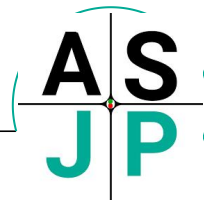




جامعة يحيى فارس المدية
Université Yahia FARÈS Médéa
مختبر تعليمية اللغة والنصوص (م.ت.ل.ن)
Laboratoire de Didactique de la Langue et des Textes
المنصة الجزائرية للمجلات العلمية
Plate-forme Algérienne des Revues Scientifiques



Rôle de la littérature dans l'enseignement/ apprentissage de l'oral

The Role of Literature in Teaching/Learning Oral Skills

Manel REBHI

manelrebhi3@gmail.com

Université de Monastir (Tunisie)

Revue Didactiques

ISSN 2253-0436

Dépôt Légal : 2460-2012

EISSN : 2600-7002

Volume 14 N° 01 Juin 2025

Pour citer l'article :

Saad Z. (2025). «Rôle de la littérature dans l'enseignement/ apprentissage de l'oral», Didactiques Vol. 14 N° 01, pp.23.39

<https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/300>

ISSN 2253-0436

EISSN : 2600-7002

Dépôt Légal : 2460-2012

Rôle de la littérature dans l'enseignement/ apprentissage de l'Oral

The Role of Literature in Teaching/Learning Oral Skills

Manel REBHI

manelrebhi3@gmail.com

Université de Monastir (Tunisie)

Reçu : 14/ 07/ 2023

Accepté : 27/10/ 2023

Publié : 30/ 06/2025

Résumé :

Dans le parcours universitaire, l'oral occupe une place peu importante dans l'apprentissage des étudiants. Il semble associé à une formation plutôt « naturelle » et « intuitive » par opposition aux savoirs « techniques » ou « scientifiques » dont bénéficient, par exemple, la morphologie, la littérature ou encore les compétences écrites. Dans ce sens, la formation reçue par l'étudiant, futur enseignant et citoyen, est fondée essentiellement sur l'acquisition de l'écrit. Par contre, l'oral ne jouit pas d'un statut clair ou d'objectifs précis. L'enjeu de cette étude est de voir si l'apprentissage de l'oral se borne uniquement aux enseignants de langue, essentiellement de phonétique ou s'il associe aussi les enseignants de littérature à travers de multiples activités : des explications de texte orales, des débats, des exposés oraux, etc. On se demande s'il existe des approches et des méthodes qui facilitent l'intégration, voire la fusion des activités de communication orale aux activités de lecture, d'analyse littéraire, d'étude stylistique, etc. L'objectif est donc double : multiplier les activités et les séances de l'oral et établir un lien entre la maîtrise de l'écrit et celle de l'oral.

Mots-clès : Littérature, Oral, écrit, enseignant, étudiant

Abstract:

In the university course, the oral occupies a little important place in the learning of the students. It seems associated with a rather "natural" and "intuitive" training as opposed to the "technical" or "scientific" knowledge that benefits, for example, morphology, literature or even written skills. In this sense, the training received by the student, future teacher and citizen, is based essentially on the acquisition of writing. On the other hand, oral does not enjoy a clear status or precise objectives. The aim of this study is to see if oral learning is limited only to language teachers, mainly phonetics, or if it also involves literature teachers through multiple activities: oral text explanations, debates, oral presentations, etc. We wonder if there are approaches and methods that facilitate the integration, or even the fusion of oral communication activities with reading activities, literary analysis, stylistic study, etc. The objective is therefore twofold: to multiply the activities and the oral sessions and to establish a link between the mastery of the written and that of the oral.

Keywords: Literature, Oral, written, teacher, student

Introduction

Aujourd'hui et avec la mondialisation, l'ouverture sur le monde devient une nécessité et cela ne pourrait avoir lieu que par l'apprentissage des langues. En effet l'apprentissage des langues est une exigence. Ce dernier englobe deux aspects le premier est l'écrit et le deuxième est l'oral afin d'acquérir une compétence communicative. Autrement, l'apprentissage d'une langue étrangère ne se limite pas seulement à la maîtrise de l'écriture en cette langue mais aussi à l'aspect oral de celle –ci. Savoir communiquer est le premier objectif de l'enseignement / apprentissage des langues étrangères.

La littérature se trouve aujourd'hui reconnue en didactique du FLE comme « une forme d'expérience singulière à la fois dans sa relation à la pratique de la langue et à sa culture anthropologique »¹. Les textes littéraires représentent l'outil privilégié pour répondre aux besoins de l'enseignement. Si ces derniers sont habituellement utilisés pour l'apprentissage de la compréhension écrite (lecture) et de la culture par la nature intrinsèque de l'objet, le travail sur les pratiques de l'oral a plutôt tendance aujourd'hui à s'en écarter : la voix narrative, langue normée, éloignée des usages sociaux et plus proche de la norme de l'écrit, est considérée comme étant peu adaptée pour « apprendre à communiquer »² depuis l'émergence des approches communicatives. En fait, rares sont les matières consacrées exclusivement à l'oral. Pourtant, les enseignants universitaires soulignent l'importance de l'oral puisque les étudiants, futurs enseignants pour la plupart, devront s'exprimer davantage oralement que par écrit et devront, surtout, assumer le rôle de modèle linguistique auprès de leurs élèves. Mais n'ayant reçu aucune formation solide en matière de pédagogie de l'oral, les enseignants universitaires ont tendance à « enseigner » et, par la suite, à évaluer l'oral comme étant de « l'écrit oralisé ». Les élèves doivent apprendre les langues dans un contexte de plaisir, il faut choisir donc les supports pédagogiques intéressantes et motivantes.

