L'enseignant : l'acteur et le personnage

Ou le jeu théâtral dans la vie quotidienne

Francis YAICHE

Université Paris Cité, Sorbonne CELSA Gripic

A mon ami et maître, Daw Salim
A tous mes comédiens de la troupe du Celsa, *L'Entracte*

« Le monde entier est un théâtre.
Et tous, hommes et femmes n'en sont que les acteurs.
Et notre vie durant nous jouons plusieurs rôles. »
W. Shakespeare, Macbeth

« Je représente à moi seul bien des personnages
et aucun ne me satisfait. »
W. Shakespeare, Richard II

« La vie n'est qu'une ombre qui passe,
un pauvre acteur qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène
et qu'ensuite on n'entend plus. C'est une histoire dite par un idiot,
pleine de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien. »
W. Shakespeare, Macbeth

Une très grande partie de la philosophie et de la littérature occidentales, de la Grèce antique jusqu'à nos jours, est portée par l'idée que le monde est un théâtre sur la scène duquel nous venons jouer une pièce pleine de bruit et de fureur, écrite par « *un idiot* ». Une vision du monde reprise ensuite dans la Rome des Antonins, notamment par Pétrone et son « *Totus mundus agit histrionem* », puis, pour ne citer qu'eux, par Calderon dans « *La vie est un songe* » et évidemment par William Shakespeare. Mais ne nous méprenons pas sur le sens de cet « idiot » qui écrit notre destin sur le Grand Rouleau – métaphore de Diderot dans *Jacques le Fataliste*. Ce n'est évidemment pas l'Être Suprême – ou si l'on préfère Dieu – qui est un « *idiot* », mais c'est nous qui sommes idiots, sourds, à ses voies impénétrables.

Notre vie se passe ainsi à agir comme une marionnette ou comme un comédien, allant de scène en scène, de théâtre en théâtre, jouer des rôles, appris, répétés, dans les coulisses (les lieux d'apprentissage), "nous", acteurs-comédiens, costumés, grimés, mis en scène par le "ON" des différentes attentes croisées, "nous", dont le jeu donne des effets de réels aux spectateurs et leur fait croire à la fiction représentée.

Être un autre

Si les contes du monde entier racontent tous l'histoire d'un enfant abandonné par ses parents et qui se révèle être, finalement, fils ou fille de roi et de reine, c'est parce que nous avons au fond de nous-même, le secret désir d'être autre, parce que nous avons le désir de sortir de notre condition pour « ex-sister » (littéralement « être hors de soi ») de façon jubilatoire et non pathologique.

Si les carnavals et Saturnales permettaient d'échanger les rôles ou de jouer avec son apparence par la vertu d'un déguisement ou d'un masque, c'est aussi parce qu'au-delà du simple jeu et de la nécessaire décompression sociale, la question de la conscience du rôle à « tenir » (et dans certains cas, de sa folie) est la question essentielle qui fait la condition humaine. L'anthropologue et psychanalyste Jacques Bril (« *Le masque ou le père ambigu* ». Ed. Payot) voit d'ailleurs dans la fabrication-production de masques, ou de maquillages, dans toutes les sociétés, y compris les plus primitives, la preuve que l'homme a conscience de cette dualité, de cette articulation acteur-personnage, étudiée aussi par Erving Goffman dans « *La mise en scène de la vie quotidienne* ». Selon lui, on prend constamment des dispositions pour donner des représentations de son « moi » aux autres : maquillages, costume, apprêtement, positions, parfums, culture du corps, etc. Si, comme le postule l'Ecole de Palo Alto, « *on ne peut pas ne pas communiquer* », pour Erving Goffman, on ne peut pas ne pas se présenter, ne pas se mettre en scène et, par là-même, on ne peut pas ne pas se raconter, peut-être même « se la raconter », c'est-à-dire s'héroïser, se tromper et tromper les autres en s'attribuant des rôles glorieux. En effet ces dispositions que l'on prend, ces effets de mise en récit du « je » sont des effets de mises en scène que l'on prépare dans les coulisses du théâtre du monde – souvent les lieux d'apprentissage – et sont en réalité des analyseurs du « moi ». Le « moi » n'est donc pas, pour Goffman, une réalité trouble et confuse, une vaste enveloppe contenant conscient, inconscient, subconscient, mais une réalité structurée en deux instances : l'acteur et le personnage.

L'acteur et le personnage

L'acteur est l'artisan des impressions des autres, c'est un fabricant, un ouvrier infatigable des impressions des spectateurs qui viennent le voir. Il est sans cesse en travail de rôle, en préparation de jeux de scènes. Comme un comédien, il est « engagé » sur des scènes de théâtre du quotidien ou de l'extraordinaire et il se prépare pour cela avec plus ou moins de soin suivant l'enjeu. Il apprend son texte, son rôle, il s'imagine, se représente en scène. Le personnage, quant à lui, est le résultat des préparatifs, l'expression avantageuse sur scène de ce qui a été préparé en coulisses par l'acteur. C'est la partie « avant » de l'individu, celle qui monte au front de la relation, le masque paré de qualités, de caractères, d'attributs évidents, que l'on montre parce qu'ils sont

Published in : LIU, Chan-Yueh (dir.), *Enseignement des langues et pratiques théâtrales. Oralité, mises en scène, technicité*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005878, doi : 10.17184/eac.9782813005878

positifs. C'est le rôle de composition. Composition, fabrication ? Comment alors croire en la vérité du sujet, à l'authenticité, à la sincérité de l'acteur-personnage ?

