

« Le jeu dramatique à l'élémentaire »

Hélène Beauchamp

Number 13, Fall 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28819ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beauchamp, H. (1979). « Le jeu dramatique à l'élémentaire ». *Jeu*, (13), 157–160.

on stage est un ouvrage de référence dont on ne peut se passer; un document d'archive essentiel pour tous ceux qui s'intéressent aux tendances du théâtre au Canada; un livre-souvenir pour les amateurs. En ce sens, il est fort important qu'il continue à paraître et que les troupes québécoises y collaborent.

louise filteau

«le jeu dramatique à l'élémentaire»

Jean-Pierre Ryngaert, CEDIC, collection «textes et non textes», Paris, 1978, 175 pages.

Le titre de cet ouvrage définit déjà son contenu et le situe par rapport aux diverses options qui ont cours présentement quant à l'orientation et aux objectifs des activités pédagogiques reliées au théâtre en milieu scolaire, activités qui sont identifiées, selon le cas, à l'expression dramatique, au théâtre ou au jeu dramatique. Le «jeu dramatique» auquel s'arrête Ryngaert tout au long de son analyse, c'est le jeu d'improvisation, le jeu où personnages, situations, dialogues, canevas sont créés, en expression libre, par des collectifs animés par des enseignants dans le cadre (horaire et physique) de l'école.

Dès l'abord, il nous apparaît clairement que l'insertion du jeu et du théâtre comme «matière» à l'école (primaire et secondaire) dérange en France tout autant qu'au Québec. La première par-

tie du livre (qui en comporte cinq) est consacrée à un regard critique sur le «cadre institutionnel», soit l'école. Il y est question de textes ministériels tâtilons qui tentent de tout réglementer et qui empêchent tout, des «commissions d'habilitation», «véritables comités de censure» (p. 18), qui régissent la venue des spectacles et des troupes dans les écoles et des efforts consentis par les comédiens pour l'implantation de l'animation théâtrale dans les classes. D'emblée, l'auteur reconnaît l'importance capitale de l'enseignant dans ce domaine d'intervention pédagogique. C'est au maître en exercice qu'il faut désormais proposer des outils qui faciliteront sa compréhension et sa pratique du jeu dramatique à l'école.

«C'est pourquoi il faut lutter pour que la formation de l'enseignant lui permette de se repérer dans le monde compliqué de la création théâtrale (...).» (p. 21)

«Souvent mal informé, pas toujours formé, l'enseignant est tenté de s'effacer devant l'animateur ou le créateur qui lui rend visite; à la limite, il se sent dépossédé de sa classe par ceux-là mêmes qui bénéficient d'un statut prestigieux aux yeux des élèves, le statut que les clichés culturels accordent à ceux qui appartiennent au monde du spectacle.» (p. 25)



Ryngaert pose ainsi, dès le début de son ouvrage, la question de la formation des maîtres, problème auquel il ne reviendra pas, son livre apportant, du moins en partie, une première réponse à cette préoccupation.

Mais qu'est-ce que le jeu dramatique? Ryngaert tente de faire le tour de cette épineuse question en utilisant des détours de langage qui en disent long sur la difficulté de l'exercice! Il donne d'abord une définition-description en sept points, soulignant surtout ce que le jeu dramatique *n'est pas* (six points sur sept). Cette approche, surprenante pour le moins, est assez indicative des obstacles à surmonter pour définir cette discipline qui *ne se fait pas* à partir d'un texte préétabli, *ne vise pas* «la représentation officielle entourée d'un appareil important», *ne réclame pas* des «acteurs virtuoses rompus à toutes les techniques d'expression», etc. (p. 32). Et, plus loin:

«Le jeu dramatique n'est ni du théâtre professionnel rabougri, ni pourtant tout à fait autre chose que du théâtre.» (p. 47)

Il affirme qu'il s'agit d'une activité collective et que l'improvisation y a une large place, sans pour autant consentir à une définition du «jeu dramatique» qui se rapprocherait de la pratique théâtrale des troupes de création collective. On sent ici que l'auteur «s'enfarge» continuellement dans ses références classiques et que, malgré Arianne Mnouchkine (puisque'il s'agit de la France), Molière a toujours le dernier mot.

L'approche la plus claire d'une définition du jeu dramatique passe par le biais du modèle linguistique sous l'influence duquel, écrit l'auteur, «nous définissons actuellement le théâtre comme un langage artistique complet qui possède ses règles propres et permet de communiquer autrement que par l'intermédiaire du langage parlé.»

(p. 52) Ce langage, ce «code» permettent de dire, de prendre la parole, de «faire comprendre» et de faciliter «une analyse du monde et non plus une reproduction du monde» (p. 51). Dans cette optique, il était important de clarifier, comme le fait Ryngaert, la spécificité du jeu dramatique par rapport à l'activité ludique (jouer pour jouer) et au psychodrame.

Dans sa typologie des pratiques (troisième partie du livre) l'auteur, propose des catégories d'expériences ou de «séances de travail» en jeu dramatique: 1) des exercices techniques; 2) l'improvisation collective sans regard extérieur; 3) le corps, l'objet et la fabrication d'images; 4) l'improvisation de situations à partir de consignes modifiables; 5) dire un texte non dramatique; 6) jouer un texte non dramatique; 7) autour du texte dramatique; 8) le jeu-transgression ou l'improvisation-déroulement; 9) l'improvisation collective pour d'autres: une situation de communication. Il précise bien qu'il ne faut pas y chercher une progression idéale et qu'il s'agit d'un compte rendu de pratiques d'ateliers.

