les mots mais les sons qui produisent du sens. En redonnant au langage toute sa poéticité, c'est l'écriture elle-même que Claude Régy met en scène : il fait appel à l'expérience sensorielle du spectateur, qu'il souhaite arracher au langage informel du quotidien. Élise Van Haesebroeck parle alors de « *théâtralité de la voix* ». Elle précise ensuite que le travail du metteur en scène dans sa création à l'Odéon en 2007 vise à faire entendre comment un auteur agit sur une langue. Exemples scéniques à l'appui, elle explique ce qu'il faut comprendre par « *théâtralité de l'écriture* ».

À la lecture de cet article, on comprendra que les expériences extrêmes auxquelles Claude Régy se livre requièrent, de toute évidence, l'initiation du public. Mais avant même d'envisager un tel apprentissage, il convient de familiariser les jeunes lecteurs et les jeunes spectateurs aux nouvelles écritures d'une part dramatiques et d'autre part scéniques, de les conduire à s'interroger sur ce qui les différencie ou les rapproche. En d'autres termes, il y a lieu de se demander comment on peut sensibiliser les jeunes générations à une écriture théâtrale multiforme, qui renouvelle les conventions génériques, qui innove sur le plan formel mais s'appuie sur une tradition oubliée, qui hésite entre dire l'intime et dire le monde, qui hésite entre une parole logorrhéique et une parole aphasique, qui intègre d'autres arts du spectacle vivant. Les articles qui suivent, dont les auteures sont toutes partie prenante de la formation des enseignants, montrent que l'école, elle aussi, diversifie et renouvelle ses formes et ses pratiques afin de faciliter l'appropriation, par le jeune public, de ces créations théâtrales contemporaines qui se plaisent à déconstruire tout ce qui, à ses yeux, constitue l'essence même de l'art dramatique.

Sylvie Dardaillon présente trois pièces contemporaines pour la jeunesse qui jouent avec la langue et les conventions génériques, qui offrent au lecteur et au spectateur des visions du monde dans lequel ils vivent. Elle en propose une lecture comparatiste

et interroge leur réception en milieu scolaire, tant du côté des élèves que du côté des adultes. Elle analyse notamment les réticences des jeunes enseignants face à ces textes, qu'un dispositif innovant permet de lever. Elle présente la démarche qu'elle a expérimentée et qui lui a permis de faire évoluer les représentations de ces professeurs stagiaires en matière d'écriture théâtrale. Elle montre que le travail de mise en voix, en espace et en jeu favorise la mise à distance du texte et l'émergence d'interprétations. On retrouve des enjeux et des modalités sensiblement identiques dans la démarche de formation que **Sylvie Fontaine** a mise en œuvre auprès de professeurs des écoles débutants : instaurer un rapport au texte de théâtre autre que littéraire, favoriser une approche sensible en privilégiant le corps.

L'approche dramaturgique que **Catherine Ailloud-Nicolas** défend rompt également avec une certaine tradition scolaire. S'appuyant sur les programmes officiels français qui ont introduit dans le secondaire, au début des années 2000, l'objet d'étude « *texte et représentation* », elle souligne la nécessité de sortir d'une approche textocentriste des œuvres théâtrales conjuguée à une étude de la mise en scène visant essentiellement à compléter l'explication de texte. Elle précise, à partir de quelques exemples d'époques et de factures diverses, ce qu'il faut entendre par « *approche dramaturgique* » des textes. Elle propose une démarche qui conduit le lecteur à s'introduire dans les interstices du texte théâtral et à en déployer tous les possibles interprétatifs.

Si Sylvie Dardaillon et Catherine Ailloud-Nicolas situent leur démarche du côté du texte, de l'écriture dramatique et de la théâtralité qui lui est inhérente, **Françoise Ravez** met en corrélation texte antique et représentation contemporaine, mais sans pour autant subordonner l'étude de la forme scénique à celle de la forme dramatique. Il s'agit, dans l'expérience de classe présentée, de sensibiliser les élèves aux potentialités dramaturgiques de l'œuvre et de leur permettre de se familiariser tout à la fois avec la tragédie grecque et avec la lecture dont rendent compte des metteurs en scène contemporains à travers une écriture scénique singulière. C'est en partant de leur expérience de spectateurs que les collégiens perçoivent l'intérêt du théâtre antique ainsi que sa modernité.