On sait que le mot « *personne* », à l'amphibologie intéressante, vient du latin « *persona* » et signifie à la fois « masque » et « rôle », lequel « rôle » – qui se disait en latin « rotulus », c'est-à-dire « parchemin », signifiait en bas latin « texte roulé », appris par les comédiens de théâtre. Mais on connait moins l'hypothèse étymologique pour l'expression anglaise « *I am* », « *je suis* », qui serait la contraction de « *I as me* », une expression qui porterait en elle-même la dissociation schizique des deux instances du « moi », « *je comme moi* ». Descartes déclare « *J'avance masqué* » et Marivaux répond : « *Les hommes sont faux. Ils sont doubles : un qui se cache, un qui se montre* ». Le « moi » est donc en re-présentation à l'intérieur d'une « *société du spectacle* » (Guy Debord) généralisée et il ne pourra exister qu'à la condition que les spectateurs consentent à accepter cette image idéale du moi qui est présentée par le personnage, que par l'effet du consensus social et parce que tout le monde a la même pratique.

Le moi, une construction extrinsèque

Le moi n'est pas une réalité intrinsèque mais une construction extrinsèque. Il n'a pas de réalité organique tangible, c'est « *un effet dramatique* » qui se dégage de la réunion d'un personnage et de spectateurs. C'est le « *lien* », « *the pattern which connects* » de Gregory Bateson, « *la structure qui relie* », le « *religere* ». Le « *moi* » n'existe pas sans le regard de l'autre qui me construit, qui me dit « que » je suis et « qui » je suis.

Si les spectateurs dénient à un personnage le rôle qu'il représente sur scène, ils lui dénient le droit d'exister en tant qu'un certain rôle, une certaine identité, celui-ci ne peut plus continuer et son moi s'effondre, ne peut plus exister (problème des retraités ou des chômeurs qui doivent se re-construire pour re-diriger les regards des autres vers « une autre identité »). On se souvient sans doute que le Robinson du *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier, confronté à la solitude sur l'île de Speranza, voit peu à peu s'effondrer des pans entiers de sa citadelle verbale, perd progressivement la conscience de son identité d'homme et va s'identifier au groupe dominant, les pécaris, les cochons sauvages vautrés dans la souille. On connaît aussi la tentative de déconstruction identitaire de Béranger dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco.

Le « moi » est donc un support sur lequel on va écrire un rôle, une construction collective, il est le produit de nécessités sociales. Nous répondons à des besoins sociaux, parfois à des oracles parentaux : « *Tu seras artiste, professeur, voleur, polytechnicien, etc.* » qui peuvent aussi s'exprimer inconsciemment dans certains prénoms (Félix, « Fais l'X ! », Héléna, « Et l'ENA ! », Sylvie, « S'il vit. », Violaine = viol-haine) ; et le moi se construit à coups de prescriptions et proscriptions.

Il y a une forme de déterminisme social dans la sociologie interactionniste de Goffman, qui est d'ailleurs proche de la pensée de Sartre.

« Considérons ce garçon de café, écrit en effet Jean-Paul Sartre dans *« L'Être et le néant ». Il a le geste vif et appuyé, un peu trop précis, un peu trop rapide, il vient vers les consommateurs d'un pas un peu trop vif, il s'incline avec un peu trop d'empressement, sa voix, ses yeux expriment un intérêt un peu trop plein de sollicitude pour la*

Published in : LIU, Chan-Yueh (dir.), *Enseignement des langues et pratiques théâtrales. Oralité, mises en scène, technicité*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005878, doi : 10.17184/eac.9782813005878

commande du client, enfin le voilà qui revient, en essayant d'imiter dans sa démarche la rigueur inflexible d'on ne sait quel automate tout en portant son plateau avec une sorte de témérité de funambule, en le mettant dans un équilibre perpétuellement instable et perpétuellement rompu, qu'il rétablit perpétuellement d'un mouvement léger du bras et de la main. Toute sa conduite nous semble un jeu. Il s'applique à enchaîner ses mouvements comme s'ils étaient des mécanismes se commandant les uns les autres, sa mimique et sa voix même semblent des mécanismes ; il se donne la prestesse et la rapidité impitoyable des choses. Il joue, il s'amuse. Mais à quoi donc joue-t-il ? Il ne faut pas l'observer longtemps pour s'en rendre compte : il joue à être garçon de café. Il n'y a rien là qui puisse nous surprendre, ajoute Jean-Paul Sartre : le jeu est une sorte de repérage et d'investigation. L'enfant joue avec son corps pour l'explorer, pour en dresser l'inventaire ; le garçon de café joue avec sa condition pour la réaliser. »

Routiniser les rôles dans la chambre à coucher : « la danse de l'épicier »

