

UN THEATRE POUR LA JEUNESSE
OUVERT SUR LA VIE

Etude élaborée à la demande de la
Commission des Communautés
Européennes

par
Yves MAHIEU
Acteur

- 1983 -

Boekmanstichting - Bibliotheek

Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam

telefoon: ~~24 37 36~~ / ~~24 37 37~~ / ~~24 37 38~~ / 24 37 39

De uitleentermijn bedraagt een maand. Mits tijdig
aangevraagd is verlenging met een maand moge-
lijk, tenzij de publikatie inmiddels is besproken.

De uitleentermijn is verstreken op:

| | | |
|--|--|--|
| | | |
|--|--|--|

391.176.1 : 796 : 3 - 053.2 : 3 - 053.6(4)

92-254

Dans la mesure même où elle désire que les experts s'expriment en pleine liberté et en toute indépendance dans les études qu'elle les charge d'élaborer, la Commission des Communautés européennes ne se considère pas comme engagée par le contenu de ces études.

Beekmanstichting - Bibliotheek
Herengracht 415
1017 BP Amsterdam
Tel. 6243739

TABLE DES MATIERES

| | <u>Pages</u> |
|---------------------------------|--------------|
| I. Introduction générale | 1 |
| II. France | 4 |
| Belgique | 25 |
| Grande-Bretagne | 44 |
| République Fédérale d'Allemagne | 54 |
| Pays-Bas | 60 |
| Danemark | 69 |
| Grèce | 74 |
| III. Conclusions | 78 |

INTRODUCTION GENERALE

1. PRELIMINAIRES

Ceci se veut davantage un aperçu, un parcours plus ou moins global, relatif à un certain théâtre pour la jeunesse qui doit être, à mon avis, ouvert sur la vie.

Pourquoi un aperçu plutôt qu'une étude très fournie ? Tout simplement parce que des personnes très respectables ont écrit sur le théâtre pour enfants (cf. bibliographie dans "Théâtre et jeunes publics") beaucoup mieux que je ne pourrais jamais le faire moi-même et qu'ensuite, il m'a paru intéressant de survoler certains pays de la Communauté, pour essayer de cerner, dans chacun d'eux, le côté vivant d'un théâtre pour les jeunes et d'y puiser les perspectives qui leur sont ouvertes quant à leur avenir culturel, donc créatif.

Car le théâtre, qu'il soit destiné aux adultes, aux enfants, ou encore à tous publics, est une Aventure Ephémère, créative et, par ce fait même, qui doit se renouveler constamment; l'enfant, autant que l'adulte, est un être intelligent et responsable à qui le créateur - interprète doit parler des problèmes de son temps au moyen d'un langage duquel est exclu toute redondance, et qui va à l'essentiel, c'est-à-dire la vie.

Nous pourrions nous demander si cette aventure éphémère est en soi une qualité ou un défaut ?

Sans hésitation, j'opte pour son côté qualitatif, car cette aventure qui se veut création doit être constamment à l'affût des "choses de la vie". Les artistes, pour renouveler leur art, se doivent de prendre leurs distances face à l'évènement, pour mieux le cerner, se l'approprier et, enfin, nous le restituer au moyen du langage le plus précis, le plus cohérent.

Si les jeunes, souvent, ne le perçoivent pas, la faute en incombe en grande partie au créateur - interprète qui n'a pas été capable d'imposer son art, (ne parlons pas de "message", terme prétentieux qui se veut la plupart du temps politique; or, le théâtre doit être tout sauf politique).

Dès lors, il est primordial de jouer "vrai" et "sobre" pour parler au cœur du public, tout en utilisant son intelligence; d'où la difficulté de trouver un juste milieu entre un théâtre "bêtifiant" qui laisse l'enfant dans une espèce de

léthargie, ne lui présentant que des situations primaires et toutes faites, et un théâtre trop "intellectualisant" au mauvais sens du terme, qui aurait souvent tendance à critiquer négativement les plus simples valeurs humaines.

Il s'agit donc essentiellement d'une autre façon de voir le théâtre, moins raisonneuse et plus joyeuse qui fait davantage appel aux qualités de l'enfant en l'éveillant progressivement aux problèmes de notre temps et à ses responsabilités d'adulte.

2. LE THEATRE POUR LA JEUNESSE FACE A L'ECOLE, A LA FAMILLE ET AU TRAVAIL

Il doit avant tout jouer le rôle d'un parfait auxiliaire en ce qui concerne les rapports entre l'élève et le professeur, sa famille et lui-même face à son travail.

Le théâtre a pour principale fonction de l'éveiller à la vie en le posant comme individu responsable.

D'où l'importance du rôle de l'acteur - interprète qui, au moyen d'un subterfuge, de son art, arrive à mettre l'enfant en face des réalités de la vie, par des situations qu'il doit bien évidemment transcender pour les "faire passer", situations correspondant à l'univers des jeunes et servies par un langage approprié qu'ils comprennent spontanément.

Le choix des thèmes est donc très important en fonction du moment.

3. LES THEMES ET LE LANGAGE

Comme nous pourrions le découvrir plus avant dans l'interview d'Herbert ROLLAND, Directeur du Théâtre de la Vie (Bruxelles), les thèmes sont illimités, en ce sens qu'ils sont aussi valables pour les adultes que pour les enfants. Il ne serait pas normal de couper l'enfant de l'adulte, ce qui se passa trop souvent au début de l'expansion du théâtre pour la jeunesse.

Le théâtre est un art du présent. Il répond à des besoins immédiats, doit servir la société et non pas se servir d'elle à des fins douteuses. La servir, c'est-à-dire ne pas lui être soumis, mais un précieux auxiliaire capable à tout

instant par ses thèmes et son langage, de lui exposer certains facteurs essentiels du moment : un catalyseur plutôt qu'un provocateur.

En conclusion : Le rôle de l'acteur - créateur, par sa présence, son objectivité dans le jeu, son respect du public, est de déclencher des réactions affectives, adhésion totale ou rejet complet, avec des thèmes, il est vrai, illimités, mais aussi choisis en fonction des moments importants de la vie.

Il s'agit également d'initier les jeunes au langage, non pas précieux, mais spontané, vivant. Choisir des textes en servant l'auteur, en respectant d'une manière objective ses propres intentions (pas de concessions faciles) en faisant appel à l'émotion, aux sentiments. L'enfant a besoin d'une éducation culturelle, mais aussi affective et, de toute façon, plus développée que celle qu'il trouve dans son milieu scolaire.

FRANCE

I. QUELQUES REFLEXIONS SUR LE THEATRE POUR LA JEUNESSE

La solution du Théâtre pour la Jeunesse n'est pas uniquement dans sa reconnaissance qualitative, dans un réajustement de la priorité des urgences (par exemple : 15 troupes pour la jeunesse, une troupe pour adultes dans une région), de la suppression des idées reçues pour faire place à des idées de notre temps. Elle touche à une réflexion globale.

Au centre de toute entreprise de démocratisation de la culture ou du théâtre, il n'y a pas la culture ou le théâtre : il y a la démocratie, une société démocratique, c'est-à-dire lucide et exigeante, une société qui sait et veut opérer des choix. Mais attention, ces choix doivent se défier de toute démagogie, du "plaire à tout prix".

Reconnaître une production culturelle dont les résultats ne seront pas tangibles dans l'immédiat, c'est opérer un choix. C'est tenir compte à temps des aspirations insoupçonnées des hommes, c'est la "recherche" pour mieux vivre demain. C'est peut-être là que se place l'action d'une compagnie pour la jeunesse, intervenir à temps, afin que la "culture" ne soit pas un éternel marathon pour offrir aux adultes ce qui ne leur a pas été proposé à temps. La culture doit être enfin mêlée à toute création humaine, elle ne doit plus être un service après vente pour remédier, rectifier les erreurs. Mais attention encore : nous ne sommes rien si l'on nous charge de tous les espoirs, le théâtre dans son ensemble n'est qu'une "petite chose" précieuse, irremplaçable dans un grand tout.