L'approche du texte théâtral peut suivre, dans un contexte scolaire ou universitaire, des voies différentes et complémentaires, répondre à des enjeux d'apprentissage distincts et également complémentaires (formation du lecteur, formation du spectateur). Et, comme le montre Sylvie Fontaine, une approche qui passe par le jeu dramatique peut aussi servir la construction identitaire dans la mesure où il favorise la connaissance et l'acceptation de soi et des autres. Pour **Monique Benintendi-Simond**, la pratique théâtrale facilite l'entrée du jeune enfant dans l'univers des langages : celui du corps qu'il explore, celui d'une langue qu'il apprend, celui qui le relie à l'autre et au monde. Partant de sa double expérience de professionnelle du théâtre et d'enseignante, elle offre ici, dans une approche sensible, un témoignage humain authentique des démarches qu'elle a initiées auprès d'enfants entrant dans notre univers de signes.

Et c'est bien à un questionnement sur les signes que nous invite **Pierre Schmitt**, qui s'interroge dans son article sur l'enjeu des créations théâtrales en langue des signes. Le spectacle *Les Survivants*, « *théâtre dansé en langue des signes d'après des textes de Boris Vian* », est un parfait exemple de ce qu'Antonin Artaud appelait de ses vœux, à savoir que le théâtre se libère de son « *assujettissement à la parole* », qu'il soit un « *langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole*¹⁰ ». Faire du théâtre

en langue des signes, c'est (re)donner au corps toutes ses potentialités sémantiques mais aussi poétiques, que la communication ordinaire contraint d'occulter. Le privilège que le spectacle de Lucie Lataste accorde au canal visuel et à une esthétique du corps en mouvement modifie les modalités de sa réception : il est attendu du spectateur une lecture chorégraphique qui vise tout d'abord à satisfaire ses sens, ce qui « *ne l'empêche pas de développer ensuite toutes ses conséquences intellectuelles sur tous les plans possibles et dans toutes les directions*¹¹ ». À la poésie du langage se substitue une poésie du corps. C'est cela également le théâtre, un théâtre sans parole mais qui a aussi quelque chose à nous dire sur nous-mêmes, sur les autres, sur ce qui fonde nos différences !

L'écriture dramatique est tout à la fois un travail sur et avec la langue, la « *quête d'un usage spécifique de la parole* ». Dans les créations contemporaines, langue et parole tendent tantôt à s'effacer devant d'autres formes langagières tantôt à s'imposer au point de « *constituer le tout de l'œuvre, [...] de tenir lieu de dramaturgie*¹² ». On songe à Beckett, Olivier Py, Aziz Chouaki... et Novarina, bien sûr. Parole logorrhéique, parole aphasique, toutes deux « *brouillent l'ancienne certitude qui faisait du dialogue une des clés du théâtre*¹³ » et révèlent, d'une façon ou d'une autre, notre difficulté voire notre impossibilité de dire notre rapport au monde. Pour **Lydie Parris**, ces textes qui disent cette déficience de la langue et de la parole sont particulièrement propices à l'apprentissage du français langue étrangère et seconde. Elle nous présente un dispositif qui prend appui sur cette dramaturgie de la parole et qui conduit ses étudiants non seulement à s'interroger sur la nature et le statut de cette parole au théâtre mais aussi à lever, par la pratique du jeu dramatique, certaines inhibitions liées à leur déficit linguistique. **Isabelle Bernard** et **Wael Rabadi** rendent compte également d'une expérience pédagogique qui a regroupé des enseignants et des étudiants de deux universités jordaniennes. La pratique théâtrale dans le cadre de l'enseignement et de l'apprentissage du français langue étrangère favorise, selon les auteurs, l'appropriation de la langue et la mise en dialogue de deux cultures, celle des auteurs et celle des étudiants, qu'ils soient lecteurs, spectateurs ou même encore acteurs.