Imitation, jeu, très tôt l'enfant apprend et routinise les rôles dans sa chambre, élabore des drama, des situations-problèmes où apparaissent la maman ou le papa, la maîtresse et l'élève, le docteur et le malade, le policier et le voleur, etc. Il s'agit, par le jeu de rôle et la simulation, d'expérimenter des rôles, du lexique, de la phraséologie, du suprasegmental, de faire l'expérience du réel en l'absence du réel, pour mieux l'affronter quand celui-ci se présentera. Au fond, une forme de jeu théâtral, de propédeutique du réel permettant d'épargner les personnes et les choses. Les parents-spectateurs, écoutant leurs enfants jouer depuis la pièce à côté, sont souvent surpris par cette « mimesis » qui leur tend le miroir de leurs « travers », un « jeu d'automate » où ils reconnaissent des mots, des phrases, des comportements, des accents, des positions de voix, en une soumission aux attentes du rôle et aux prescriptions sociales. Mais pourquoi acceptons-nous de jouer le jeu ? Pourquoi ne pas montrer que nous ne sommes pas « garçon de café » mais que nous jouons à l'être ? Sans doute pour « arranger » tout le monde, trouver sa place et pour que le spectacle continue.

Et Sartre de poursuivre, *« Cette obligation ne diffère pas de celle qui s'impose à tous les commerçants : leur condition est toute de cérémonie, le public réclame d'eux qu'ils la réalisent comme une cérémonie, il y a la danse de l'épicier, du tailleur, du commissaire-priseur, par quoi ils s'efforcent de persuader à leur clientèle qu'ils ne sont rien d'autre qu'un épicier, qu'un commissaire-priseur, qu'un tailleur. Un épicier qui rêve est offensant pour l'acheteur, parce qu'il n'est plus tout à fait un épicier. La politesse exige qu'il se contienne dans sa fonction d'épicier, comme le soldat au garde-à-vous se fait chose-soldat avec un regard direct mais qui ne voit point, qui n'est plus fait pour voir, puisque c'est le règlement et non l'intérêt du moment qui détermine le point qu'il doit fixer (le regard "fixé à dix pas"). Voilà bien des précautions pour emprisonner l'homme dans ce qu'il est. Comme si nous vivions dans la crainte perpétuelle qu'il n'y échappe, qu'il ne déborde et n'élude tout à coup sa condition. »*

Published in : LIU, Chan-Yueh (dir.), *Enseignement des langues et pratiques théâtrales. Oralité, mises en scène, technicité*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005878, doi : 10.17184/eac.9782813005878

La puissance modélisante du regard des autres

Revenons un instant sur la puissance modélisante du regard des autres et sur « *l'effet Pygmalion* ». Pour le résumer, deux psychologues prétendent, en début d'année scolaire, tester le Q.I., le Quotient Intellectuel des élèves d'une classe. L'enseignant donne alors les dossiers des élèves et à partir de là deux cohortes sont constituées : celle des bons dossiers scolaires et celle des mauvais. Mais aucun test ne sera effectué. Sont seulement tirés au hasard dans chacune des piles quelques dossiers qui sont affectés de forts Q.I. pour les mauvais dossiers et de faibles Q.I. pour les bons dossiers. En fin d'année, les « mauvais élèves » affectés d'un fort Q.I. se retrouvaient en tête de classe et les « bons », affectés d'un faible Q.I. avaient régressé. On démontrait par-là que je « suis » (au sens d'« être » et de « suivre ») ce que (ou comme) l'autre me regarde. Si on me prend pour un imbécile, après quelques efforts pour décoller l'étiquette, je me conformerai le plus souvent au rôle, en en découvrant les avantages. Si on me prend pour quelqu'un d'intelligent, je ferai des efforts pour donner le change. On sait que les gens ne s'adresseront pas avec les mêmes précautions et présupposés à un enfant de gardien d'immeuble qu'à un enfant d'académicien, ou de célébrité du monde de la politique ou du show-business. L'identité se forge aux fers de ces deux questions incessamment négociées et revisitées : *« Qui es-tu pour moi ? » ; « Qui suis-je pour toi ? »* Et on sait que l'identité se construira souvent de la sorte, à partir de regards prescripteurs. On sait aussi que certains n'oseront jamais devenir « eux-mêmes » pour ne pas trahir leur classe sociale, pour rester fidèle à leur lignée et la « reproduire » : ils réussiront ainsi … à échouer – scolairement – par exemple – puis socialement – pour être « reconnus » par un père ou une mère n'ayant pas fait d'études ou n'ayant pas « réussi ». « *Faites vous-même votre malheur* », « *Comment réussir à échouer* », deux livres de la « *positive thinking* », écrits par Paul Watzlawick, qui indiquent à quel point la construction identitaire peut emprunter les chemins paradoxaux des prophéties auto-réalisatrices. Cette « reproduction » socio-culturelle, étudiée par Pierre Bourdieu dans La Reproduction et Howard Becker dans *Outsiders*, enferme beaucoup d'individus dans des déterminismes identitaires.

La vie, un jeu frégolien

Dès la naissance, dès le plus jeune âge, l'enfant est mis devant un contrat de dédoublement identitaire : rester le même tout en devenant un autre. Ses parents entendent l'élever vers des sommets identitaires, l'aider à devenir un « grand », à être un « adulte responsable ». Et la double contrainte « *Reste toi-même tout en devenant un autre, celui que nous voulons que tu deviennes, celui qu'ON veut que tu deviennes* », conduit d'ailleurs certains individus fragiles, peureux ou malheureux vers une indécidabilité de conduite à tenir et – in fine –vers une immobilisation dans un état « premier » et primaire.