Dans la présente étude, nous choisissons trois genres littéraires : nous étudierons, d'abord, le conte comme genre littéraire enseigné afin de montrer les liens interculturels que recèle ce genre textuel et nous aborderons les avantages de ce genre littéraire du point de vue didactique. Puis, nous nous intéresserons à la méthodologie de la compréhension du texte poétique afin de le dire aisément. Enfin, nous montrerons les avantages du théâtre et les outils communicationnels avant et pendant la prise de parole devant le public.

1. Le monde du conte : oralité et plaisir partagé

L'introduction du conte dans les institutions primaire, secondaire et universitaire nous a amenée à réfléchir sur le rôle du conte dans le développement de l'apprenant, dans sa construction identitaire et surtout dans son apprentissage de la langue.

1.1. Qu'est-ce qu'un conte ?

Le conte pourrait se résumer à ce que notre enfance garde de ce mot, ces soirées où nos parents nous lisaient des histoires extra-ordinaires, préludes à nos rêves et à notre culture livresque. Le conte, c'était aussi les dessins animés au cinéma et les lectures à l'école ou à la bibliothèque. Le conte semblait avant tout synonyme d'enfance. Puis ces histoires étaient abandonnées à l'adolescence, preuve du passage imminent à un âge adulte où personne ne croit plus aux contes de fées. Cependant, l'importance du conte dans la classe du FLE, son introduction s'avère une nécessité pour donner le goût et le plaisir d'écouter pour mieux comprendre. Ce dernier permet de découvrir la langue dans un cadre instructif plaisant et communicatif. Le conte est un art de la transmission orale, de la relation. Les contes se distinguent radicalement d'un texte littéraire fixé, clos sur lui-même. Ce sont ces histoires sans auteur connu, qui se forment et se transforment en passant les frontières, les langues et les générations, de bouche à oreille. Les auteurs de récits oralisés laissent émerger la parole vive, spontanée, le français tel qu'il est parlé dans la bouche de leurs personnages.

L'élargissement du personnel romanesque n'est pas sans lien avec une nouvelle représentation des masses manifestée par la promotion croissante des classes populaires au rôle de sujet historique, tant par le biais du syndicalisme, du suffrage universel que de la scolarisation de masse.³

En effet, le conte est un genre littéraire court et adéquat aux diverses situations d'enseignement /apprentissage de la langue. Il constitue un outil et un objet efficace pour l'enseignement / apprentissage d'une langue et surtout dans un jeune âge.

1.2. La pratique et la technique

Le conte est un moment de plaisir partagé. C'est un espace transitionnel où le sens, l'imaginaire et le langage prennent place. Dans le style oral sont employées de nombreuses techniques qui permettent de s'entraîner au racontage et à la dextérité. Ces phrases poétiques et petites histoires font partie des grandes histoires, servant parfois de rituels d'entrée et de sortie. Ce sont les vire-oreilles (*Tas de riz tentant tenta tas de rats tentés*), les vire-langues⁴ (*Tout chasseur*

sachant chasser doit savoir chasser sans son chien) ou encore les devinettes et charades. Ces vire-langues et vire-oreilles ont l'avantage d'appartenir à la langue parlée et possèdent l'aspect ludique du chant, d'être des formes courtes. Ils échappent à une limite d'âge.

Les devinettes autorisent aussi à inventer et donnent à voir le jeu de l'intelligence comme capacité (scientifique et poétique) à relier, regard neuf sur le monde, les êtres, les choses. Les vire-langues sont beaucoup utilisées par les conteurs notamment lorsqu'ils veulent jouer avec le public. C'est à travers le langage que l'enfant se socialise, et les jeux de langue servent à l'acquisition de celui-ci. L'oralité et son « style oral », après avoir été longtemps mis de côté dans les écoles, reviennent avec le travail des conteurs dans les lieux éducatifs avec ces jeux de langue qui les caractérisent.

1.3. Le Professeur : conteur et acteur

Être conteur ou être acteur, telle est la question. Le professeur ne serait-il pas tout simplement comédien et/ou conteur ? Ce débat agite le monde du conte. Il n'est pas anodin puisque reconnaître le fait de raconter comme une pratique spécifique qui se distingue du théâtre est une des justifications de l'existence d'un monde du conte défini comme un monde de l'art. Il s'agit aussi de demander ce qui différencie véritablement le conteur de l'acteur.