21 septembre 1970

Extrait d'un document de la compagnie :

"ANALYSE D'UNE REALITE"

"Le spectacle dramatique doit pénétrer la vie de l'école. Tout éducateur est amené à s'adresser à toutes les fonctions de l'enfant, à la totalité de sa personnalité. Chaque secteur d'activité réagit avec les autres : c'est le rôle des disciplines d'éveil que de créer la motivation nécessaire à l'étude des matières fondamentales, en les intégrant dans une activité pratique. L'art dramatique est certainement, de tous les arts, celui qui intègre le plus de données pertinentes : l'espace et sa structure mathématique, le langage et sa structure grammaticale, le jeu et l'imaginaire, le mouvement, etc..."

Or cette vision dynamique passe trop souvent d'école en école pour un temps limité et ceci pour des raisons diverses : changement de direction, manque de crédits...

On revient bien souvent à un enseignement traditionnel et, par voie de conséquence, à un enseignement séparé de l'art, de l'expression et donc du théâtre (l'honnêteté nous oblige à dire qu'il nous apparaît qu'une méthode d'enseignement passiste bien faite, est quelquefois préférable à une méthode moderne mal appliquée).

Ces fluctuations dues à une ambiance générale, ne nous attendriront pas quant aux tristes contacts des rapports qui ont existé entre le théâtre et l'école. Comment ces deux univers qui ont tant de points communs, de besoin de se rapprocher (sans s'unir), d'utilité de se découvrir, ont-ils pu pendant de si longues années, avoir des rapports aussi platoniques et superficiels?

Comment l'Education Nationale et les troupes théâtrales ont-elles accepté de bourrer les salles au mépris des règles les plus élémentaires de la psychologie enfantine et des conditions de sécurité mêmes.

COMMENT ET POURQUOI CELA EXISTE-T-IL ENCORE ?

Et ne me dites pas que cela s'appelle de la démocratie !

On ne fait pas du bon vin avec de la piquette. Il y a des tolérances impardonnables.

Ce n'est pas à l'applaudimètre, ni au vacarme des rires que l'on mesure le degré de participation des enfants et de la qualité du spectacle (il est vrai que le silence de l'enfant au théâtre inquiète quelquefois l'adulte : peut-être qu'il s'ennuie, "le petit", qu'il ne comprend pas !) et si au contraire, "la petite tête blonde" était dans un "temps fort" au même moment; il faudrait donc considérer chaque cas... Eh oui, chaque cas...

Cela mesure bien l'ampleur de la tâche à accomplir. S'il est vrai que nos rapports avec l'Education Nationale, en général, se sont améliorés, il reste beaucoup à faire dans tous les domaines. Il y a trop de grains de sable qui nous séparent des enfants et qui compromettent le théâtre.

II. PRESENTATION DES CENTRES DRAMATIQUES NATIONAUX POUR LA JEUNESSE

- | | |
|------------------------------------|--|
| - Théâtre du Gros Caillou (Caen) | - Compagnie Daniel Bazilier (St-Denis) |
| - Théâtre des Jeunes années (Lyon) | - La Pomme Verte (Sartrou-Ville - Paris) |
| - Comédie de Lorraine (Nancy) | - Le Théâtre la Fontaine (Lille) |

III. PRESENTATION D'UNE COMPAGNIE POUR LA REGION NORD-PAS DE CALAIS :

LE THEATRE LA FONTAINE

1. Son histoire

Point de départ : 1968 - Lille - L'équipe est constituée par des professionnels

Objectifs : - Contribuer à donner à l'enfant une sensibilisation au domaine artistique pour son épanouissement, pour le rendre disponible à tous les domaines artistiques, pour lui permettre de choisir dans la masse des loisirs, non pas en fonction du matraquage publicitaire ou de sa condition sociale, mais de son goût propre.

- Contribuer à donner aux futurs adultes le sens critique, mais en connaissance de cause.
- Contribuer à faire découvrir à l'enfant, par un travail de création qui tient compte "du terrain", la richesse de sa région et lui donner le goût d'assumer et de communiquer plus tard "ses responsabilités" culturelles face à sa région.

Rayon d'action : - Spectacles itinérants : Nord-Pas de Calais; quelques villes de la Somme.

- Points de chute : Théâtres; Salles des fêtes; Ecoles; M.J.C.

Collaboration sur le terrain : Dans certaines circonscriptions, l'Education nationale organise avec la compagnie des semaines théâtrales. Elles permettent, grâce à un travail d'animation et aussi d'organisation, pour des déplacements en cars, par exemple, d'offrir le théâtre à un très grand nombre d'enfants.

Remarque : Nous dégagerons très vite l'idée que les méthodes d'approche des circonscriptions rurales ou industrielles ne peuvent être les mêmes.

1974 : Une série de municipalités accepteront un nouveau projet : "Notre équipe chez vous pendant une semaine".
Recrudescence d'interlocuteurs : comités de parents d'élèves, élus, associations de jeunes, etc...

1974 (mars) : Une étape importante est franchie : La municipalité de Lille met à la disposition du Théâtre la Fontaine une école désaffectée qu'elle transforme

intégralement et qui permet à la compagnie de disposer d'une salle de répétitions, de bureaux et d'un atelier de décors.

1974 (novembre) : La salle de répétitions, malgré sa dimension modeste, devient la première salle de spectacles pour la jeunesse du Nord et du Pas-de-Calais, "la salle Lydérie". Elle n'est pas une fin en soi, mais la démonstration concrète qu'une salle de spectacles pour la jeunesse n'est pas une utopie (contenance de la salle : 200 places).

"Capitaine Clown" est joué 30 fois dans cette salle en 1974.
Fréquentation : 70 % d'enfants et 30 % d'adultes.

A partir de cet événement, et sans abandonner notre collaboration avec l'Éducation nationale, nous allons tenter d'amener progressivement les spectateurs à venir au théâtre pendant les horaires non scolaires. Les résultats sont particulièrement encourageants.

1975 : Un spectacle léger est proposé à toutes les classes de toutes les écoles maternelles de Lille, "Histoire de chaussettes". C'est le premier contact de la Compagnie avec les écoles maternelles.

2. Situation et réflexions à propos du répertoire

En 1968, la compagnie publiait ces premières réflexions :

" Le Théâtre la Fontaine se propose d'apporter la connaissance du théâtre comme forme de loisir - et du théâtre de qualité - aux enfants.

Nous pensons en effet que jusqu'ici, peu de choses ont été entreprises pour apporter cette connaissance et cette qualité. Les réalisations artistiques, qu'elles soient plus ou moins contestables, ne sont pas les plus incriminables.

Plus grave est cette incompréhension des rapports qui devraient exister entre l'enfant et le théâtre... voire quelquefois une indifférence certaine à l'égard de la psychologie enfantine ou plus souvent une sorte de conception mièvre des capacités mentales de l'enfant.

Est-ce servir l'enfant et le répertoire classique que de présenter en matinées scolaires des oeuvres classiques "mises à la portée de..." qui ont été écrites

pour les adultes et dont le texte inchangé mériterait, s'il était présenté à la télévision, le carré blanc ?

L'enfant ne sera pas plus concerné par une représentation théâtrale que par un cours de géographie physique si on ne l'aide pas à les considérer l'une et l'autre comme des moyens d'évasion et de communication avec autrui.

La matinée scolaire en est encore à l'ancienne pédagogie, à la vieille conception de la Culture - Nourriture - de - l'âme que l'on sert à grande louche comme le bouillon par les grands froids de l'esprit. Le goût en est parfois désagréable, et la quantité conduit le plus souvent à l'écoeurement définitif.

Pourquoi considérer que les plats les plus nourrissants sont toujours les plus difficiles à aimer ? C'est par le loisir que l'enfant est concerné, et sa nourriture intellectuelle sera d'autant mieux assimilée qu'elle lui sera agréable. Molière est plus nourrissant que Jules Verne ! Pas forcément pour l'enfant qui ne comprendra que la moitié de l'un et le tout de l'autre.

Il arrive, bien entendu, que l'enfant s'amuse devant Molière. Mais est-ce bien de Molière qu'il fait la connaissance ou plutôt d'une série de gags, de situations qui constituent les ficelles du métier d'auteur dramatique et que l'enfant goûterait avec autant de plaisir au spectacle d'un quelconque vaudeville ?