Il s'agit donc très tôt, pour chacun de faire une gymnastique identitaire qui confine parfois au grand écart : rester – comprendre, « être » – le petit chéri de ses parents tout en devenant quand même un autre, intégrant prescriptions et proscriptions, un individu plus policé, plus/mieux instruit des choses de ce monde. Il s'agit d'aller vers l'inconnu de « soi-même » tout en restant relié et fidèle à son identité initiale,

Published in : LIU, Chan-Yueh (dir.), *Enseignement des langues et pratiques théâtrales. Oralité, mises en scène, technicité*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005878, doi : 10.17184/eac.9782813005878

tout en restant identique et authentique. L'école est évidemment le lieu où se réalise cette curieuse tension de soi à soi, cette « schizie », ce dédoublement identitaire non pathologique mais au contraire constitutif de tout apprentissage, de tout individu. Et le contrat devant lequel l'enfant est mis, puis le jeune adulte, est comparable à une randonnée en montagne. Le bébé est, au début de cette « ascension », au fond de la vallée, autrement dit dans son berceau, et son horizon est borné. Il ne voit du monde que ses parents ou ses frères et soeurs se penchant sur lui. Puis à l'école maternelle, il lui faut se tenir debout, avoir une vision du monde un peu plus élevée, apprendre à parler, à communiquer. Puis il lui faut partir à l'école et gravir chaque année les pentes de l'apprentissage, « monter de classe », formidable expression amphibologique. L'apprentissage de la lecture, de l'écriture, du calcul, vont permettre à l'enfant de s'élever dans la compréhension du monde, d'avoir un point de vue « autre » et plus élevé.

Chaque année, remettre son identité sur le métier

Mais ce faisant, il s'écartera aussi de ses parents, devenant plus autonome dans le décryptage des signes qui l'entourent. Et ce faisant, « *camino caminando* », il rejoindra la communauté qui est la sienne. Et chaque année il lui faudra remettre son identité sur le métier, pour la parfaire, la polir et la policer, la transformer par la connaissance, dans un mouvement d'implication et d'indépendance, de fidélité aux « siens » et d'autonomie par rapport à eux. Dans cette randonnée, le moment de l'apprentissage d'une langue étrangère est LE moment de « schizie au carré ». En effet, on ne se contente plus de projeter l'enfant vers « l'inconnu » de lui-même, cet autre plus et mieux instruit, mais on lui commande de se projeter vers « l'étranger » à lui-même, de mettre entre parenthèses sa langue maternelle (la langue de Maman !) et la culture de sa mère-patrie (encore Maman !), pour aller jouer à être Anglais en Grande-Bretagne ou Italien en Italie. La plupart des enfants acceptent avec plaisir et bonheur de jouer à être ce quelqu'un d'autre, à jouer à l'étranger par le truchement d'une autre langue et d'autres habitus ou comportements. Certains, toutefois, considèrent avec terreur ce saut dans le vide vers cet étranger fantasmé ; et ils vont préférer rester dans la chaleur maternelle de la grégarité originelle, dans l'identité qu'ils ont à grand peine construite. Ils vont préférer ne pas troubler le jeu de la relation et continuer à être « reconnus » par leurs proches. En effet, nombreux sont les parents qui regarderont avec fierté leurs enfants parvenus à vaincre des sommets escarpés mais ce regard sera souvent teinté d'étonnement, de distance, d'étrangeté vis-à-vis d'eux car les enfants se seront tellement écartés dans cette ascension du monde qu'ils auront de la peine parfois à les re-connaître. Les enfants seront restés, certes eux-mêmes, mais ils seront aussi devenus « autres.

Pendant cette randonnée en montagne, nous ferons des « rencontres » et chacune de ces rencontres écrira une feuille sur laquelle s'écrira notre histoire, notre « moi », lequel moi sera un « millefeuille », une pâtisserie en apparence compacte, cohérente mais qui en réalité sera une stratification de ces rencontres. Je n'existe que par mes rencontres avec les autres. Le moi est exogène.

Published in : LIU, Chan-Yueh (dir.), *Enseignement des langues et pratiques théâtrales. Oralité, mises en scène, technicité*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005878, doi : 10.17184/eac.9782813005878

