Du théâtre à l'improvisation

Bloc-notes d'une enseignante

Chantal SCHÜTZ
Institut Polytechnique de Paris

Dès mes premières années comme enseignante d'anglais à l'École Polytechnique, je me suis tournée vers le théâtre et j'y ai mis en pratique un répertoire d'exercices issus de l'art dramatique. C'est le récit de ce cheminement qui m'a menée à la mise en scène de pièces en anglais puis à une concentration sur l'art de l'improvisation que l'on trouvera ci-dessous, avec une analyse des apports pédagogiques dont ont pu bénéficier les apprenants tout au long de ce parcours.

1 Un itinéraire personnel

Si je rapporte ici certains détails de mon parcours d'apprentissage, c'est que la donnée principale consiste, pour moi, dans le fait que tout enseignement puise dans les expériences personnelles. Le plaisir que l'on prend en enseignant, sans parler des découvertes personnelles faites grâce à l'enseignement, qui sont loin d'être des événements isolés ou accidentels, a de quoi justifier l'effort de les réunir dans un corpus bien défini, accessible, et instructif. Ce que quelques années d'études passionnée du théâtre élisabéthain m'ont appris c'est que la pratique pédagogique du théâtre était fondamentale à la Renaissance, non seulement comme exercice professionnel d'individus "théâtreux", mais dans une perspective sociale bien plus large, en tant qu'élément de la formation des hommes d'église et du droit. Le fil conducteur de cet enseignement est l'art de l'éloquence, qui s'acquiert d'une part par l'apprentissage, toujours par cœur, de textes rédigés en suivant les règles de la rhétorique afin de mieux les maîtriser, et d'autre part par la mise en œuvre scénique, si nécessaire pour faire en sorte que l'acteur individuel puisse se mettre en position de confiance et en posture de conviction. Si Shakespeare et ses collègues du théâtre commercial se moquent si fréquemment des amateurs qui essaient de les imiter, à l'image soit des artisans inex-

périmentés du *Songe d'une nuit d'été* soit du maître d'école pédant (Holopherne) dans *Peines d'amour perdues*, le "barde" ne répugne nullement, quant à lui, à s'inspirer des œuvres savantes écrites par ses collègues pour les collégiens ou étudiants de écoles de droit de Londres ou d'Oxford et Cambridge, tels que John Lilly ou Thomas Sackville. Ainsi, aux dires de certains, *Jules César* a fait appel au texte d'une pièce écrite pour les étudiants de Trinity College et publiée en 1607[1]. Pour revenir à mon propre cas, les hasards de la biographie n'y sont pas pour rien non plus, car bien avant de me consacrer aux études shakespeariennes, j'avais eu mainte occasion de me former par le théâtre : jouant telle ingénue de Molière en cours de français, en costume, Petit Larousse à la main, dès la 4e ; puis, avec bien plus de sérieux, en première année à l'École Normale Supérieure, *Les Petits Bourgeois* de Maxime Gorki au Théâtre 13, sous la direction de Pierre Longuenesse, futur professeur en Arts du spectacle et metteur en scène. Enfin – mon premier contact avec le théâtre en anglais en France, qui avait eu lieu dans le cadre d'une tradition mise en place à l'université Paris VII par Christian Bouscaren dans les années 70 – je participai, étudiante à l'Institut Charles V, comme actrice et chanteuse à une mise en scène en anglais de *L'Opéra des Gueux* de John Gay.

> *Pendant mon temps d'assistante de français à Oxford, je joue – en traduction anglaise ! – le rôle de Solange dans Les Bonnes de Jean Genêt. En tant qu'apprentie chanteuse lyrique, je chante l'Armide dans l'opéra éponyme de Lully, puis celui de la Nuit dans les Nuits de Sceaux de Nicolas Bernier, toutes deux mises en scène en gestuelle baroque par Michel Verschaeve, auteur d'un remarquable Traité de chant et de mise en scène baroques*[2].