Le Théâtre la Fontaine propose - non pas des solutions - mais une série d'expériences sur la base de ce qui s'est déjà fait, pour s'en éloigner progressivement.

Il est certain qu'aussi criticable qu'elle soit, la matinée scolaire est une formule administrative efficace pour toucher le plus grand nombre d'enfants. Cela n'implique pas, bien sûr, qu'il faille les toucher superficiellement.

Nous allons donc reprendre la formule des matinées scolaires en essayant de donner à l'enfant le maximum de responsabilités dans la fréquentation des spectacles.

Nous pensons, par la suite, inaugurer en collaboration avec les enseignants et les parents d'élèves, la formule "soirée familiale". Il s'agit, avec la complicité des adultes, d'amener l'enfant à organiser une fréquentation familiale du théâtre... c'est peut-être la plus élémentaire notion du théâtre populaire !"

En 1976, au regard de cette profession de foi, la Compagnie a des raisons d'être satisfaite. Les rapports avec le public ont évolué : refus de surcharger les salles, de mélanger les catégories d'âge, diffusion d'un "album pédagogique" conçu à l'intention des enseignants pour sensibiliser les enfants au spectacle et en assurer la continuité (de 500, il est maintenant publié à 5.000 exemplaires), un

nombre incalculable d'animations, une approche plus démocratique de l'enfant tant socialement que géographiquement, la guerre aux "marchands de soupe pour enfants", ouverture d'une salle permanente pour la jeunesse.

Et ceci, avec un répertoire ne s'appuyant pas ou très peu sur le "programme" scolaire. Ce répertoire cependant est contestable, nous le savons.

Mais une action théâtrale comme la nôtre se doit de tenir compte des réalités rencontrées sur le terrain. Avec "le petit prince" et "la chanson de Roland" (réclamés par le public) nous avons touché des spectateurs qui, par la suite, se sont intéressés à des créations plus originales.

Un spectacle pour la jeunesse ne doit pas sacrifier le fond à la forme ou vice-versa. Il est un ensemble de moyens d'expression au service d'un texte poétique. La poésie n'est pas un écran entre l'enfant et l'idée maîtresse de l'œuvre théâtrale. Elle donne au contraire à cette rencontre sa force et l'une des raisons principales d'être regardée. Elle crée l'émotion de qualité. Le quotidien "à tout prix" glacial et sans âme, est rarement le reflet de ce que souhaite l'enfant. Il est la projection d'une grisaille d'adultes, d'un misérabilisme culturel, d'une mode dont les origines s'expliquent, mais s'expliquent entre adultes. Le théâtre pour la jeunesse n'est pas la voie de garage des intellectuels essouffés.

3. Les Ateliers du Centre et ses projets pour la saison 83 - 84.

La reprise du centre La Fontaine, fixée au 29 septembre, marque une progression de la diversité pour répondre à la demande des enfants et des parents. On aura le choix entre danse, chanterie et théâtre.

Les ateliers théâtre sont prévus pour quatre tranches d'âges : 8 à 10 ans, 10 à 12 ans, 12 à 14 ans et 14 à 18 ans.

Premier trimestre : Approche du jeu dramatique, du métier de comédien. Education du mouvement et du langage. Techniques d'expression vocale et gestuelle. Etude de rythmes et de situations simples.

Second trimestre : Découverte d'un texte. L'expression dramatique. La relation aux partenaires. Appréhension de la lumière et de l'espace scénique. Le choix des textes et des thèmes est déterminant pour la forme de théâtre choisie par le groupe : Commedia dell'Arte, théâtre classique, théâtre intimiste, théâtre de rue, etc.

Troisième trimestre : Les travaux menés pendant les deux premiers trimestres permettent maintenant à l'enfant de prendre en compte sa propre création en retrouvant les voies de l'imaginaire.

Il devrait, dans cette étape, leur donner une forme "originale", "opérationnelle", dans sa relation avec "le spectateur".

Remarque : Des variantes sont toujours possible. Tous renseignements pratiques peuvent être obtenus à l'accueil du théâtre La Fontaine, 36 avenue Marx-Dormoy ou au téléphone (20)09.45.50.

IV. DIALOGUE AVEC RENE PILLOT, DIRECTEUR DU THEATRE LA FONTAINE, CENTRE
DRAMATIQUE NATIONAL POUR LA JEUNESSE (LILLE)

- Si vous le voulez, j'aimerais d'abord vous poser une question d'ordre général :
pourriez-vous nous retracer la genèse du Centre.?

- Il faudrait parler en premier lieu de la date de naissance et de sa motivation. Replaçons-nous dans la situation culturelle en France en 1968. Il existait toute une action menée par des pionniers au niveau de la décentralisation et pas mal de gens se remettaient en question. Par rapport au théâtre populaire, par exemple, nous nous rendions compte qu'il y avait de grandes différences entre le propos et la réalité sur le terrain. Et 1968 a permis à un certain nombre d'hommes de théâtre de découvrir les manques, voire des failles. Plaçons-nous dans la région Nord-Pas de Calais. A cette époque, il existait des désirs de Centre Dramatique Nationaux pour adultes dans la région. Mais, il y avait surtout une absence totale de la réalité touchant aux jeunes. Celles-ci étaient livrées aux spectacles les plus mauvais, à des actions parisiennes qui allaient faire quelques sous en province. Seulement, lorsque l'on examine la région Nord-Pas de Calais, l'on s'aperçoit qu'elle a la densité scolaire la plus importante de France; l'on s'aperçoit également que nous faisons partie d'un régime où l'enfant a beaucoup souffert dans le contexte de la révolution industrielle : à neuf ans, il était dans les mines. Il y avait donc une quantité de raisons sensibles, mais aussi stratégiques par rapport à une politique culturelle qui n'avait de chance de fonctionner un jour que si l'on prenait en compte la jeunesse. Il n'en demeure pas moins que certaines troupes en France, dont la nôtre, ont fait une étude démographique, sociologique, observé les mouvements de foule, la sensibilité de la population, le contexte des familles...

Nous n'avons pas seulement utilisé notre cœur, notre foi, mais aussi ce qui existait comme information possible. En partant de là, nous avons créé une compagnie professionnelle en prenant tous les risques que cela comportait; nous avons une équipe de comédiens très active pour ce combat.

Si ce théâtre de la jeunesse correspondait à un appétit souterrain du public, il n'était pas si évident que cela à promouvoir ou à défendre, car nous nous attaquions à une sorte de fonctionnement de l'enfant par rapport au monde adulte et remettions en question des choses d'ordre pratique, tout en n'hésitant pas à contester les rapports entre l'enfant et l'école, l'enseignement et

l'enfant, l'architecture et l'enfant, ainsi qu'avec ses parents. Je crois qu'une démarche pour la jeunesse au niveau du théâtre, ne peut pas se limiter au simple fait théâtral. Au départ, nous avons eu des nécessités de connaissance du public, ce qui ne veut pas dire que nous créons sur mesure pour lui, mais nous essayons de percevoir quelle est la mesure qui entrera dans l'univers de l'enfance et celle que nous pourrions lui procurer en tant qu'adultes. C'est donc un dosage. Et tout cela pour vous dire qu'à l'époque il y avait des préoccupations nouvelles : un engouement pour les spectacles destinés aux jeunes, une espèce de complicité collective basée sur des rituels que l'on fait à tout prix.

Mais, les bonnes intentions ne déclenchent pas les amitiés que l'on pourrait souhaiter, car à partir du moment où vous dites "on veut jouer trois fois au lieu d'une", vous avez l'école contre vous, car elle est désorganisée trois fois.

- Quand le Centre a-t-il été créé ?

- Il en est à sa cinquième année. Il était Centre Dramatique National avant d'entrer dans ce bâtiment qui nous a été confié par la ville de Lille pour y mener une action un peu complémentaire au Centre Dramatique parce que nous nous sommes aperçus au fil des expériences que nous avons une qualité de données sensibles que nous aimerions mettre en application et, pour ce faire, la tournée n'est pas toujours le lieu idéal; montrer qu'il existe des passerelles entre une exposition, un spectacle, une animation, la bibliothèque, ne peut se réaliser que dans un lieu prévu à cet effet; que l'enfant puisse se sentir, trouver des rapports originaux entre ces divers éléments qui sont des formes artistiques.