Comédien et enseignant, même combat

Quelles similitudes et quelles différences existe-t-il entre un comédien de théâtre et un enseignant ? Il y a d'abord une institution : un théâtre ou une école. D'un côté, il y a une scène, une parole, le plus souvent frontale, à l'italienne, de l'autre côté, il y a un enseignant qui est face à sa classe, autrefois parlant depuis une estrade et qui s'autorise souvent à circuler dans l'espace classe, ce que font aussi certaines mises en scène théâtrales. Au théâtre, il y a un public de spectateurs, volontaires, attentifs, mais passifs, dans le noir ou l'obscurité, seule la scène est éclairée ; à l'école, les élèves ne sont pas toujours volontaires, ils sont souvent passifs et/ou agités et l'enseignant doit résoudre une équation paradoxale : les faire se tenir tranquilles mais les remuer pour les faire participer, tout en évitant toutefois de perdre le pouvoir et de se laisser déborder par un groupe-classe prêt à fondre sur lui s'il décèle une faiblesse. Il y a des deux côtés, une prise de rôle, dès lors que la séance ou séquence débute : dans un théâtre, *Le Bourgeois gentilhomme* par exemple, dans une école, le Maître, la Maîtresse ou le/la Professeur(e). Autrement dit, le comédien est devant un public réceptif-passif (dans une forme de courant continu, je donne/ils reçoivent) alors que, théoriquement, l'enseignant est dans une forme de courant alternatif, devant un public réceptif-participatif (je donne et ils donnent aussi à leur tour). Dans la classe, il y a échange entre la scène et la salle, la représentation n'est plus aussi distante, thématisée, qu'au théâtre, surtout depuis l'avènement de la centration sur l'apprenant, lequel est promu, depuis les années 60-70, acteur de son apprentissage. Au théâtre, il y a un « cadre de l'expérience », un « dispositif » : une scène, des coulisses, des lumières, un décor, une fosse qui sépare les officiants et les participants. Dès lors, selon la médiologie de Régis Debray, la fosse de théâtre permet la mise à distance de l'objet présenté, la « thématisation » nécessaire à la catharsis. A l'école, le dispositif ne constitue pas un élément essentiel, réfléchi de la représentation. Il y a d'ailleurs une forme de double-contrainte, de paradoxe, dans le contrat qui lie l'enseignant et l'apprenant (deux formes progressives) : faire en sorte que la classe se tienne sage, tranquille, immobile, qu'elle ne déborde pas l'autorité du maître ; mais aussi que la classe réponde et s'anime quand l'enseignant en a besoin. Une représentation, avec un rituel : une ouverture et une clôture de la relation. Un temps limité, un espace délimité. Un texte appris, souvent repris, répété.

JE NE SUIS PAS PROF...

JE NE SUIS PAS PROF comme je ne suis pas Cyrano, Hamlet ou Phèdre. J'ai le/un rôle de prof devant un public d'élèves. C'est une distinction fondamentale car j'ai un rôle à jouer qui répond aux attentes croisées des élèves, des parents, des collègues, de l'Institution et, même qui satisfait l'histoire de la discipline. C'est écrit, codé, autrefois dans *Le Code Soleil*. La conséquence est que quand l'élève s'adresse à l'enseignant, il s'adresse au rôle ; et l'enseignant doit avoir une certaine distance par rapport au rôle pour comprendre que bien souvent l'élève malmène le représentant de l'institution scolaire et parfois, au-delà, le représentant de l'ordre établi.

Je ne suis donc pas enseignant, parce que je suis plus complexe, parce que « je suis » aussi le fils de mes parents, le frère de mes frères et sœurs, le mari de ma femme, le père

Published in : LIU, Chan-Yueh (dir.), *Enseignement des langues et pratiques théâtrales. Oralité, mises en scène, technicité*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005878, doi : 10.17184/eac.9782813005878

de mes enfants, l'ami de mes amis, etc. Et je n'utilise pas le même registre de langue, le même suprasegmental, selon les protagonistes, selon les scènes où je me « produis ». Etonnement des enfants quand ils voient leurs parents avec leurs parents, c'est-à-dire redevenir enfants, avec leurs frères et sœurs : étonnement de les découvrir « autrement », car dès lors, l'autre ment. En réalité, je ne suis pas non plus le fils de mes parents, le frère de mes frères et sœurs, le mari de ma femme, le père de mes enfants, l'ami de mes amis, etc. Je suis un millefeuille. Je suis, au sens du verbe suivre, ce qu'on attend d'un fils, d'un mari, d'un père, d'un ami, les proscriptions et les prescriptions de mon temps, de mon contexte social et politique, les « oracles » parentaux ou sociétaux, en termes de valeurs, d'attitudes, de normes, de comportements. Un père n'a pas exactement le même rôle, ne dispose pas du même « parchemin », en 2024 qu'en 1950. La même chose pour un enseignant. Il joue à être… en imitant, en interprétant un rôle prescrit.

La vie est une randonnée en montagne

Lors de sa conférence de presse du 16 janvier 2024, le président Emmanuel Macron a déclaré souhaiter « *que le théâtre devienne un passage obligé au collège dès la rentrée prochaine parce que cela donne confiance* ». « *Cela apprend l'oralité, le contact aux grands textes* ». Il faut rappeler que Emmanuel Macron a fait du théâtre dans sa jeunesse, encouragé par sa professeure de français, celle qu'il allait épouser quelques années plus tard.