Comme le souligne Luis Matéo, en une référence à l'oralité et au corps, le conteur donne corps au texte et il doit faire sien un texte choisi et le mettre en bouche : « (...) ainsi, aussi irréaliste que soit l'histoire, elle s'anime de par cette « incorporation » qui lui donne chair. Avec le conteur, le texte devient une sorte de « squelette » auquel il prête vie, en l'étoffant de sa personnalité pour en faire une œuvre originale, inimitable. (...) Dans cette optique, on peut remarquer que la présence physique est un élément tout à fait primordial qui peut aller jusqu'à transformer entièrement le contenu et l'atmosphère d'un conte. C'est la personnalité du conteur qui va décider du « cours de l'histoire », influencer l'opinion de celui qui écoute. (...) Le conteur serait donc, d'une certaine manière, sa propre histoire, le porteur d'un monde qu'il ressent comme vrai, où la sagesse s'inscrit dans les images qu'il aura contribué à faire naître du dedans. Le conteur se place comme le premier « écouteur » de sa propre histoire. C'est pourquoi, entre la rencontre et la restitution du conte, il y a une longue période de « gestation » avant l'accouchement. »⁵

Le conteur transmet donc sa version du conte et suscite alors une autre transmission dans l'imaginaire du spectateur. Comme nous le dit Youssef Haddad : « Le conteur offre une rencontre simple et active à travers une complexité des ruptures et des différences. Il donne corps au récit. Grâce à lui,

la frontière entre la conduite pratique et la conduite imaginaire s'estompe. »⁶ Le conteur concourt à transformer la progression syntagmatique du récit (logique du texte) en progression paradigmatique (intervention ou suppression d'éléments différents); il opère sur un récit construit sa propre reconstitution avec la possibilité d'en renouveler le sens.

L'enseignant-conteur a, en tout et pour tout, son corps et sa voix pour représenter le vaste monde. Il introduit au fil du récit les gestes qui ponctuent les images qui le traversent. Nous pouvons observer de plus en plus une théâtralisation de la situation de conte au fur et à mesure que l'on entre dans le monde du conte. Communication et adaptation sont les maîtres mots du conteur sur scène ou ailleurs. Chez ce conteur, la communication prend en général le pas sur le spectaculaire, sur la mise en scène.

1.4. Les publics du conte

Lorsque nous parlons d'un public du conte, nous faisons référence à des personnes possédant les codes, les conventions du conte oral. Le public du conte est un auditoire attentif, patient, en attente. Familier du conte oral, il se caractérise par une grande écoute du conteur et une autodiscipline qui vise à permettre la parole de celui-ci. Il s'est, au préalable, familiarisé avec les conventions par l'expérience directe, par la rencontre avec le conteur-enseignant et, souvent, par des échanges avec autrui à son propos. Il voit et entend les éléments nouveaux dans toutes sortes de contexte. L'artiste lui apprend ce qu'ils signifient et les effets qu'ils peuvent produire. Il lui apprend aussi à créer les contextes, où les rencontrer.

Par ailleurs, les auditeurs peuvent intervenir au cours de la narration : poser des questions, faire des rectifications dans le récit ou ajouter des détails, aider un conteur qui a perdu le fil de son histoire... C'est ainsi que se posent les bases de la coopération. Les personnes qui écoutent apprennent l'écoute réellement attentive et le respect de l'autre. Par ailleurs, il y a pluralité des points de vue, invitant à un échange post narration sur les différentes interprétations d'une même histoire.

En somme, nous pouvons dire que le conte prend une place assez importante dans l'acquisition de la langue française, c'est surtout qu'il peut offrir une grande spontanéité aux diverses formes expressives et discursive où l'essentiel est de chercher le bonheur de l'enfant, de préparer des citoyens heureux, libres, formés à la société future. Le conte peut aider les « contés » à la mise en mots de leur pensée. Plusieurs linguistes, dont Alain Bentolila, estiment que le fait de ne pas pouvoir mettre en mots sa pensée pour l'autre conduit à des passages à l'acte violents. Pour lui, « la vraie violence se nourrit de l'impossibilité à

convaincre, de l'impossibilité d'expliquer, La vraie violence est muette : moins une personne a de mots à sa disposition, plus elle risque de parler par l'action et la violence.

1.5. La théâtralisation du conte

Les jeux de rôle fonctionnent bien dans les cours de lecture et d'écriture ; ils peuvent être utilisés pour démontrer la compréhension des textes de fiction et de non-fiction. Les contes de fées et les contes folkloriques peuvent facilement se transformer en sketches (qui peuvent être écrits et édités ainsi que joués spontanément) car ils puisent dans des personnages courants et des intrigues familières. Il est peut-être préférable d'utiliser les contes de fées avec des étudiants de langue française qui ont une formation et une connaissance communes de ces contes. Par exemple, un groupe d'étudiants en classe de langue peut agir sur « Cendrillon » et « Hansel et Gretel », puis peut écrire un jeu qui combine les deux d'entre eux pour montrer après la « heureusement jamais après » et parce que ces filles sont amoureuses de la télévision, le conflit résoudra quand les agents X-Files Mulder et Scully interviennent (puis Cendrillon s'est enfuie avec George Clooney). D'autre part, les étudiants de langue française vont essayer de lire et d'agir sur les fables qu'ils ont étudié à la lecture des cours comme « Le corbeau et le renard. » les étudiants de grammaire ont agi « Boucle d'Or et les trois ours » pour souligner le passé parfait (« Quelqu'un a mangé ma bouillie / soupe »).