- Vous parliez du Centre; peut-être pourriez-vous nous dire quelques mots au sujet de ses structures et de ses subventions ?

- Le Centre rayonne sous trois aspects : la région Nord-Pas de Calais qui a un très grand nombre de villes de moyenne et de petite importance. Il est intéressant de le savoir, car au niveau d'une tournée, nous avons des facilités quant aux relations avec le public, de par la géographie des lieux. Nous rayonnons aussi à Lille et avons une politique d'accueil et de création dans ce lieu. Nous donnons à peu près 270 représentations par saison et c'est un maximum, compte tenu de la qualité que nous recherchons toujours

dans nos réalisations.

En ce qui concerne le budget, nous sommes subventionnés par le Ministère de la Culture (1), le Conseil Régional (2), le Conseil Général du Nord (3), la ville de Lille (4) et le Ministère de l'Education (5); ce qui nous donne un budget réparti à peu près comme suit :

| | | |
|---------------|-----|------------------------------------|
| 2.134.000 frs | (1) | |
| 1.170.000 | (2) | |
| 385.000 | (3) | Ce qui nous fait environ un budget |
| 400.000 | (4) | de 5.000.000 de francs. |
| 800.000 | (5) | |

Il nous permet de faire travailler 32 personnes de manière fixe.

- A présent, j'aimerais que vous nous parliez de votre travail face au jeune public, ainsi que des rapports avec les professeurs.
- En ce qui concerne le public de la région, ce sont des rapports où interviennent divers facteurs : quand vous rencontrez des enfants dans des cités-dortoirs ou dans des architectures où l'on n'a pas considéré le phénomène de l'enfance, et bien vous le ressentez terriblement dans la rencontre au théâtre. Pour les enfants vivant davantage dans la nature, l'approche sera encore différente. Je crois qu'il est important de partir de ces éléments très simples; donc, une influence du milieu, du climat, de l'architecture sur l'enfant et la rencontre que nous avons avec lui qui est absolument fantastique. Il y a aussi un élément capital : le professeur. Il est vrai que l'enseignant favorable à la rencontre avec le théâtre, mais favorable autrement qu'à celle qui est une récompense, qui perçoit ce que le spectacle peut amener dans le domaine de l'enseignement, dans celui de la sensibilité par rapport à l'enfant, nous permet une communication de qualité. Vient ensuite l'éternelle question des rapports entre l'école et le théâtre; nous ne devons pas faire un théâtre spécialement pour l'école. Il ne s'agit pas non plus de faire un théâtre contre l'école, mais d'élaborer des propositions originales qui tiennent compte des réalités vivantes, de l'enfant qui a sa rencontre avec la rue, ses parents et lui-même.

Si nous ne prenons pas ces données en considération, nous ne faisons pas oeuvre de création, d'imagination, nous n'avancons aucune proposition pertinente, pour qu'à la limite, l'école se réinvente, les rapports et nous aussi.

Actuellement, la situation a évolué : nous ne sommes plus obligés de proposer des oeuvres faisant partie du répertoire ou s'inscrivant dans le contexte scolaire. Cependant, il y a un patrimoine artistique en France à travers la poésie, les classiques, qui n'est pas à dédaigner. L'on peut présenter de temps en temps une oeuvre classique à un jeune public, dans la mesure où d'autres styles lui auront été proposés. Le grand drame était que l'on présentait des spectacles classiques aux enfants en leur disant : "C'est cela le théâtre". C'est faux. Le théâtre regroupe divers moyens d'expression, de styles. Nous avons fait oeuvre de création pour poser les bases d'un rapport culturel nouveau, mais nous n'avons jamais dit qu'il fallait à tout prix se débarrasser des classiques.

- Parlons à présent du jeu de l'acteur, de la mise en scène et du langage scénique face au jeune public.
- L'enfant a droit au meilleur. Mais quel meilleur allons-nous lui donner ? Il est vrai que sous le couvert de développer son sens critique, on développe son sens à critiquer, mais pas forcément son côté constructif. On l'inscrit dans la morosité de notre temps; le théâtre est le reflet de nos angoisses, de nos grisailles. Alors, nous nous devons, non pas de faire la morale, mais d'établir des pistes constructives sous forme d'embryons de réponses à des questions qu'il pourrait se poser. Il est trop facile de monter un spectacle où il n'y aurait que des images. Il faut que nos spectacles contiennent des propositions pour maintenant et des visions pour demain.

Au niveau de l'Europe, il faut savoir que les langues vont de plus en plus s'interférer. L'enfant de demain vivra différemment de celui d'aujourd'hui. Donc, il est important de savoir cela . Lui dire qu'il n'y a pas de travail actuellement : il le sait. Ce qu'il ne sait pas très bien et nous non plus, c'est vers quel monde nous allons. Mais, nous avons à notre disposition quelques moyens qui nous montrent comment nous y parviendrons. Il faut en tenir compte, sinon nous entretiendrons un fonctionnement qui ne correspondra pas à la réalité.

C'est pour cela que les spectacles doivent répondre à des interrogations que posent les enfants, mais aussi poser des questions pertinentes dont nous, adultes, ne sommes pas sûrs de la réponse. C'est trop facile : le théâtre n'est pas seulement le terrain des constats, mais bien des propositions.

Lorsque Molière dépeignait les mœurs de son temps, que faisait-il ?

Il annonçait derrière les personnages et de façon très juste, des bousculades importantes dans la hiérarchie sociale. Et bien, il faut aussi que notre théâtre soit un peu porteur de cela.

Je crois que la grande force d'un théâtre pour la jeunesse est que tout le propos s'oriente vers des réponses à leurs angoisses, mais aussi vers des questions nouvelles et importantes et pas de façon didactique.

La mise en scène, le jeu, les rapports des comédiens avec les jeunes doivent suivre cette ligne; nous ne sommes pas des chaires de prêchi-prêcha, des pédagogues. Nous devons prendre en considération une quantité d'éléments : par exemple, le problème de la langue pour les jeunes. Lorsque nous présentons un spectacle avec toute une série de mots qu'ils ne comprennent pas, quels sont ceux qu'ils retiendront ? Pas toujours ceux qu'ils comprennent. Donc l'on pourrait très bien monter un spectacle en y glissant des mots étrangers. Musicalement, il est intéressant de découvrir la sonorité des langues; l'enfant est propice à cela, il s'en régale. Nous devons aussi tenir compte de sa vision du monde : nous le voyons souvent pas rapport à l'essentiel; l'enfant y aperçoit un détail, rêve et imagine des choses formidables. Souvent, il pose des questions à ses parents qui n'ont pas le temps d'y répondre.

Et un jour, il va au théâtre et vit un histoire. Et il entrevoit, par un personnage, un semblant de réponse à une question qu'il leur avait posée.

Donc, pour lui, c'est un moment fort, mais c'est peut-être un petit détail qui répond à son interrogation et non pas le thème principal du spectacle.

Ceci pour vous montrer à quel point il est difficile de jouer pour les plus jeunes qu'il est compliqué de savoir ce qui s'est passé après et qu'il est idiot de demander systématiquement si le spectacle leur a plu. Quelquefois, l'enfant sort d'une salle en disant : "Non, je n'ai pas aimé", "Je ne suis pas d'accord avec la réponse que j'ai eue à ma question".

Vous imaginez la complexité de l'aventure et combien fascinante : tenir compte de la région, des souhaits sur le plan national, où il y a une prise de conscience au niveau de la déperdition de la langue et aussi de la nouvelle citoyenneté de l'enfant dans une vingtaine d'années quand il sera environné de divers langages.

- D'après un spectacle que j'ai vu la saison passée et sur lequel nous reviendrons, vous feriez tout d'abord appel à l'imagination de l'enfant ?

- Bien sûr. Mais il s'agit aussi de trouver dans son imaginaire ce qui fait vraiment partie de lui. Il y a quelque part chez l'enfant des éléments de qualité que l'on doit retrouver.