De fait, la pratique du théâtre permet sans doute tout cela mais plus encore, elle permet d'aller vers "*L'inconnu à nous-même"*, voire vers « *l'étranger à nous-même"* pour reprendre un propos de Sigmund Freud commenté également par Julia Kristeva. Car la vie est une forme de randonnée en montagne : à la naissance, on est dans le berceau de la vallée, l'horizon est borné et on n'accède au monde que par les parents et les proches qui se penchent sur nous. Puis, on sort du berceau, on se lève, on apprend à se tenir debout, à marcher, puis à parler, puis…puis… on apprend, encore et toujours, on n'en finit plus d'apprendre, année après année, pour façonner et transformer la matière brute de notre corps et de notre psyché. Cent fois, nous remettons l'ouvrage sur le métier, nous poursuivons notre randonnée en montagne, nous nous élevons vers les sommets, tout en restant toutefois relié au fond de la vallée, et nous découvrons à chaque nouveau virage (c'est-à-dire à chaque nouveau contrat d'apprentissage) d'autres horizons, d'autres paysages, d'autres perspectives, d'autres défis. Le contrat social est dès lors de rester soi-même (celui que les parents aiment), tout en devenant un autre (celui que les parents voudraient nous voir devenir). Ce mouvement aspirationnel est un dédoublement identitaire paradoxal (le même et l'autre), certains allant jusqu'aux sommets, d'autres arrêtant leur course en chemin, par choix ou du fait de leur essoufflement. Les lieux de schizie, de dédoublement non pathologique, sont évidemment les lieux d'apprentissage : la famille, l'école, mais aussi le monde du travail, et tout simplement la VIE.

Alors_, "avez-vous de la peine à être vous-même ?" et_ « *y-a-t-il un moyen d'être uniquement soi-même ?",* questionne un personnage du *Livre noir* d'Orhan Pamuk. A la suite de ces deux questions étranges, le narrateur finit par être obsédé : "*je dois*

Published in : LIU, Chan-Yueh (dir.), *Enseignement des langues et pratiques théâtrales. Oralité, mises en scène, technicité*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005878, doi : 10.17184/eac.9782813005878

être moi-même, je dois être moi-même". Mais dans la mesure où le "moi" est un "millefeuille" mais surtout un "work in progress", chercher à être soi-même est une quête du Graal.

Chercher et trouver « l'état »

Quels préparatifs peut-on suggérer aux enseignants, aux enseignants de théâtre et aux apprentis comédiens ?

La première recherche est sans doute celle qui consiste à chercher et trouver « l'état », pour reprendre le conseil d'Ariane Mnouchkine et de Jacques Lecoq, « l'état » commandé et adapté à la situation, au cadre et au personnage que l'on doit tenir. Car tout part de là. Pour Ariane Mnouchkine, « *l'état* » est une manière d'être au monde, un rapport aux autres et aux objets. Et pour trouver « l'état », il convient de se préparer dans la coulisse pour être « dans » le personnage et mieux ajuster le masque du personnage. Mais cela ne doit pas passer par « la tête », par une réflexion intellectuelle, mais par le corps, par une manière de se tenir, de marcher, par un rythme, une scansion, un découpage de l'espace-temps, un accent, un supra-segmental.

Il convient alors de rechercher et trouver la distance de soi à soi, la distance du plaisir, celle qui va aller de l'acteur au personnage, le nourrir, lequel peut être évidemment Dom Juan ou Hamlet mais aussi un enseignant, un commerçant, un chef d'entreprise, ou un chef d'état. Daw Salim utilise, quant à lui, la métaphore de la "plage" pour faire comprendre cet espace-temps qui conduit l'acteur au personnage.

Une mesure de salut personnel sera alors de ne pas "coller" au masque, de ne pas "adhérer" au personnage, car le risque est de sombrer dans la folie du rôle, comme Johnny Weissmuller finissant dans un asile se prenant pour Tarzan, ou comme le comédien jouant Napoléon dans le film éponyme d'Abel Gance, finissant lui aussi dans un asile, comme l'empereur, la main passée sous le gilet. Une scène intéressante à travailler est par exemple la scène 2 de l'Acte 1, du *Dom Juan* de Molière.

- *Quoi ? tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne ? La belle chose de vouloir se piquer d'un faux honneur d'être fidèle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'être mort dès sa jeunesse à toutes les autres beautés qui nous peuvent frapper les yeux ! Non, non : la constance n'est bonne que pour des ridicules ; toutes les belles ont droit de nous charmer, et l'avantage d'être rencontrée la première ne doit point dérober aux autres les justes prétentions qu'elles ont toutes sur nos cœurs. Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve, et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne. J'ai beau être engagé, l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme à faire injustice aux autres ; je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes, et rends à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige. […]*

- *Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs : je me sens un cœur à aimer toute la terre ; et comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses.*

Published in : LIU, Chan-Yueh (dir.), *Enseignement des langues et pratiques théâtrales. Oralité, mises en scène, technicité*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005878, doi : 10.17184/eac.9782813005878

Dans ce monologue, Dom Juan passe par différents états, ce qui rend le jeu difficile pour le comédien : l'étonnement, l'incrédulité, le dédain, le rire, l'art de la démonstration, la persuasion, la moquerie, l'émerveillement, la fougue, la colère, l'emphase, la passion, l'emportement, l'abandon, la douceur, la surprise, le ton professoral, etc. Et la scansion, le rythme seront alors très différents.

Notre proposition serait alors de choisir de noter l'état de votre choix sur l'extrait, d'aller chercher en vous ce qui pourrait déclencher chacun des états (une image, une personne, une situation vécue, un souvenir, une répartie, un lieu, un objet) et de vous exercer à les enchaîner en disant le texte.