Pour ma carrière, le pas décisif vers une certaine professionnalisation a lieu plus tard, lors de mes années de chercheuse de l'Université de Reading (Royaume-Uni). En effet, affectée comme assistante au théâtre du Globe, j'y observe au jour le jour les répétitions et représentations de plusieurs spectacles entre 1995 et 1999, créant en parallèle un site Internet qui permet aux curieux et aux chercheurs du monde entier de suivre les découvertes faites par comédiens et équipes dramaturgiques au contact de cette réplique du théâtre de Shakespeare. Ce qui m'y frappe en particulier c'est ce détail de la profession de comédien au Royaume-Uni qu'elle est précédée d'une formation solide à tous les aspects physiques de la prestation scénique : pose de voix, respiration, danse, escrime, acrobatie, gymnastique. Le geste de l'acteur est toujours inscrit dans sa corporalité – tout au contraire de la formation française, où l'essentiel se passe traditionnellement soit dans la phrase, soit dans la tête. Aussi est-ce sur l'approche anglaise, bien plus exigeante pour l'acteur, que j'ai calqué mes recours à la forme théâtrale dans le cadre de mes enseignements à l'ENSAE et à l'École Polytechnique de 2000 à 2023.

[1] Anon. *The tragedie of Caesar and Pompey or Caesars reuenge : Priuately acted by the students of Trinity Colledge in Oxforde.* London : Imprinted [by George Eld] for Nathaniel Fosbrooke and Iohn Wright and are to be sold in Paules Church-yarde at the signe of the Helmet, 1607.

[2] Michel Verschaeve, *Traité de chant et mise en scène baroques,* Gustav Leonhardt (préface), Zurfluh, Paris, 1997, réed. 2007.

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

2 Théâtre

Dès mes premières années comme enseignante à Polytechnique, en 1991-92, j'avais entrepris de reproduire l'expérience acquise à l'université Paris VII en montant deux pièces d'Oscar Wilde : *The Importance of Being Earnest* en 1991, *An Ideal Husband* en 1992. Mais à partir de l'année 2000, ce sera une ou deux pièces par an, jusqu'en 2017 (voir liste en annexe).

La démarche pédagogique se décline en quatre axes principaux : le travail sur l'intonation et les accents toniques ; l'amélioration des réflexes grammaticaux induite par la mémorisation du texte dramatique ; la réduction des inhibitions linguistiques par l'adoption d'une *persona* dramatique ; le travail corporel nécessaire à tourner l'attention sur les blocages et fixations notamment phonétiques. Surtout, le cours devient l'occasion de mener un projet complexe à son terme de manière collective, et forme ainsi les étudiants au travail en équipe en anglais, puisque la règle de base est que toute la préparation du spectacle s'effectue dans la langue cible. Ainsi l'enseignante devient plutôt la coordinatrice d'un groupe qui réalise une mise en scène collaborative, nourrie des idées de tous les participants. Ceux-ci réalisent également la bande son et gèrent les éclairages. Ils contribuent à trouver les décors et costumes, en sollicitant tout ce qui peut l'être : théâtres des communes environnantes, les célèbres « binets » (associations étudiantes) de l'École Polytechnique, relations personnelles etc. Enfin ils prennent en charge la communication en réalisant des affiches, voire des clips vidéo, et en les diffusant sur les supports adaptés.

La progression des étudiants passe par des échanges constants : la première séance est consacrée à des exercices d'improvisation très simples mettant en jeu la créativité (donner une nouvelle fonction à un objet puis le nommer, pour enrichir le lexique) et le travail de groupe (créer ensemble un tableau vivant en précisant ce qu'on représente dans la composition). Elle permet de briser la glace tout en révélant les personnalités des différents étudiants. Les séances suivantes sont passées à lire des scènes de différentes pièces afin de choisir celle qui convient le mieux au groupe, puis d'en faire la distribution. Très peu de corrections sont proposées à ce stade, pour établir un climat de confiance et de bienveillance réciproque entre étudiants. À partir de la quatrième séance, le travail proprement dit commence : il se répartit sur 10 séances programmées, et un certain nombre de sessions supplémentaires en groupes plus restreints. Les étudiants seront aussi amenés à travailler eu autonomie si besoin. Car il est à savoir que le semestre s'étale sur 5 mois, de début octobre à fin février, avec une assez longue interruption au mois de décembre.