Tout ce que nous avons dit jusqu'à présent, concerne l'enfant entre 4 et 8 ans. Au sujet du spectacle que vous avez vu "Rock n'Roll", c'est une démarche complètement différente qui se fait par rapport à des adolescents entre 14 et 18 ans. Et, dans ce cas-ci, c'est le problème qui est complexe : les adolescents sont en rupture de culture. On ne voit plus très bien ce qu'ils souhaitent et nous assistons à un sursaut des Centres Dramatiques pour trouver des spectacles qui leur parlent. Il n'y a pas de miracle.

Il s'agit de trouver des thèmes ancrés dans leur environnement, qui les touchent et les amènent progressivement vers d'autres oeuvres qui ne ressemblent pas, mais qui possèdent aussi des raisons de les toucher.

Nous venons de monter "Chant contre Chant", spectacle poétique, et nous avons fait revenir beaucoup d'adolescents qui avaient vu "Rock n'Roll".

Nous avons des inquiétudes et nous nous sommes aperçus que la poésie est un langage que l'adolescent est loin de rejeter, qu'il écrit lui-même beaucoup de poèmes et qu'il s'en fait souvent une fausse idée. Ce qui provoque des phénomènes de rejet, ce n'est pas toujours l'inculture, ce sont ces clichés que nous a légué le temps : la poésie est ennuyeuse, tout le monde le dit, en général, et l'on aperçoit qu'il y a dans la poésie des relations avec le public qui, indépendamment du langage, sont très modernes parce qu'elles font appel à son imagination.

- Quel langage devrait-on adopter face au jeune public ?

- Je ne sais pas exactement le langage qu'il faut leur tenir, mais ce qu'il ne faut pas faire, c'est se mettre à leur portée. Contrairement à ce que l'on imagine, ils n'y sont pas sensibles. Il faut trouver ce langage qui doit être à la fois poétique, fort et qui prend en compte leur propre identité.

Je crois qu'il y a une équivalence de qualité au niveau de la langue par rapport à la façon dont la jeunesse peut s'exprimer. Tout réside dans la manière de bâtir l'oeuvre théâtrale.

Je crois que si nous sommes capables d'entrée de jeu, d'établir une relation

véritable, ils ne rejettent pas l'oeuvre que nous leur présentons, malgré ses difficultés et essaieront de bien la percevoir.

Et pour ce faire, le langage doit être qualitatif, car c'est par les thèmes qu'il présente qu'ils peuvent se retrouver; et l'essentiel réside dans le choix des thèmes, car c'est cela qui peut les toucher.

- Prenons, si vous le voulez, le "Rock n'Roll" spectacle profond de par les situations posées, mais ne croyez-vous pas que les jeunes ont été davantage sensibles à l'environnement sonore plutôt qu'à la situation dramatique de ces musiciens à leurs débuts ?

- Oui, cela s'est produit; mais les élèves étaient tellement étonnés de retrouver cet hyperréalisme qu'ils se sont posés des questions bien après avoir quitté les lieux. Nous avons reçu beaucoup de lettres posant des questions très pertinentes.

Au départ, ils regardaient en se disant : "C'est un peu nous, pas tout à fait, mais presque..." Ensuite, ils questionnaient beaucoup; certains disaient qu'ils s'y retrouvaient, d'autres qu'il découvraient.

La grande difficulté fut de faire coïncider un langage simple avec des situations fortes.

Il était intéressant de retrouver ce langage-image qui relève d'une poésie très suggestive. Donc, il fallait les montrer tels qu'ils étaient, mais sans les ridiculiser.

- Que pensez-vous du théâtre pour enfants à l'heure actuelle ? Que devrait-il être ?

- Nous étions en 1968, et il y avait une poignée de gens qui possédaient une analyse fournie de la région. Le théâtre pour enfants doit être en perpétuelle mutation. Le chemin parcouru est énorme, car nous sommes partis de pratiquement rien et avons réussi à construire un répertoire nouveau qui a établi des relations originales avec des jeunes en mutations constantes.

V. LE TRAVAIL CRÉATIF DE DOMINIQUE APERT ET GABRIEL SZELLES, MARIONNETTISTES

Ardèche du Nord

Vous me direz : "Pourquoi introduire ici le travail sur la marionnette ?" Effectivement, c'est un peu l'exception qui confirme la règle; au départ je m'étais juré de laisser cette discipline de côté car, en effet, l'on ne peut les considérer toutes.

Mais il est des rencontres fortuites qui sont fortes et vraies, les protagonistes allant tellement au fond des choses, qu'il serait injuste de ne pas en parler. Dominique Apert et Gabriel Szelles sont de cette trempe là : rien n'est laissé au hasard dans leur travail; avec beaucoup de talents (ils font tout eux-mêmes), ils revivent devant nous ce que nous avons depuis longtemps oublié : le rêve.

Et j'ajouterais que ce qui est encore plus merveilleux avec ces artistes (au plein sens du terme) c'est que précisément ce rêve devient réalité par la magie du théâtre.

Mais laissons les parler...

Dialogue avec Dominique Apert et Gabriel Szelles

- Pourriez-vous tout d'abord nous retracer votre itinéraire dans la région, la naissance de votre théâtre ?

- Le théâtre de marionnettes rassemble un peu toutes les aspirations que nous avons : la musique, la peinture, le modelage, la sculpture, l'animation; ceci nous permettait de nous exprimer dans ce domaine et, ce qui est intéressant, c'est que l'on touche à tout : il faut partir de la création des marionnettes, de celle des décors, on doit rechercher un thème, le mettre en pratique au niveau de l'expression.

Cela fait longtemps que nous voulions créer un théâtre de marionnettes; c'est un vieux rêve que nous n'avons pas pu concrétiser rapidement à cause de l'aspect financier. Nous avons été d'abord très séduits par les anciennes marionnettes qui existaient au 18^{ème} Siècle : c'était un théâtre très populaire qui se déroulait dans la rue et c'est ce que nous aimerions faire.

- Comment êtes vous arrivés ici ?

- Par hasard. Nous étions en Bretagne et nous avons décidé aussi par pure attirance de venir en Ardèche : nous aimions cette région, les montagnes. Et, en plus, la culture est pratiquement inexistante ici; les enfants attendaient quelque chose, car ce sont de petites écoles de 10 à 15 élèves, et les enfants ne pouvaient jamais voir un théâtre de marionnettes, les écoles n'étant pas assez riches pour accueillir un spectacle. Chaque année, nous jouons gratuitement pour ces enfants. Et nous avons bien entendu des problèmes financiers.

Notre ligne de travail est de présenter un spectacle complet, une féerie. Nous faisons appel avant tout à l'imaginaire par le moyen de la présentation graphique et scénique d'un problème existant. Nous essayons de toucher non seulement les enfants, mais aussi les institutions pour leur faire prendre conscience des problèmes de la région, afin qu'ils puissent développer ces thèmes pendant quelques jours avec les enfants.

Donc, nous essayons de leur montrer un spectacle complet. Il faut dire que les directeurs d'école ne savent pas à l'avance ce que nous allons leur proposer. Alors, quand nous expliquons ce que nous voulons faire et que nous parlons de nos tarifs, les gens sont réticents. Quand ils ont vu le spectacle, ils disent : "Ah, c'est très bien, vous devez absolument revenir, nous n'avons jamais vu cela !"

- Et vos tarifs sont très bas et néanmoins trop élevés ?

- Exactement. Nous ne pouvons pas vivre avec cela. Le théâtre de marionnettes est déprécié. Les gens se méfient parce qu'ils ne connaissent pas. Lorsque nous téléphonons dans les écoles pour nous présenter, l'on nous répond : "Un théâtre de marionnettes ? Nous n'avons pas de maternelles ici !"

Ce n'est pas parce que c'est un théâtre de marionnettes que c'est débilisant. Ce n'est pas seulement une petite distraction pour les enfants.

Nous voulons parler de problèmes concrets et intéresser le plus grand nombre.

Alors, ils nous répondent que les enfants sont occupés : on leur a acheté des quilles !

- Et quand vous leur dites : "Non, c'est pour des enfants à partir de 6 ans", ils sont étonnés ?