2. Poésie et oralité : comprendre le texte poétique pour le dire

La poésie est un émerveillement très exactement au niveau de la parole, dans la parole, par la parole.⁷

Gaston Bachelard

2.1. Qu'entendons-nous par texte poétique ?

La poésie en tant que genre se distingue de la prose et du théâtre. Sans vouloir en donner une définition précise, disons qu'elle suppose les caractéristiques suivantes. La première, la créativité, est inscrite dans son étymologie même : (voir poésie en grec) qui signifie « faire », « construire ». Construire quoi ? Certains diront « le sens de la vie ». Mais, plus fondamentalement, si l'on considère les origines de la poésie, elle apparaît davantage comme la construction, voire l'invention d'un langage nouveau, particulier. En latin, on se réfère d'ailleurs plutôt au verbe « tropare » qui signifie « trouver », « composer », « inventer » et qui a donné leur nom aux premiers poètes d'expression française. Le recours à la musique ou à la musicalité des mots reste une constante du genre. Une troisième caractéristique

de ce genre littéraire est la densité, voire la brièveté de sa composition : la poésie va directement à l'essentiel.

2.2. Le comprendre pour le dire : quelle méthodologie ?

Bien souvent, l'analyse d'un texte poétique se résume à en décrire le fonctionnement, la structure pour tenter d'y découvrir un sens que l'on suppose le plus proche possible de ce qu'a voulu exprimer son auteur. Si nous ne contestons pas cette démarche, notre propos est différent : l'apprentissage que nous suggérons dépasse les outils d'appropriation dudit texte. Il ne s'agit plus ici d'en restituer le sens par écrit, quelles que soient les techniques d'analyse, mais plutôt de donner une cohérence de sens qui permette de s'approprier le texte pour en proposer une interprétation orale.

Quand l'élève aura compris le sens des mots du texte, deux questions fondamentales vont lui être posées lorsqu'il voudra comprendre le sens du texte dans sa totalité. Que te dit le texte ? Il s'agit pour l'élève d'exprimer son ressenti, de dire comment le texte le rejoint dans sa propre existence, avec ses propres vibrations. Que dit le texte ? Il s'agit cette fois pour l'élève de s'approprier un sens du texte qui soit le plus cohérent possible.

Pour rencontrer ces deux préoccupations, il faut suivre différentes étapes :

D'abord *lire et relire le texte*, le visiter sans cesse en repassant par son point de départ, à l'image d'une spirale. Lire et relire mais pas n'importe comment. Pratique ce qu'on appelle « la lecture blanche » : un « parcours prudent dans l'écriture, sans intonations préalables, comme la marche de l'aventurier sur un sol inconnu. »⁸ Contrairement à une partition musicale, le texte lui n'a pas d'indications précises en ce qui concerne son interprétation. A part peut-être la ponctuation. Et encore, celle-ci n'est-elle là que dans sa dimension écrite.

Ensuite, après avoir lu le texte, l'élève doit passer à l'analyse du texte poétique. Face à son texte, l'élève est encore devant un monde inconnu, avec ses zones de lumière. Il est un jeune Dante, prenant le chemin obscur de sa Divine Comédie. Il appréhende certaines choses, mais à ce stade, le poème lu reste encore étranger et continue d'exister en dehors de lui. Pour faire cette analyse interne du poème, trois démarches concomitantes sont nécessaires : la première analyser la construction formelle du texte. La deuxième y découvrir une cohérence sémantique et, pour cela, observer la récurrence de certains termes à établir. Enfin, pour mener l'analyse à son terme, il conviendra de faire la synthèse entre ces deux démarches et voir comment sens (direction,

progression) et sens (signification) se rejoignent en une lecture qui permette par après une interprétation à la fois personnelle et signifiante.

2.3. Dire le texte poétique : quelle méthodologie ?

La poésie est faite pour être dite, chantée avant tout. Rappelons que notre propos est de détailler une méthode de travail (une parmi d'autres sans doute) qui permette l'interprétation personnelle et orale d'un texte poétique. Méthode qui pourrait convenir aussi bien à des textes en prose, et qui par ailleurs s'inspire des pratiques théâtrales. Outre les deux étapes définies ci-dessus, celle de la lecture blanche, celle de l'analyse interne du texte, il nous faut passer par une étape intermédiaire : celle de la construction de l'interprétation orale, de la « mise en bouche » du texte, de la mise en évidence des mots importants et des espaces entre les mots. Une étape qui nous fait passer de la démarche intellectuelle de la recherche à l'étape définitive de la mise en action de la parole. À quels outils recourir ?