L'embrayeur conversationnel « Quoi ? », est sans doute le plus important et on peut ne travailler que sur lui, car l'état avec lequel on le dira peut emporter et teinter tout le reste du monologue, notamment le rythme, la scansion, le découpage du discours. Le « *Quoi ?* » à l'initial, peut, par exemple, suggérer, en sous-texte, « Quoi ? », « Que dis-tu ? » « Ai-je bien entendu ? », « Répète », « C'est bien vrai » ? » et ouvrir sur bien des émotions.

Un autre extrait se prêtant à la recherche d'un état particulier est cette scène de « *Pour un oui ou pour un non* » de Nathalie Sarraute, jouée par André Dussolier et Jean-Louis Trintignant, dans laquelle un homme annonce à son vieil ami que désormais ils ne se verront plus car ce dernier lui a répondu à un moment donné de leur discussion, « *C'est bien ça.* » Toute l'origine de la polémique entre les deux hommes tournera alors autour de la question de l'état dans laquelle cette répartie aura été dite, de l'intonation, de la scansion, du rythme, du suprasegmental, plus d'ailleurs que de l'intention proprement dite ; mais elle tournera aussi autour de l'état de celui qui a reçu le message.

H.2 : Eh bien… Tu m'as dit il y a quelque temps… tu m'as dit… quand je me suis vanté de je ne sais plus quoi… de je ne sais plus quel succès… oui… dérisoire… quand je t'en ai parlé… tu m'as dit : « C'est bien… ça… »
H.1 : Répète-le, je t'en prie… j'ai dû mal entendre.
H.2, prenant courage : Tu m'as dit : « C'est bien… ça… » Juste avec ce suspens… Cet accent…
H.1 : Ce n'est pas vrai. Ça ne peut pas être ça… Ce n'est pas possible…
H.2 : Tu vois, je te l'avais bien dit… à quoi bon ?
H.1 : Non mais vraiment, ce n'est pas une plaisanterie ? Tu parles sérieusement ?
H.2 : Oui. Très. Très sérieusement.
H.1 : Écoute, dis-moi si je rêve… si je me trompe… Tu m'aurais fait part d'une réussite… quelle réussite d'ailleurs…
H.2 : Oh, peu importe… une réussite quelconque…
H.1 : Et alors je t'aurais dit : « C'est bien, ça ? »
H.2, soupire : Pas tout à fait ainsi… il y avait entre « C'est bien » et « ça » un intervalle plus grand : « C'est biiien… ça… » Un accent mis sur « bien »… un étirement : « biiien… » et un suspens avant que « ça » arrive… ce n'est pas sans importance.

Published in : LIU, Chan-Yueh (dir.), *Enseignement des langues et pratiques théâtrales. Oralité, mises en scène, technicité*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005878, doi : 10.17184/eac.9782813005878

Ainsi, quand je dois passer un oral, un entretien de sélection ou de recrutement, je dois convoquer un état particulier, et pour y parvenir, je dois « penser » à un lieu, à un moment où j'ai été, par exemple, heureux (car le bonheur est communicatif) ; je vais chercher en moi cet « état » que je connais déjà, pour l'offrir à l'autre dans une optique de « don-contre don. De la même manière quand l'enseignant entre dans sa salle de classe : il va chercher en lui le bienveillant ou le « père-sévère ».

Trouver sa voix

Evidemment, le comédien et l'enseignant doivent chercher et trouver leur voix, la bonne vibration, la bonne position de la voix, une voix de préférence appuyée sur une respiration ventrale, celle qui permet d'être entendu au fond de la salle, sans forcer, sans fatiguer, celle qui ne sera pas non plus insupportable. La voix est véritablement l'instrument de musique des enseignants et des comédiens. Certaines voix sont désagréables, notamment certaines voix métalliques ou nasales. Mais en même temps ells sont nos signatures et si on ne peut pas ou ne veut pas s'en défaire, il faut les accepter et construire le personnage qui va avec la voix.

Nous recommandons le test de la chaise : il s'agit de bien s'asseoir sur une chaise et de chercher à la faire vibrer en parlant, dossier et pieds.

Trouver sa place

Une autre difficulté est de trouver sa place dans l'espace de la scène ou de la classe. On sait que c'est le premier élément enseigné dans de nombreuses initiations, notamment celle rapportée par Carlos Castaneda dans « *L'Herbe du diable* ». Savoir, pouvoir « trouver sa place » est sans aucun doute une belle métaphore situationnelle de l'existence et c'est aussi ce qu'enseignent les professeurs de théâtre. Par exemple, Louis Jouvet avait cette formule radicale et ô combien juste : avoir « *les deux pieds dans la glaise et la bêche plantée à côté* », manière d'inviter les comédiens à ne pas faire des déplacements inconsidérés mais à trouver le lieu d'où ils pourront « tenir » leur rôle.