- Oui, les étonnés. Soit, vous voyez des gens qui disent systématiquement "non", ou bien, d'autres qui demandent une documentation et alors quatre fois sur cinq nous avons un contrat.

Ce qui est positif, c'est que les endroits où nous avons déjà travaillé nous redemandent. Nous avons beaucoup de choses à dire aux enfants, et nous écrivons les textes nous-mêmes ainsi que les musiques.

- Y-a-t-il un répertoire de théâtre de marionnettes ?

- Oui, il en existe un qui se trouve à la Bibliothèque Nationale à Paris, et à Lyon, il existe un recueil sur "Guignol" dont les anciens thèmes sont joués par le théâtre de l'endroit.

Tous les autres théâtres de marionnettes envoient leurs thèmes à Paris et les gens peuvent consulter sur place à cette bibliothèque.

- Est-ce que les gens que vous retrouvez de spectacle en spectacle dans les villages, ne vous aident pas pour la promotion, l'organisation ?

- Certains le font. D'autre part, les subsides sont difficiles à obtenir. Comme nous écrivons les pièces, nous avons fait une demande aux jeunes auteurs et normalement nous y aurions droit.

Il faut leur envoyer un texte; nous en avons un, mais c'est un canevas. Ce n'est pas un texte rigide. Il évolue en fonction du public. Des répliques viennent s'ajouter en fonction des situations, elles viennent spontanément. Il y a donc une part d'improvisation. Nous devons aussi tenir compte de la salle, car, en principe, le théâtre de marionnettes est un art intimiste et il nous est arrivé de jouer dans des salles de 300 places.

- Y-a-t-il des festivals de théâtre de marionnettes ?

- Ce ne sont pas des festivals de théâtre de marionnettes, mais des festivals de musique où il y a un grand rassemblement de gens et aussi d'enfants. Donc, les organisateurs font aussi appel aux animations : marionnettes, saltimbanques... Il y a deux festivals purement de marionnettes : l'un à Paris, l'autre à Charleville -Mézières qui est d'ailleurs un festival international en octobre.

- Si nous parlions à présent des thèmes abordés dans vos spectacles ?

- L'an dernier, le thème était la forêt en Ardèche qui est prédominante ici. Les montagnes sont recouvertes de sapins : il y a vraiment une exploitation intensive qui crée des problèmes écologiques : affaissement de terrains, ruissèlement d'eau, suppression d'humus. Les animaux s'en vont, car lorsque vous plantez un sapin tous les mètres, on a l'obscurité au-dessus, le sol est jonché d'aiguilles, il n'y a pas un brin d'herbe. C'est un thème qui revient souvent. Donc un premier grand thème : la nature, la forêt : une mise en garde contre le dépeuplement des forêts. Mais, la difficulté résidait dans le fait de faire passer ce thème aux enfants. Alors, nous y avons incorporé le côté magique : les lutins, pour essayer de leur faire comprendre que s'il n'y avait plus d'animaux dans les forêts de sapins, il n'y avait plus de lutins, plus rien de magique, plus d'arômes.
- Ce petit lutin est un personnage qui catalyse toute l'action. Le retrouve-t-on dans d'autres thèmes ?
- Ce n'est pas forcément toujours un lutin, mais un personnage magique, en l'occurrence une sorcière dans notre spectacle actuel; elle intervient pour la poésie du spectacle au milieu de personnages réalistes. Peut-être pourrions-nous parler du thème de cette année ? L'étrangeté; c'est-à-dire que nous faisons apparaître des personnages très différents que l'on retrouve en Ardèche : vieux et jeunes ardéchois, des étrangers, artistes, artisans. Dans la pièce, nous faisons apparaître un petit enfant noir, un chevalier perdu du Moyen-Âge, une sorcière, un patron de bistrot qui est rusé, une princesse, un pharmacienne, personnage traditionnel et un gendarme provençal : ce que nous aimerions montrer est l'amitié entre les gens, le droit à la différence, car les gens sont racistes en Ardèche. Lorsque nous faisons apparaître le petit noir, tout se passe très bien. Les rapports sont justes pour le public, personne ne s'offusque. Tout le monde le trouve sympathique.
- J'aimerais vous demander comment vous procédez au départ d'un spectacle ?
- Au départ, il y a l'idée. Cette année nous avons décidé que le thème serait l'amitié entre les gens, le droit à la différence. Puis, nous avons cherché tous les personnages qui pourraient être symbolisés, très explicites.

L'idée était de faire venir un personnage d'un autre monde à notre époque et de constater les différences qui se posaient. A la suite de cela, quand le thème est posé, nous commençons à fabriquer les marionnettes dont nous sommes sûrs et nous écrivons les textes en même temps : d'abord très succinctement sous forme de mise en scène que l'on commence à jouer, puis nous écrivons le texte proprement dit et les décors, mais avant d'avoir fait marcher les personnages, nous nous sommes imprégnés de leurs caractères.

Ensuite, nous revoyons le texte pendant les répétitions.

Cette année le titre de la pièce est "Le chevalier perdu". Il arrive dans le monde de la ville.

- Quelles sont les réactions des enfants face au spectacle ?

- Nous élaborons les thèmes en fonction des enfants. Les réactions sont assez souvent les mêmes : ils sont très impressionnés. Ils attendent après le spectacle; ils veulent tout voir, toucher les décors, les marionnettes. Ils les embrassent, parlent avec elles.

Il serait aussi intéressant de s'interroger sur l'éthymologie du mot "marionnette" qui vient de Marie. Les premières marionnettes qui ont été fabriquées se trouvaient dans les églises et relataient la vie des Saints.

- Donnez-vous des représentations dans ce lieu ?

- Nous ne jouons pas ici, car nous ne possédons pas de local. Ce sont des locaux scolaires qui appartiennent au curé qui nous prête la salle.

Nous n'avons pas d'atelier, nous travaillons essentiellement chez nous et ne venons ici que pour la dernière étape du travail.

Nous devons tout faire et, en plus, travailler parallèlement pour vivre.

Mais nous voulons frapper un grand coup l'année prochaine : présenter deux ou trois spectacles. Nous ne pouvons pas travailler uniquement sur l'Ardèche, car le public n'est plus suffisant. Alors se posent des problèmes de distances dus à la vétusté de notre véhicule. Nous sommes constamment contrés par les difficultés financières. C'est dommage, car le théâtre a un impact sur le public.

- Donc, la situation du marionnettiste est précaire en France ?

- Il n'y a pas de statut. Ou alors, il faut se mettre en société civile, mais c'est impossible au niveau des charges. Alors nous nous mettons en association à but non lucratif, ce qui veut dire que nous ne devrions pas en vivre. Il y a quelques grandes compagnies qui reçoivent un budget annuel de fonctionnement; elles sont reconnues par l'Etat.

- Vous faites appel à l'imaginaire de l'enfant. Donc, vous privilégiez davantage la créativité et l'imaginaire que le divertissement et l'optique éducative ?

- Absolument. Souvent, on nous a demandé pourquoi nous n'adaptions pas des contes de Perrault. C'est trop connu et le message a tout à fait disparu. Nous allons adapter pour l'an prochain un conte très ancien qui vient de Chine : "Le singe égal du ciel". Le thème est très connu en Chine où il est édité sous forme de bande dessinée, de scènes de marionnettes. Nous espérons que ce thème suscitera l'imagination et la créativité chez les enfants.

- Quels sont vos autres projets pour la saison prochaine ?

- Nous aimerions aussi faire revivre le théâtre de marionnettes dans tous les lieux où il se passe quelque chose. Ce qui nécessite une structure mobile avec une marionnette très différente, des thèmes écrits à l'avance qui vont se créer au fur et à mesure des événements.

Deux autres projets seraient des créations d'ateliers. L'une à l'I.M.P. (Institut-Médico-Pédagogique) et là, nous essaierions de préparer une pièce avec les enfants, étalée sur un an. Ils trouveraient eux-mêmes le décor, les personnages, les thèmes.