Dans un contexte francophone, la réception d'une œuvre littéraire et à fortiori théâtrale questionne effectivement les implicites linguistiques et culturels que la parole véhicule. Doit-on, sous le prétexte d'un enseignement visant à faire entrer dans la langue et la culture de l'autre, occulter ce qui fonde l'identité de l'apprenant ? Si la réponse à cette question ne peut être que consensuelle, la recherche menée par **Paule Mireille Ngo Mbaï** auprès d'un double lectorat francophone, composé d'adultes camerounais et français, apporte réflexions et pistes didactiques qui tendent à rappeler que l'espace de parole qu'est le texte théâtral est aussi un espace qui favorise le dialogue interculturel.

Car à l'École comme à la scène, les pratiques se diversifient et se renouvèlent : éducation du spectateur (spectacle vivant, travail du plateau, partenariat, exercice de l'analyse chorale, implication émotionnelle et distanciation intellectuelle) ; lecture dramaturgique pour briser le hiatus entre texte et représentation ; lecture à haute voix (la profération) ; travail du corps et de la voix (en classe et dans la formation des enseignants) ; travail sur l'adresse, l'implicite, le non-dit, le non-montré ; intrusion du subversif... L'histoire des rapports entre les orientations pédagogiques et le théâtre nous montrent que l'instrumentalisation du texte théâtral à des fins de communication ou au service de compétences linguistiques de type technique cède progressivement la place à une prise en compte de l'œuvre théâtrale pour ce qu'elle est et ce qu'elle

apporte au lecteur-spectateur, plus qu'à l'élève-apprenant. La culture et la dimension de la parole germent dans ces pratiques et les expériences pédagogiques présentées dans ce numéro 8 de *Synergies France* indiquent que la vitalité qui caractérise l'art théâtral contemporain est susceptible de dynamiser l'enseignement du français langue maternelle, étrangère ou seconde.

Enfin, à la suite du dossier, le lecteur habitué de *Synergies France* sera peut-être surpris du contenu de la "Rubrique à parts" : en lieu et place de l'article "Coup de cœur", nous avons souhaité donner la parole à quelques uns de ces médiateurs de théâtre particuliers que sont les agrégatifs. Pour la première fois de ce prestigieux concours en effet, un auteur de théâtre contemporain, Jean-Luc Lagarce, figure au programme, et la nouveauté bouleverse tout autant les repères que les attitudes. Nous ouvrons également nos pages à l'annonce d'une entreprise qui pourrait bien bouleverser le paysage de la science linguistique : la publication et le commentaire des textes méconnus qu'Henri Van Lier a consacrés à dix langues indo-européennes dans ce qu'il appelle une « anthropogénie ». Cette volonté de diffusion de la pensée originale de Van Lier, nous la devons à Jacques Demorgon et à l'équipe de *Synergies Monde méditerranéen* : il était naturel que nous y réservions un écho. Nos prochains numéros, dont les thématiques sont annoncées à la fin de ce volume, rendront compte de l'avancée de l'initiative.

Notes

¹ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1964, p. 258.

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 15.

³ R. Barthes, *Essais critiques*, op. cit., p. 258.

⁴ Michel Azama, *Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000*, t. 1, Paris, Éditions Théâtrales/CNDP, 2003, p. 17-25.

⁵ Jean-Pierre Ryngaert & Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006.

⁶ Christine Farenc, *Quelles limites pour le théâtre ? Le passage du texte au corps*, article consultable à l'adresse suivante : <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-theatre/intro.html> [consulté le 10 octobre 2011].

⁷ Michel Vinaver (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.

⁸ Michel Azama, *Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000*, op. cit.

⁹ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991 (rééd. Armand Colin, 2008).

¹⁰ Artaud, A., *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964, p. 54-55.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Joseph Danan, « Théâtres de paroles » in M. Azama, *Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000*, p. 231-233.

¹³ J.-P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 14.