Je me souviens d'avoir autrefois mené une enquête sur les raisons pour lesquelles certains élèves chahutaient avec certains enseignants et non pas avec d'autres. Les réponses étaient invariables : « *On ne chahute pas avec Madame B parce qu'elle nous voit, elle nous regarde* ». Et évidemment elle occupait un poste d'observation qui lui permettait de « tenir » sa classe. En réalité, elle disait par le regard « *je vous vois, je vous reconnais, je vous identifie* » ; et elle gratifiait ainsi chacun de sa reconnaissance, elle définissait une relation en « one to one », elle divisait le groupe classe pour y régner. Elle empêchait l'évasion, hors de son contrôle. La thèse écrite par la professeure en sciences de l'éducation, autrefois professeure d'éducation physique, Claude Pujade-Renaud, publiée en deux tomes, *Le corps de l'enseignant dans la classe* et *Le corps de l'élève dans la classe* est à ce propos pleine d'enseignements.

Prendre un rôle ou déconstruire le monde comme théâtre

Evidemment, l'idéal est aussi d'essayer d'être conscient des messages qu'on envoie… pour les purger ou pour les intégrer à son récit personnel. Car je suis parlé par mon

Published in : LIU, Chan-Yueh (dir.), *Enseignement des langues et pratiques théâtrales. Oralité, mises en scène, technicité*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005878, doi : 10.17184/eac.9782813005878

corps, par mes gestes, par la position de mon corps, par le choix de mes gestes illustratifs mais aussi par mes gestes auto-centrés ou parasites. Je suis parlé par ma façon de marcher, de m'ancrer dans le sol, par la scansion de mes marches. Et le corps peut être celui qui nous révèle et nous trahit car il peut rendre visible à l'extérieur ce que nous voudrions garder à l'intérieur.

- « *Le corps fonctionne comme un langage par lequel on est parlé plutôt qu'on ne parle, un langage de la nature où se trahit le plus caché et le plus vrai à la fois, parce que le moins consciemment contrôlé et contrôlable, et qui contamine et surdétermine de ses messages perçus et non-aperçus toutes les expressions intentionnelles, à commencer par la parole.* » (Dominique Picard : *Du Code au désir*. Ed. Dunod)

Prendre un rôle, écrit Pierre Bourdieu dans « *Remarques provisoires sur la perception sociale du corps* » (in Actes de la Recherche en sciences sociales, n° 14, avril 1977, p. 4), « *c'est aussi revêtir l'habitus corporel qui lui est attaché et qui le définit aux yeux de tous (et qui fait que la profession d'un individu est souvent reconnue à travers sa seule apparence, ce que le langage populaire définit comme une « gueule » de curé, de flic, d'intellectuel ou de prolo). Cette « mimesis » corporelle porte avec elle tout un monde d'émotions, de sentiments et d'expériences « préfabriqués* ».

Porter le masque neutre, puis plus tard faire l'expérience du masque expressif, permet de prendre conscience des messages inconscients que l'on transporte avec soi, d'essayer de tendre vers une neutralité, de se purger des récits corporels qui nous collent à la peau. Dès lors, essayer de se réveiller de façon neutre, de se lever, de découvrir le monde, de toucher l'eau d'un ruisseau, de regarder un oiseau s'envoler, de lancer une pierre au loin, de la regarder… deviennent des défis qui nécessiteront parfois des mois de travail.

Produire du « moi »

Produire du « moi » n'est pas toujours chose aisée car parfois la machine se grippe (lapsus, incidents, « fatigue d'être soi »), elle tombe en panne, le masque tombe ou l'acteur dit « *stop, bas les masques* », car il ne veut plus jouer, il ne croit plus à son rôle ou même au théâtre lui-même ; ou bien le masque lui est retiré/arraché par un protagoniste du jeu.

Il y a aussi les cas où le masque n'est pas bien fixé, est lâche ou le comédien est en « sur-jeu » et dans ce cas-là, on voit l'acteur apparaître et actionnant de façon grossière, caricaturale le masque.

Une part importante de la communication vise à proposer une définition de la relation et de l'identité selon laquelle les uns et les autres se perçoivent et interagissent. « Qui suis-je pour vous ? » et « Qui êtes-vous pour moi ? ». Et Erving Goffman nous avertit : « *Lorsqu'on se projette soi-même en tant que locuteur en une certaine qualité actuelle, les autres participants de la rencontre voient leur moi en partie déterminé en conséquence.* » (in *Façons de parler*, p161, Ed de Minuit.)

Published in : LIU, Chan-Yueh (dir.), *Enseignement des langues et pratiques théâtrales. Oralité, mises en scène, technicité*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005878, doi : 10.17184/eac.9782813005878

Une fois la métaphore du monde comme théâtre, une fois le parallèle proposé entre le métier d'enseignant et le métier de comédien, il est évidemment besoin de déconstruire ces échafaudages conceptuels. Car la métaphore est un outil pratique, une manière d'entrer dans la complexité par le simple mais c'est aussi une « *défaite de la pensée* » et de l'expression. Le monde n'est pas « véritablement » un théâtre, ne serait-ce que parce que nous n'avons pas choisi d'entrer dans le monde lorsque nous sommes nés. On nous y a poussé, on nous y a « jeté ». En revanche, lorsque nous entrons au théâtre, il y a une téléologie, un projet, celui de se divertir et/ou de s'instruire.

Published in : LIU, Chan-Yueh (dir.), *Enseignement des langues et pratiques théâtrales. Oralité, mises en scène, technicité*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005878, doi : 10.17184/eac.9782813005878