Ryngaert n'accorde pas d'importance aux «exercices techniques» qui lui rappellent trop les écoles et les diverses méthodes de formation de l'acteur. Il décrit la théorie d'Augusto Boal sans s'y arrêter plus longuement et affirme:

«...il est urgent de se décider à dire sans se demander trop longtemps comment dire.» (p. 65, en italique dans le texte.)

«Détendre l'atmosphère du groupe, est-ce nécessairement lui proposer des jeux «innocents» qui entraînent bien loin de toute prise de parole? Peut-on vraiment proposer à des enfants une concentration sans objet, une habitude d'ordre quand il n'y a encore rien à organiser, des schémas de communication quand il n'y a rien à transmettre? Une fois de plus on sépare le fond de la forme, on rend difficile la liaison entre des prémisses très dirigées et la solitude troublante de l'improvisation à venir.» (p. 67)

L'improvisation est la méthode de travail et de création en atelier que retient l'auteur. C'est par ce processus, qui est en même temps fabrication d'un produit théâtral avec personnages, situations, dialogues, récit, que le collectif clarifie ce qu'il veut dire et aborde les problèmes techniques reliés au théâtre. L'improvisation est donc, pour Ryngaert, une méthode pédagogique viable pour aborder la pratique théâtrale, pour encourager une organisation du récit et une recherche de signes aptes à le transmettre.

«Nous nous sommes placés dès le départ dans l'hypothèse d'un apprentissage sur le tas, sans acquis «grammatical» préalable; les transformations qui comptent sont liées à la mise en cause du discours.» (p. 128)

C'est dire que, selon l'auteur, il est toujours possible, une fois que l'improvisation est en cours, d'«améliorer» le jeu dramatique en incitant les jeunes à «se faire voir et se faire entendre», à «utiliser l'espace», à structurer leur récit, leur dialogue, etc. Et il admet que l'improvisation collective pour d'autres, préparée pour la représentation devant des spectateurs, encourage une véritable recherche de signes et une réflexion très sérieuse sur l'organisation du récit (p. 105).

Les quatrième et cinquième parties du livre («Questions posées à la pratique» et «le Discours tenu par le jeu») reviennent de façon plus exhaustive sur diverses questions abordées plus rapidement tout au long des trois premières parties. L'auteur y propose certaines pistes à suivre aux professeurs de français, d'écriture ou de langues; il interroge la place de l'adulte dans le jeu des enfants et il revient sur les thèmes les plus fréquents dans les improvisations des jeunes. Il propose en outre certaines techniques pour que les jeunes puissent enrichir leurs matériaux d'improvisation: le questionnaire et l'interview; l'échange de rôles; l'uti-

lisation du cirque, du music-hall, du burlesque; la présence d'un narrateur et d'un chœur.

Le Jeu dramatique en milieu scolaire alimente donc de façon fort positive la réflexion sur la présence du théâtre à l'école. Ryngaert a éminemment raison, dans son analyse, de privilégier la prise de la parole, le «dire». Mais il semble beaucoup insister sur la présentation verbale, alors que tous les éléments du langage dramatique sont à démystifier, à démocratiser. Le corps, les objets, les espaces, les durées, les volumes, de même que l'imaginaire, l'exploration sensorielle, la mémoire font partie des signes utilisés dans le processus de théâtralisation et ils ont aussi à être mis en disponibilité. D'autre part, la seule utilisation de la technique de l'improvisation est-elle suffisante à l'appropriation de la parole? La réticence de Ryngaert à l'endroit des exercices «techniques» ne s'explique que par leur utilisation dans la formation professionnelle. Or, les jeux et exercices qui développent les sens, la mémoire, l'imagination, la créativité ne sont pas uniquement fonction de la profession de comédien!

Au plan de la pratique, le livre souffre de certaines limites. L'auteur partage ouvertement les difficultés encourues dans la pratique d'ateliers en milieu scolaire, mais toute cette dimension du travail n'est pas encore suffisamment systématisée. Au plan théorique, le livre a le mérite de toucher à presque toutes les dimensions de cette problématique. Pour que la recherche progresse dans le domaine, il faudra dorénavant spécialiser les interventions. Et pour ouvrir le débat, j'aimerais poser la question de la méthode et de la matière. Ryngaert identifie clairement le jeu comme moyen (entre autres, à la page 40). Mais l'improvisation est-elle aussi méthode? Ces deux notions sont-

elles utilisées indifféremment? Le jeu, l'improvisation, comme moyens, servent à la prise de parole: dans quelle mesure pourraient-ils servir à une appropriation des modes de théâtralisation? Car inciter à *dire*, sans ouvrir aussi l'accès au comment dire, n'est-ce pas, encore une fois, mystifier le théâtre? Et ceux qui le pratiquent? À mon avis, une connaissance approfondie du langage utilisé pour dire enrichit le *quoi* dire.

D'autres ouvrages devront encore venir clarifier les diverses notions de base dans ce domaine de l'animation théâtrale à l'école.

hélène beauchamp