L'autre atelier se situerait à St Martin de Valamas et serait un atelier tournant. Nous le monterons sous forme d'association avec un autre groupe et cet atelier comprendrait toutes les disciplines exigées par le théâtre de marionnettes, mais toujours dans le but de l'expression.

Un grand projet que nous caressons est le théâtre de rue : nous devons apprendre les techniques du jeu d'acteur, la musique, l'improvisation. Nous devons exister en même temps que les marionnettes. Nous avons d'ailleurs l'intention de faire divers stages : art dramatique, danse. Ce seraient des spectacles sous forme d'interventions à partir de quelque chose qui existe déjà.

Nous devons certainement faire des sacrifices pour continuer coûte que coûte notre profession, mais en aucun cas nous ne quitterons l'Ardèche du Nord,

car les enfants n'ont rien ici et, à la fin du spectacle, nous sommes vraiment très heureux de les voir réagir comme ils le font.

- J'aimerais maintenant que vous parliez de la fabrication des différents types de marionnettes.

- Tout dépend de leur nature : marottes (grandes marionnettes actionnées par en-dessous) ou marionnettes à fils.

En ce qui concerne la marotte, elle doit être très légère, et il faut trouver des matériaux qui puissent bien se modeler : nous avons utilisé des moules en grillage recouverts de pâte à papier, de polystyrène. On part d'une boule de papier journal que l'on met sur un bâton et que l'on entoure de bandelettes; on forme le visage, puis on travaille avec la pâte à papier.

On peint ensuite les marionnettes à la gouache.

Pour les marionnettes à fils, il vaut mieux avoir quelques outils : ciseaux à bois car dans ce cas-ci, c'est surtout le bois de tilleul que l'on travaille. Nous employons aussi une mini-perceuse qui nous permet de dessiner quelques reliefs dans le bois.

En ce qui concerne les costumes, nous utilisons le tissu. C'est un travail difficile parce que dans certains cas, l'on superpose des tissus.

Pour en revenir aux matériaux, quand il s'agit de modeler les visages et de donner une apparence vieille ou jeune, l'on utilise la pâte à papier dans le premier cas et la pâte à bois dans le second. Il y a des problèmes de séchage : trois à quatre jours.

La marionnette à fils est beaucoup plus délicate à fabriquer, car le corps est aussi en bois, les articulations doivent fonctionner parfaitement.

La croix qui soutient les fils doit aussi être proportionnée à la marionnette, et il faut aussi équilibrer les fils qui passent à travers le costume.

Il faut savoir qu'il existe énormément de possibilités pour actionner certaines parties de la marionnette afin de lui faire exprimer les sentiments les plus divers.

Le théâtre pour la jeunesse en France se veut donc créatif, imaginatif, visionnaire, mais le chemin à parcourir est encore long, pour arriver à faire admettre au grand public l'importance d'une telle démarche.

BELGIQUE

I. LES PREMIERES COMPAGNIES PROFESSIONNELLES

1. Les comédiens routiers

Leurs premiers spectacles s'adressent aux enfants : jeux, farces, chansons, mimes, contes adaptés à la vie réelle et joués selon les techniques de la Commedia dell'Arta.

Le problème de l'entrée en contact avec les écoles se faisant sentir, ces comédiens s'octroient l'aide d'un pédagogue qui procède à toute une série d'enquêtes à partir des spectacles qu'ils présentent. Il en ressort un certain nombre de considérations posées par les élèves : les divers âges, le théâtre dans ce qu'il représente, son essence, son illusion, les motivations des enfants et leurs préférences.

2. Les comédiens normaliens

A l'époque, les gens du spectacle se sont très vite rendus compte qu'il était impératif de créer un nouveau noyau de personnes s'intéressant plus particulièrement aux jeunes : les comédiens normaliens, de l'Ecole Normale Charles Buls (1938), animés par Etienne Vandersanden. Ils jouent "La Farce de Maître Pattelin" dans le style de la Commedia dell'Arte qui est très proche des enfants, de leurs mentalités et qui tient compte de leurs réactions.

Leur participation aux émissions de Radio-Jeunesse, ainsi que les tournées à l'étranger aboutissent à l'élaboration d'un projet de théâtre officiel pour enfants. Mais il faudra attendre 1970 pour que d'autres compagnies puissent en profiter.

Parallèlement, les comédiens normaliens présentent des jeux dramatiques dans les colonies de vacances, ce qui débouche sur un "cours pour éducateurs", créé par la Province du Brabant.

3. Présentation des compagnies professionnelles de comédiens pour enfants

Après la deuxième guerre mondiale, les compagnies d'acteurs et les théâtres de marionnettes commencent à coexister. Apparaissent les "matinées enfantines" au Cirque Royal, au Petit Théâtre du Palais des Beaux Arts de Bruxelles.

En 1954, José Géral fonde la première compagnie professionnelle d'expression française, "le Théâtre de l'Enfance" qui comporte une section "comédiens" et

une section "marionnettes" qui deviendront autonomes sous les noms de "Comédiens de l'Enfance" et "Théâtre du Ratinet".

En 1958, se crée à Charleroi le "Théâtre du Printemps", deuxième troupe professionnelle, puis le "Théâtre des Zygomars" (1965), les "Tréteaux de l'Enfance" (1970, 1973), le "Théâtre de la Vie" (1971), le "Théâtre du Tournesol" (1971), le "Théâtre des Jeunes de la Ville de Bruxelles" (1972), le "Théâtre de la Guimbarde" (1974), le "Théâtre Isocèle" (1975), le "Théâtre Benjamin" (1975), le "Théâtre de l'Épi" (1976), le "Théâtre Mirabelle" (1977), "l'Atelier et Théâtre du Copeau" (1973, 1977), le "Théâtre Vagabond" (1974, 1977), le "Théâtre de Galafronie" (1978).

II. PROMOTION ET DIFFUSION DES SPECTACLES POUR ENFANTS ET ADOLESCENTS

1. Objectifs

C'est une association sans but lucratif, créée en 1969, afin de développer une politique de promotion et de diffusion du théâtre à l'école : spectacles de qualité dans les écoles maternelles et primaires de la Communauté française, sensibiliser les enfants de tous les milieux à la culture théâtrale par le plein épanouissement de la jeunesse.

2. Le Conseil d'Administration

Il regroupe les représentants suivants : ministère de l'Éducation nationale, celui de la Communauté française, le Secrétariat national de l'Enseignement catholique, les associations reconnues de parents (Ligue des familles, par exemple), les Provinces, l'Union des Villes et Communes, le Centre francophone du Film pour enfants et celui d'Action culturelle d'expression française.

3. Subventionsa) Etat

| Années civiles | <u>Ministère de la Culture française</u> (Direction générale de la jeunesse et des loisirs) | <u>Ministère de l'Éducation nationale</u> (Direction générale de l'enseignement gardien et primaire) |
|----------------|--|---|
| 1970 | 300.000 fr | - |
| 1971 | 300.000 fr | 700.000 fr |
| 1972 | 300.000 fr | 700.000 fr |
| 1973 | 300.000 fr | 850.000 fr |
| 1974 | 300.000 fr | 850.000 fr |
| 1975 (1) | - | 2.600.000 fr |
| 1976 | - | 2.830.000 fr |
| 1977 | - | 3.900.000 fr |
| 1978 | - | 4.500.000 fr |
| 1979 | - | 7.000.000 fr |

(1) Année de la première application du Décret.

b) Provinces

La participation financière des provinces est de l'ordre de 50.000 à 250.000 fr par année et par province.

A cette subvention, il faut ajouter la prise en charge du traitement d'une personne par province chargée de l'organisation de la diffusion locale, ainsi que divers frais de fonctionnement (ex. : expédition postale des feuillets d'information, des fiches techniques et pédagogiques, etc.).

4. La manière dont les spectacles ont été sélectionnés

a) La sélection s'est opérée de deux façons de 1970 à 1979 :

- de façon itinérante, c'est-à-dire que les compagnies présentent leur spectacle dans les conditions qu'elles choisissent;
- dans les rencontres - festivals (Spa, Namur, Liège, La Louvière...)