Les pièces proposées sont généralement des comédies, afin de familiariser les apprenants avec les particularités de l'humour anglo-saxon mais aussi d'attirer le public, souvent sollicité par de nombreuses autres activités. Afin de coller au plus près aux attentes des acteurs comme du public, j'ai été fréquemment amenée à adapter les textes, soit en les abrégeant, soit en les modernisant (pour Shakespeare par exemple), et les élèves y ont souvent contribué en introduisant des plaisanteries spécifiques à l'univers de l'École Polytechnique – on voit ainsi, dans un clin d'œil, une référence à tel homme politique ou telle célébrité américaine se déplacer pour se référer à tel membre du corps professoral ou de la hiérarchie militaire.

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

Ces réécritures et choix m'ont permis d'inscrire cet enseignement par le théâtre dans mon activité de recherche : en effet, tout en leur faisant percevoir sa pertinence pour le monde d'aujourd'hui à travers les thématiques de l'écologie, de la maîtrise du corps des femmes, du harcèlement et de la fluidité de genre, je suis arrivée, en tant que spécialiste de théâtre élisabéthain, à partager ma passion avec mes élèves en adaptant *Le Songe d'une nuit d'été* dans une version que j'avais moi-même modernisée.

Si les répétitions scéniques se passent largement comme au théâtre, en cherchant l'expression la plus juste ou les jeux de scène les plus appropriés, l'aspect linguistique est un supplément essentiel, marié au plus près au travail artistique. Afin d'offrir un maximum d'opportunités aux étudiants, certains rôles sont dédoublés : ainsi un même acteur peut endosser plusieurs petits rôles, et un rôle peut être réparti entre 2 ou 3 acteurs. L'École Polytechnique étant encore constitué en majorité d'étudiants du sexe masculin, il est arrivé assez fréquemment que l'un ou l'autre d'eux doive se travestir pour jouer un rôle féminin – souvent l'opportunité pour ajouter une dimension comique, suivant une longue tradition occidentale (notamment dans le genre de la Pantomime anglaise, longtemps réservée aux jeunes hommes, ou au contraire dans celui de l'opéra baroque italien), que nous avons eu l'occasion de cultiver à l'École Polytechnique. Lady Bracknell dans *The Importance of Being Earnest*, et Mollie Malloy, la prostituée au grand cœur de *The Front Page,* en offrent des exemples inoubliables.

Vient ensuite le travail essentiel, celui portant sur la diction : comment rendre compréhensible le dialogue lorsque l'acteur ou l'actrice décale systématiquement les accents toniques ou n'arrive pas à prononcer les diphtongues ? Comment remplacer l'intonation française, où l'appui se trouve toujours en fin de phrase, par un phrasé britannique, qui met en valeur le mot important ? Comment s'assurer que la voix est suffisamment projetée pour que le texte soit entendu par les spectateurs du fond de l'amphithéâtre Poincaré, le plus grand espace de l'École Polytechnique (780 places) ? La préparation passe par des exercices ludiques et variés, mettant autant que possible en jeu le collectif : invention de comptines voire de chansons pour fixer la prononciation, geste ou action physique pour figurer l'accent tonique, danse improvisée pour varier l'intonation. La créativité des étudiants représente une composante essentielle du cheminement vers la production finale : idées de mise en scène, de costumes, de décors permettent de recréer l'Angleterre victorienne ou la salle de rédaction d'un journal américain des années 30, le royaume des fées ou la province anglaise, le New-York de Woody Allen ou l'univers feutré d'Agatha Christie. Dans presque tous les cas le groupe est très soudé autour du projet et les interactions entre étudiants de niveaux différents leur permet d'asseoir une progression tangible. Enfin la démarche est inscrite dans leur parcours puisque chaque spectacle fait l'objet d'une captation vidéo et d'une diffusion (limitée aux participants) sur support VHS ou DVD. Cette archive est conservée à la Bibliothèque de l'École polytechnique ; elle aurait sans doute vocation à l'être également dans une bibliothèque spécialisée sur les méthodes pédagogiques dans l'enseignement supérieur français.