En ce qui concerne la deuxième étape (mettre le texte debout), nous distinguerons ici deux types d'outils : ceux qui permettent d'améliorer l'aspect technique de la communication en assurant un contact optimal avec le public, et ceux qui permettent de traduire au mieux ses aspects sémantiques. Il est clair qu'il faut d'abord être entendu avant de mériter d'être écouté. Il faut assurer par exemple un volume de voix suffisant en toute circonstance ou, sans verser dans le purisme, user d'une prononciation, d'une articulation correctes qui empêchent au moins toute confusion. Pour ce qui est des outils sémantiques, il est important de mettre en relief les mots de valeur par l'accent tonique, le rythme et les silences, la musicalité picturale enfin.

Parmi les traits qui intéressent tout apprenant de FLE, on voit que la nouvelle poétique (forme, genre, style) qui s'érige (négligence sans ne, usage de ça, élision de que (qu'avait), présence de dislocations, lexique familier, etc.), sont autant de marques d'oralité à l'œuvre dans les énoncés littéraires. Céline (1932) en est l'un des pionniers : le récit oralisé entre dans le sillage du roman naturaliste par l'incursion de répliques narratives oralisées dites populaires ; le lexique familier, l'emploi de la relative que, on/ nous, les répétitions de prononciation – marquées par des défauts orthographiques pour les élisions (i's ont) en sont des exemples⁹. Le style bourgeois est selon lui un « vêtement protecteur contre la vie dont l'expression est un masque qui résiste contre la vie brutale », précise Meizoz¹⁰ (2001 : 410). Cette forme de fiction sociologique se renforce lorsque Queneau en 1933 et en 1936, s'empare de la parole par un répertoire de formes phonétiques innovantes bien connues (t-as-pas / tu n'as pas ; ben / bien, chte / je te) ou encore (« Meussieu Pic la prit sur ses genoux et la berça en bafouillant pauvre petite, pauv'tite, pofite »).

Dans la troisième étape, celle de l'appropriation du texte par le public, il s'agit des outils communicationnels qui concernent le rapport entre l'interprète et le public, qui tiennent compte de ce dernier, de l'environnement physique et technique de la parole, et de ce que nous pouvons améliorer de nous-mêmes lorsque nous sommes dans une situation qu'il faut bien le dire, est souvent stressante par la mise en danger qu'elle induit.

Ce danger pourquoi ne pas l'éviter par le jeu théâtral ?

3. L'importance du théâtre dans l'apprentissage de l'oral

Le théâtre dans l'apprentissage de l'oral doit être utilisé comme outil de travail, non comme finalité, encore que cela pourrait être le cas dans l'élaboration d'un spectacle, d'un cabaret poétique où l'espace et le dire à plusieurs seraient utilisés. On est ici dans le rapport du diseur et de son public, de son environnement. Le théâtre utilisé comme moyen d'approche, un peu comme dans le travail théâtral lui-même, on recourt à l'improvisation et à l'emploi d'un langage quotidien pour traduire un texte plus ardu et lui apporte tout le naturel nécessaire.

On parlera ici d'attitudes, habitudes de savoir-faire des apprenants, susceptibles d'apprentissages de l'oral. Mais, nous mettrons tout d'abord l'accent sur le rôle du professeur qui doit être le metteur en scène dans ce jeu théâtral.

3.1. Le Professeur : un metteur en scène

De manière générale, le professeur est avant tout personne-ressource. L'art théâtral est dévoilement. Il s'agit de suggérer certes mais aussi de surprendre. *Avant la prestation orale*, le professeur peut vérifier l'état d'avancement du travail, encourage, répond aux questions des élèves, par exemple. *Pendant cet exercice*, il vérifie que tout est prêt, puis joue le rôle du brigadier en frappant trois coups sur une table. *Après l'exercice*, il applaudit avec les autres participants, fait parler le diseur de son ressenti, les spectateurs de leurs impressions, voit avec tous s'il y a adéquation entre le jeu théâtral et ce que le diseur a voulu représenter (moment d'évaluation).

3.2. Les attitudes avant de parler

Décontraction et concentration : Rares sont ceux qui, avant de se présenter devant un public, ne connaissent pas le trac. Quelle que soit la prise de parole, nous sommes pris d'une appréhension souvent irraisonnée et les tensions parasites qui en résultent viennent entraver nos capacités d'expression. Si ce trac perdure sur scène, il se peut que nous ne puissions plus contrôler notre attitude qui finit par trahir cette appréhension et renseigner à notre insu le public qui nous écoute. Ainsi la feuille de papier que nous tenons en main à

notre entrée et qui se met à trembler. Des tics nerveux parfois, une transpiration anormale, les mains qui deviennent moites, le cœur qui bat la chamade, la gorge qui s'assèche et se noue, la voix qui s'enroue, les jambes qui flageolent, et un désir de fuite exacerbé chez ceux qui sont conscients de leur perturbation et de leur impuissance à la dépasser, qui se voient, comme on dit, « ramer » et qui croient voir en même temps que tout le monde remarque leur état. L'angoisse !