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

3 Improvisation

Après plus de vingt productions, un changement de paradigme s'est petit à petit imposé, face à des transformations de plus en plus visibles du contexte dans lequel se déroulait la préparation. En effet, monter un tel spectacle requiert une énergie et un temps considérable. Pour passer encore une fois dans le registre de mon expérience personnelle et à l'évolution de mon rôle au sein du Département des Langues et Cultures – dont j'ai été vice-présidente puis présidente à partir de 2011 – il faut dire que ces obligations me prenaient de plus en plus le temps nécessaire pour les répétitions supplémentaires. Mais c'est surtout du côté des étudiants que se sont manifesté ces changements : d'une part, en 20 ans, le niveau général en anglais avait singulièrement progressé, de manière qu'une plus grande variété de propositions devenait possible. D'autre part, le nombre de sollicitations extracurriculaires avait atteint des niveaux considérables, de sorte qu'il était à la fois difficile pour les élèves de trouver le temps nécessaire pour les répétitions en dehors des heures de cours, et surtout de réussir à attirer un nombre de spectateurs suffisants pour justifier du travail important nécessaire au spectacle. Ces obstacles se sont cristallisés à partir de la création du « binet X-Broadway », qui se consacrait à la préparation d'une comédie musicale par les élèves, et dont le succès a grandi de façon exponentielle suite à sa création en 2013, pour arriver à mobiliser près d'un cinquième de chaque promotion. Je retrouvais d'ailleurs souvent les acteurs principaux de la comédie musicale dans mon cours de théâtre ou d'improvisation de l'année qui suivait. Et j'ai rapidement créé un cours consacré à la comédie musicale, d'abord pour accompagner la préparation des spectacles puis pour approfondir l'expérience des élèves et leur montrer à quel point cet art s'enracine dans la culture anglo-saxonne.

D'autres limites ont également joué leur rôle dans le changement de direction du cours : les inégalités inévitables de la distribution des rôles posaient parfois des problèmes d'équité entre élèves, notamment en termes de leur investissement mais aussi de la note à leur donner à la fin du parcours. De plus, confronté aux exigences d'apprentissage de la langue, le corpus théâtral ou du moins adaptable existant montrait de plus en plus ses limites. Je veux dire que trouver des pièces qui à la fois mettaient en jeu un nombre suffisant de personnages, ne dépassaient pas le cadre des heures assignées à l'exercice, étaient écrites dans une langue possible à maîtriser par les acteurs (et à saisir pour le public), et étaient en même temps suffisamment intéressantes et, si possible amusantes, s'avérait être une tâche de plus en plus ardue. Ainsi s'explique par exemple la décision de monter telle pièce qui l'avait déjà été quelques années auparavant (*Le Songe d'une Nuit d'été*, *God* et *Death* de Woody Allen). Diverses stratégies pour résoudre ce problème ont été mises à l'épreuve : choisir des pièces plus brèves ; composer des spectacles à plusieurs petits dramaticules ou sketches tirés de pièces à scènes multiples (*Confusions* de Alan Ayckbourn, par exemple) ; même de renoncer au spectacle final afin d'axer le cours entièrement sur la réalisation de pièces brèves. C'est cette dernière option qui m'a menée à offrir, d'abord un cours alternant entre pièces brèves et improvisation, et ensuite un module consacré exclusivement à l'improvisation.

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 fait, l'improvisation a toujours été une composante principale de la pédagogie du cours de théâtre : d'abord indispensable en tant qu'exercice d'échauffement, elle permet aussi d'amplifier l'espace de manœuvre dont dispose l'acteur par rapport au texte. En décomposant l'action d'une pièce en une suite de sections brèves, il est en effet possible d'amener acteurs et actrices à s'approprier, voire à "faire corps" avec les émotions mises en jeu, à faire usage de leur propre spontanéité. Ainsi, l'improvisation développe la créativité des étudiants voire, parfois, littéralement déchaîne leur capacité d'humour, l'arrachant au sommeil où la routine académique le tient souvent en otage. C'est ainsi, assez naturellement, que s'est opérée la transition vers mon cours d'*impro*, dont le succès ne s'est pas démenti jusqu'à l'été 2023 (et mon départ à la retraite).

Quel est le cadre proposé par un cours d'improvisation en anglais ? Il repose avant tout sur le développement de la créativité à travers des séquences caractérisées, d'une part, par la brièveté et d'autre part, par l'interaction entre apprenants. Le rôle de l'enseignant y consiste à garantir et favoriser une certaine tolérance ou plutôt bienveillance, en rappelant aux étudiants que la première règle de l'improvisation est d'accepter quasiment toute proposition, puis que le fait de mettre en valeur son partenaire a généralement un effet réciproque. Dès que ces règles sont intégrées, les apprenants laissent rapidement libre cours à leur humour, allant parfois jusqu'à la subversion ; à l'occasion, le rôle de l'enseignant peut devenir ainsi celui de mettre des limites pour contourner la possibilité d'un dérapage, mais cela n'arrive que rarement. Ce que l'expérience montre bien plutôt, c'est qu'une belle dynamique de groupe se met rapidement en place, et que les « gags » se révèlent comme autant de courtes pièces au service de la création de véritables petites communautés au fil des semaines.

Ce que je peux dire en rétrospective, après des années de pratique, c'est que les résultats observés ne se limitent pas à la seule progression linguistique. Certes il reste remarquable d'observer à quel point des locuteurs d'abord inhibés ou très limités par leur lexique, atteignent, déjà après quelques semaines d'engagement dans l'improvisation, un degré où ces limites s'estompent pour atteindre un niveau très différent. D'une manière générale les progrès observés relèvent de l'accroissement de la confiance en soi et du développement du talent oratoire (*public speaking*). Mais la pratique de l'écoute, de l'observation, ainsi que du brainstorming (avec obligation de rester dans les limites d'un temps de préparation défini) mène l'apprenant de manière naturelle à multiplier sa créativité et à améliorer sa faculté de prise de décision : les étudiants apprennent à gérer l'imprévisible sans se laisser décontenancer, et cela, le plus souvent, avec une pointe d'humour.

Si pour finir je m'abstiens de prendre en considération toutes ces dimensions en me limitant à la seule progression linguistique, le bénéfice linguistique du travail d'improvisation relève principalement de la correction d'erreurs récurrentes. Il est important que ce travail de correction soit toujours pratiqué, non durant mais après l'exercice (les interruptions s'avérant défavorables à la spontanéité, avec la seule exception d'erreurs qui bloquent la compréhension). L'attention sera donc portée à la correction de problèmes pertinents pour tous ou une grande partie des élèves du groupe. C'est cette attitude de l'enseignant qui permet le mieux de libérer la prise de parole, et de poser le cadre d'une acquisition lexicale qui se construit autour d'exercices basés