Pour pallier ces difficultés, il faut être capable d'à la fois se décontracter et se concentrer avant de prendre la parole. Nous dirions même bien avant. Car un savoir-être n'étant en fait que l'habitude d'un savoir-faire, il faut qu'il y ait un apprentissage approprié, qui permette à l'élève de vaincre son trac, son stress.

On aura beau lui dire que, pour se détendre, il suffit de relâcher les muscles, des épaules notamment, et de respirer le plus régulièrement possible en expirant lentement, il faut d'abord lui permettre de s'exercer dans de réels apprentissages qui soient autre chose que de simples conseils. Et ces apprentissages, pourquoi ne pas les construire à travers le jeu dramatique ?

Là, affirme Jean-Pierre Siméon, « on est dans l'action expressive de son corps, dans le ludique, et donc on dédramatise, on se familiarise avec le regard des autres, car on sait qu'à ce moment-là, il ne se porte pas sur notre propre identité. » ¹¹ Quoi qu'il en soit, on ne pourra faire abstraction d'un apprentissage de la respiration contrôlée pour apprendre à se détendre, et d'un autre concernant l'observation pour apprendre à se concentrer.

La répétition, une pensée orale : La répétition convertit l'écrit en oral, texte de théâtre ou tout autre, roman, traité philosophique, lettres... Elle est orale. Voix blanches de la première lecture, voix qui se cherchent, chœur de voix face à la voix du protagoniste ; du début à la fin, l'oral s'installe. « Répéter, c'est penser à haute voix », aime dire Brook en paraphrasant sans le savoir une phrase de Tristan Tzara : « Il faut penser par la bouche. » La masse sonore, d'emblée informe, se verra modelée dans le temps, mais d'abord elle témoigne de cet arrachement de la page au profit d'une corporalité au début vocale. L'écrit se met à parler. Parole que le metteur en scène souhaite initialement incertaine, parole d'une naissance à venir, d'une quête à accomplir.

La confiance en soi : avoir confiance en soi, cela se prépare, cela se mérite. La confiance n'est pas nécessairement naturelle : elle est un aboutissement. Oui mais direz-vous, et les élèves timides voire complexés que les jugements des autres effraient, qui parfois se taisent obstinément par peur du ridicule, ou refusant l'exercice parce qu'ils ont l'impression qu'ils n'arriveront pas à le réaliser ? C'est que dans la préparation à laquelle nous venons de faire allusion,

il y aussi ce que nous appellerons la « pré visualisation » : il s'agit de voir en situation, histoire d'appréhender et donc, en quelques sortes, de maîtriser certains des paramètres qui vont intervenir dans l'acte de communication, en l'occurrence dans cette relation particulière entre celui ou celle qui se trouve sur scène et le public invité à recevoir un message et les émotions qui le sous-tendent.

3.3. Les attitudes pendant le dire

« N'oubliez pas qu'on vous voit autant qu'on vous écoute. La posture, les déplacements, les gestes et le regard sont révélateurs de la confiance que vous avez en vous-même et de la relation que vous voulez établir avec le récepteur. »¹²

Le corps, le geste, la posture, le regard : ici encore, c'est le naturel et la sobriété qui doivent être de mise. D'abord, il faut assurer l'équilibre du corps. Le diseur, en effet, n'a pas comme l'orateur une barre d'appui. L'appui du diseur est souvent une de ses jambes (appelée d'ailleurs jambe d'appui) : l'une des deux jambes étant légèrement avancée, le poids du corps se porte sur l'autre. On respire d'ailleurs mieux de cette façon.

S'il y a des gestes, il faut qu'ils ne soient pas nombreux et ils ne doivent pas se faire pendant la parole, mais doivent précéder l'acte de communication. Ces gestes, il ne faut s'en préoccuper trop pendant le travail, sous peine de les voir devenir conventionnels. « Au fur et à mesure que l'élève aura développé ses qualités d'expression et de pensée, il fera de lui-même des gestes, gauches d'abord, trop nombreux ensuite. C'est à ce moment-là seulement qu'il devra choisir parmi ceux qui lui seront venus instinctivement, et le régler d'après la vérité et l'harmonie. »¹³

Quant à l'expression du visage, celui-ci étant le miroir naturel de la pensée et des sentiments, autant ne pas s'en préoccuper, à moins qu'il ne soit nécessaire de corriger les défauts qui dus à des mauvaises habitudes.

Reste le regard, faut-il regarder les personnes à qui l'on s'adresse ? On regarde le public mais d'une certaine manière globalement. Regarder intensément quelqu'un en particulier risque de vous déconcentrer ou de mettre ce quelqu'un mal à l'aise. « Exprime-toi, écrit encore Robert Delieu, comme si le public devant toi n'était qu'une seule personne »¹⁴.