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

sur l'alphabet ou la rime, la pratique de questions réponses rapides (*tit for tat*) et la verbalisation. À titre d'exemple, un exercice que je propose fréquemment consiste pour les étudiants à se penser « sculpteurs » et à façonner sous forme de « statue » un.e partenaire en lui donnant des indications purement verbales (ex : « lève la main gauche », « penche-toi en avant », etc.), sans aucun contact physique mais aussi sans « montrer » l'exemple, autrement que par ce qui est dit. Une fois la disposition cible atteinte, le jeu consiste pour le « sculpteur » à expliquer sa démarche artistique, comme s'il présentait son « œuvre » dans le cadre d'une exposition. Les autres membres du groupe se retrouvent dans le rôle d'amateurs ou des critiques d'art et sont habilités à poser des questions. Il s'ensuit un dialogue qui s'enrichit mutuellement – tout en permettant de se moquer, gentiment, des travers de l'art contemporain.

Cet exercice fait partie d'une large gamme de jeux qu'il a été relativement facile de transposer au format distanciel lors de la pandémie de COVID. Il avait le double avantage de permettre un travail de binômes en parallèle, suivi d'une restitution collective, et de faire entrer en jeu le langage corporel, souvent le grand oublié des cours en ligne. « *Don't underestimate the power of body language* » – pour parodier un célèbre dessin animé de Walt Disney. Les échauffements physiques issus de la tradition dramatique anglo-saxonne sont en effet un moyen essentiel de briser le cadre strict de la salle de classe ; aussi, cette voie introduit à une approche de l'enseignement bien différente de celle enseignée et pratiquée en France.

4 Quelques conclusions

Après plus de 30 ans d'enseignement de l'anglais basé sur les techniques théâtrales – que j'ai eu l'occasion de partager avec maint(e) collègue intéressés – il apparaît que la ressource primordiale en vue de donner le désir et le goût d'une telle pratique n'est autre que l'expérience personnelle de l'enseignant. C'est pourquoi le conseil que j'ai à donner en premier lieu est de s'assurer que la pratique dramatique soit proposée dès le collège, y compris en cours de langue, pour développer l'envie de reproduire cette approche.

En second lieu, si je me demande ce qu'on peut récolter comme leçon des expériences de mon enseignement et des évolutions qu'il a connues, je proposerais le constat que c'est la variété des exercices ainsi que leur relative brièveté, qui constituent le gage principal de succès, tenant compte des nouveaux modes de vie et de travail tant du côté des enseignants que des apprenants.

Enfin il me paraît important de souligner l'importance, dans tout cela, du jeu – du jeu dans la pluralité des sens de ce terme : jeu de l'acteur mais aussi démarche ludique dont sont férus les jeunes adultes, et dont atteste le succès parallèle à Polytechnique de modules tels que « Games and gaming ».

5 Annexe : Liste des spectacles présentés à l'École Polytechnique

1. Oscar Wilde : *The Importance of being Earnest* (1991)
2. Oscar Wilde : *An Ideal Husband* (1992)
3. Tom Stoppard : *On the Razzle* (2000 ENSAE)

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

4. Woody Allen : *God* (2002)
5. Terence Rattigan : *Harlequinade* (2002)
6. Noel Coward : *Semi-Monde* (2003)
7. Noel Coward : *Nude with Violin* (2004)
8. Woody Allen : *Death* et *Death Knocks* (2005)
9. Alan Ayckbourn : scenes de la pièce *Confusions* (2005)
10. Shakespeare : *À Midsummer Night's Dream* (2006)
11. @The UN Inspector : adaptation libre par David Farr du *Revizor* de Gogol (2007)
12. Alan Ayckbourn : *Gizmo* (2008)
13. Agatha Christie : *Appointment with Death* (2009)
14. Agatha Christie : *Black Coffee* (2010)
15. Salman Rushdie : *Haroun and the Sea of Stories* (2011)
16. Ben Hecht : *The Front Page* (2012)
17. Woody Allen : *God* (2013)
18. Tom Stoppard : *On the Razzle* (2014)
19. Peter Gordon : *Murdered to Death* (2015)
20. Woody Allen : *Death* (2016)
21. Shakespeare : *À Midsummer Night's Dream* (2017)

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