La visualisation ou le regard intérieur : Souvent l'apprenant qui trouve des difficultés au niveau de l'oral dit : « je vois, je comprends, mais je ne parviens pas à exprimer ce que je vois ». Il est vrai qu'il ne suffit pas de connaître des outils techniques pour les utiliser en bon escient. Pour entrer dans le monde de

l'expression, nous avons besoin d'autres armes, il nous faut développer par exemple une intelligence émotionnelle, c'est-à-dire l'habilité à percevoir et à contrôler les émotions, à varier les perceptions, à vivre une émotion dans une situation donnée. Il faut également développer l'intelligence créatrice qui donne inspiration et originalité à toutes formes d'expressions et permet de voir les choses sous des angles différents. Enfin, il est une dernière forme d'intelligence qui est important de cultiver à tout prix, en concomitance avec les précédentes, c'est l'intelligence spatiale, visuelle qui nous permet d'avoir une représentation mentale du monde, Ici de l'univers du texte.

3.4. L'utilisation du théâtre dans l'enseignement du FLE

L'utilisation de stratégies de théâtre a démontré la motivation des auditeurs qui ont participé avec enthousiasme et ont exprimé le désir de continuer à apprendre le français au travers des stratégies de théâtre. L'utilisation d'activités d'improvisation encourage les apprenants à acquérir une compréhension du vocabulaire et de la syntaxe et réduit leur crainte de faire des erreurs dans la langue cible. Elle augmente également la confiance en soi et la motivation pour continuer à apprendre et à utiliser le français.

Compte tenu du texte de la pièce *Les fourberies de Scapin* de Molière ci-dessus ce que nous observons dans cet article lorsque nous donnons le dialogue pour délivrer ou l'apprenant travaille dans ce processus, nous constatons que l'apprenant a appris la langue correctement en termes des compétences communicatives langagières : linguistique, pragmatique, socio-linguistique, et socioculturelle, mais il y a un manque de capacité écrite. Une chose qui ressort de façon très cohérente : Sans voir le sens du vocabulaire l'apprenant acquiert la langue avec ses sentiments on peut dire quelque part signifiant et signifiant non valable en ce moment le dialogue comme quand Géronte dit (seul): Que pourrait-ce être que cette affaire-ci ? Pis encore le sien ? Pour moi, je ne vois pas ce que l'on peut faire de pis ; et je trouve que se marier sans le consentement de son père est une action qui passe tout ce qu'on peut s'imaginer.

Le processus de la pensée et sa posture permettent déjà à l'apprenant de comprendre ce dialogue. En fait son geste indique une compréhension compulsive. En dehors de cela, les expressions comme Pour moi, le sien, je ne vois pas (mouvement du corps), ils aident également à l'apprentissage de la langue.

Léandre, en courant à lui pour l'embrasser. – Ah ! mon père, que j'ai de joie de vous voir de retour !

Géronte, refusant de l'embrasser. – Doucement. Parlons un peu d'affaire.

Léandre. - Souffrez (permettez) que je vous embrasse, et que...

Géronte, le repoussant encore. –Doucement vous dis-je.

Léandre. - Quoi ? vous me refusez, mon père, de vous exprimer mon transport (ma joie de vous revoir) par mes embrassements !

Géronte, -Oui ! Nous avons quelque chose à démêler ensemble.

Léandre.- Et quoi ?

Les Fourberies de Scapin, Acte II, scène 2

En jouant cette scène, nous observons que l'apprenant est capable d'acquérir la structure. À cet égard, il peut être bon à la livraison et en assimilant la structure, il peut être bon à la prononciation dans le même temps, j'ai également jugé qu'il est bon en grammaire, je veux dire au niveau de la production écrite. En enseignant la langue française à travers le théâtre, nous avons observé que l'apprentissage par le théâtre est le meilleur moyen jusqu'à présent car l'aspect de l'activité ludique est maintenu. La beauté de l'art d'enseigner à travers le théâtre revalide le concept de signifiant et de signifié quelque fois. Même la nature du langage abstrait est constante. La primauté de la pensée des deux autres natures du langage le concept unitaire et conventionnel est touchée automatiquement sans mettre l'accent sur la grammaire.

Conclusion

L'importance de la littérature, finalement, réside dans le fait qu'elle a comme objectif premier l'oralité. Que l'analyse d'un texte littéraire, qui pourrait se suffire à elle-même dans un simple parcours de compréhension, est ici un moyen et non une fin en soi. Et donc que les outils proposés pour l'analyse sont toujours reliés à l'objectif final, dire un texte.

Notre objectif de cette recherche est de conduire les apprenants d'être capables de s'exprimer oralement via la pratique du conte, de la poésie et du théâtre. La narration orale constitue un mode d'enseignement et d'apprentissage qui exige de l'apprenant l'écoute, le visuel, et l'imagination. Elle est une occasion pour l'enseignant et l'auditeur de partager tout naturellement une expérience. Il est clair que travailler l'oralité, et spécialement le dire d'un texte littéraire, sans un public pour vous écouter, vous apprécier, voire porter sur votre prestation un jugement critique, n'a pas de sens. On n'imagine pas des comédiens travailler une œuvre théâtrale sans jamais la représenter devant un public autre que les acteurs eux-mêmes qui participent à sa création.

Concevoir des projets adaptés aux apprentissages qui permettent à ceux qui apprennent de dire un texte littéraire, de se présenter devant un public-entendons un public autre que les élèves de la classe qui ont été acteurs des mêmes apprentissages-est essentiel. Car, apprendre à analyser un texte pour l'exprimer oralement en privilégiant une lecture plurielle, c'est aussi une démarche éthique. Parce qu'en apprenant à dire, nous apprenons autant à écouter, à accepter d'autres cheminements intellectuels que les nôtres, d'autres sensibilités que la nôtre, en un mot, à accepter la diversité et donc, stimulés par elle, à demeurer créatifs.

Notes

¹ Godard (dir.), *La littérature dans l'enseignement du FLE*, Paris, Didier, coll. « Langues & didactique », 2015, op., cit., p. 56.

² *Id.*

³ J. Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*. Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat, Genève, Droz, 2001., op., cit., p. 16.

⁴ Il ne faut pas confondre les vire-langues (qui sont des phrases très difficiles à prononcer avec des sons ressemblants, souvent association de consonne sourdes et sonores) avec les vire-oreilles (ou trompe-oreilles) qui sont des phrases avec allitérations et qui, dites rapidement sont incompréhensibles.

⁵ Luis Matéo, *Le théâtre en France depuis 1968 et la pousse du conteur t. 2*, Thèse de doctrat 3^e cycle présentée sous la direction de André Veinsten, Université de Paris 8, Département de Théâtre. U-E-R Arts , Décembre 1987, t. 2, p. 404-405.

⁶ Youssef Haddad, « Art du Conteur, Art de l'acteur », *Cahiers Théâtre Louvain*, Coll. « Arts du spectacle », 1982, p. 10.

⁷ Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Quadrige / PUF n° 52, p. 77.

⁸ Robert Delieu, *Le plaisir de dire*, p. 25. Cité dans *Poésie et oralité, comprendre le texte poétique pour le dire* de Freddy Bada, Christian Robinet, Boeck, 2014.

⁹ L.-F Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Le Livre de Poche. 1932.

¹⁰ Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*. Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat, Genève, 2001, Droz.

¹¹ Jean-Pierre Siméon, *Conférences sur la poésie*, Bagnoles de l'Orne, janvier 2001, op., cit., p. 43.

¹² Richard Arcan et Nicole Bourbeau, *La communication efficace (de l'intention aux moyen d'expression)* de Boeck Université, 1998. op., cit., p. 314.

¹³ Georges Leroy, *Grammaire de la Diction française*, Grancher, 1991. op.cit., p. 172.

¹⁴ Robert Delieu, *Mes poètes : choix de poèmes à dire*, Bruxelles, Paul Legrain, 1977.

Références bibliographiques

Ouvrages généraux

Arcan Richard et Bourbeau Nicole, (1998), *La communication efficace (de l'intention aux moyen d'expression)* de Boeck Université.

Bachelard Gaston, (2015), *La flamme d'une chandelle*, Quadrige / PUF.

Bada Fredday, Robinet Christian, (2014), *Poésie et oralité : comprendre le texte poétique pour le dire*, De Boeck Education.

Dale Carnegie, (1990), *Comment parler en public*, hachette, Paris.

Decourt Nadine, Raynaud Michelle, (1999), *Contes et diversité des cultures*, Lyon, ED CRDP de Lyon.

Delieu Robert, (1977), *Mes poètes : choix de poèmes à dire*, Bruxelles.

Haddad Youssef, (1982), « Art du Conteur, Art de l'acteur », *Cahiers Théâtre Louvain*, Coll. « Arts du spectacle ».

Leroy Georges, (1991), *Grammaire de la Diction française*, Grancher.

Matéo Luis, (1987), *Le théâtre en France depuis 1968 et la pousse du conteur* t. 2, Thèse de doctrat 3^e cycle présentée sous la direction de André Veinsten, Université de Paris 8, Département de Théâtre. U-E-R Arts , t. 2.

Mireille Blanc-Ravotto, (2005), *L'expression écrite et l'expression orale en français*, ellipses, Paris.

MEIZOZ J., (2001), *L'âge du roman parlant (1919-1939)*. Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat, Genève, Droz.

Siméon Jean-Pierre, (2001), *Conférences sur la poésie*, Bagnoles de l'Orne.

Soazig Hernandez, (2006), *Le monde du conte : contribution à une sociologie de l'oralité*, L'Harmattan.

Quentin-Maurer. N. Comptine. In Michel, A. (dir.), (1997), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris : Encyclopaedia Universalis.

Œuvres littéraires

Molière, *Les Fourberies de Scapin*, (1671), Hatier.