Toutes les compagnies sont placées dans les mêmes conditions de travail.

b) De 1970 à 1979, 72 spectacles ont été sélectionnés sur 147 présentés.

c) Les critères de sélection :

- Au sujet du contenu, aucune censure n'est exercée. Les jurés sont attentifs aux spectacles dont le contenu répond aux besoins psychologiques et aux aspirations des jeunes.
- Au sujet de la forme, l'on exige une certaine beauté formelle sans toutefois marquer de préférence pour un style, ainsi qu'une parfaite réalisation technique.

5. Promotion du théâtre

On peut classer ses formes en 4 catégories :

- a) Les spectacles sélectionnés qui bénéficient d'une aide financière de l'Association, reviennent moins cher aux organisateurs locaux et sont assurés d'une large diffusion.
- b) Les rencontres - festivals : organisation de week-ends à l'intention des enseignants, des parents, des animateurs.
Les conférences de presse, les séances d'information et d'initiation, ainsi que les stages dans les écoles normales, les journées de sensibilisation des directeurs et inspecteurs.
- c) Des envois de circulaires à toutes les directions d'écoles (maternelles et primaires) présentant les activités de l'Association.
- d) Des brochures destinées aux enseignants ont été éditées et tenues par des équipes réunissant comédiens, enseignants, animateurs socio-culturels. Elles regroupent : une présentation du spectacle, une réflexion sur un problème technique soulevé par l'analyse du spectacle, une préparation des enfants et une série de prolongements applicables dans le cadre des activités scolaires.

L'accent est mis sur l'expression de ses différentes techniques, car le théâtre doit permettre aux enfants non seulement de comprendre et de réfléchir, mais aussi de se détendre, de s'amuser, afin d'acquérir les bases d'un autre langage.

6. La diffusion théâtrale

L'Association est actuellement à la recherche de formules qui pourraient toucher un public plus large, de différentes couches sociales. Et pour ce faire, la décentralisation est l'unique moyen, car la plupart des troupes ne disposent pas de salles fixes.

Le public touché est essentiellement constitué d'enfants de l'enseignement primaire. En ce qui concerne le secondaire, l'Association ne disposant pas de subsides de la Direction générale de l'Enseignement secondaire, aucune diffusion théâtrale ne lui est destinée.

L'on ne saurait trop insister sur le rôle important tenu sur place, par les organisateurs locaux : veiller aux impératifs techniques, à l'accueil des troupes, sont des garanties considérables de succès.

III. AGREATIONS ET SUBVENTIONS; QUELQUES CHIFFRES...

1. Les conditions d'agrément

- a) Les spectacles doivent être de qualité.
- b) Il doit y avoir un minimum de 75 représentations par saison.
- c) Le théâtre doit compter au moins 3 comédiens engagés à l'année et respecter les barèmes et la législation en matière de sécurité sociale.
- d) Le théâtre doit présenter deux spectacles minimum par saison, dont une création.
- e) La compagnie a au sein de ses membres une personnalité juridique.
- f) Elle doit prouver une bonne gestion administrative et financière.

2. La durée de l'agrément

- a) Elle est accordée pour trois saisons.
- b) Elle peut être renouvelée par le Ministre sur avis du Conseil du Théâtre de l'enfance et de la jeunesse.
- c) La compagnie agréée doit présenter au moins 100 représentations par saison.

3. Les types d'intervention

- a) En ce qui concerne la rémunération du personnel administratif (cf. les dépenses de fonctionnement).
- b) La rémunération du personnel artistique et technique.
- c) La rémunération des metteurs en scène, compositeurs, chorégraphes.
- d) Les frais de réalisation (décors, costumes...)
- e) Les frais de recherche et d'expérimentation.

IV. SUBVENTIONS ET BUDGETS

1. Les subventions des pouvoirs publics

| | A | A' | B | C | TOTAUX |
|------|----------------|---------------|-------------|-----------|------------|
| 1970 | 1.595.000 (11) | 665.000 (4) | 275.000 (6) | 400.000 | 2.270.000 |
| 1971 | 1.569.000 (11) | 808.000 (4) | 235.000 (7) | 410.000 | 2.214.000 |
| 1972 | 1.892.000 (12) | 1.105.000 (7) | 190.000 (7) | 350.000 | 2.432.000 |
| 1973 | 2.419.000 (12) | 1.614.000 (7) | 277.000 (7) | 420.000 | 3.116.000 |
| 1974 | 3.665.000 (13) | 2.698.000 (8) | 383.000 (8) | 375.000 | 4.423.000 |
| | 11.140.000 | 6.882.000 | 1.360.000 | 1.955.000 | 14.455.000 |

A. Troupes professionnelles et semi-professionnelles (y compris les théâtres de marionnettes).

A' Troupes professionnelles de comédiens

B Troupes d'amateurs

C Autres subsides

Evolution des subventions de 1975 à 1979 (depuis l'application du Décret)

| | A | A' | B | C | TOTAUX |
|------|-------------------|----------------|-------------|---------|-------------|
| 1975 | HD 791.500 (4) | 256.000 (1) | 503.500 (8) | 25.000 | 1.320.000 |
| | D 12.026.000 (9) | 10.091.000 (8) | — | — | 12.026.000 |
| | T 12.817.500 | 10.347.000 | 503.500 | 25.000 | 13.346.000 |
| 1976 | HD 1.192.000 (6) | 696.000 (3) | 522.000 (9) | 115.000 | 1.829.000 |
| | D 22.000.000 (8) | 17.655.000 (7) | — | — | 22.000.000 |
| | T 23.192.000 | 18.351.000 | 522.000 | 115.000 | 23.829.000 |
| 1977 | HD 1.765.000 (6) | 1.176.000 (3) | 568.000 (9) | 115.000 | 2.448.000 |
| | D 24.000.000 (8) | 18.828.000 (7) | — | — | 24.000.000 |
| | T 25.765.000 | 20.004.000 | 568.000 | 115.000 | 26.448.000 |
| 1978 | HD 2.288.500 (9) | 1.186.200 (5) | 880.700 (8) | 203.500 | 3.399.700 |
| | D 23.800.000 (8) | 19.974.875 (8) | — | — | 23.800.000 |
| | T 26.088.500 | 21.161.075 | 880.700 | 203.500 | 27.199.700 |
| 1979 | HD 2.467.072 (10) | 1.398.854 (5) | 758.856 (8) | 400.000 | 3.625.928 |
| | D 26.000.000 (8) | 22.501.018 (7) | — | — | 26.000.000 |
| | T 28.467.072 | 23.899.872 | 758.856 | 400.000 | 29.625.928 |
| Tot. | HD 8.504.072 | 4.713.054 | 3.233.056 | 858.500 | 12.595.628 |
| | D 107.826.000 | 89.049.893 | — | — | 107.826.000 |
| | T 116.330.072 | 93.762.947 | 3.233.056 | 858.500 | 120.421.628 |

- A Troupes professionnelles (y compris les théâtres de marionnettes)
A' Troupes professionnels de comédiens (ob
B Troupes non professionnelles (marionnettes + comédiens)
C Autres subsides

2. Comment s'établissent les propositions de subventions de 1970 à 1974 :

- a) L'intervention proposée en ce qui concerne les dépenses consenties pour la réalisation des spectacles est de 50 %.
- b) Elle est forfaitaire pour les créations en cours de saison : elle varie entre 2.500 à 20.000 frs.
- c) Elle existe aussi pour les cours, séances d'animation, conférences, donnés par la compagnie : 200 frs, par activité.
- d) Elle est proportionnelle en fonction du nombre de représentations et de spectateurs réunis.

Les objectifs poursuivis sont l'encouragement à la qualité, à la recherche, à la création et à la décentralisation.

Néanmoins, les pouvoirs publics souhaiteraient arriver à une solution où la subvention reposerait à la fois sur des critères objectifs et sur l'appréciation d'une commission d'experts qui jugeraient de la qualité, du choix de la présentation de l'oeuvre.

3. De 1975 à 1979

- a) Le personnel administratif touche 50 % de la rémunération globale. Le plafond de cette intervention est limité à 200.000 frs.
- b) Pour ce qui est des dépenses administratives (frais de secrétariat, achats de fournitures, loyer, frais d'entretien et de publicité), il est limité à 100.000 frs.
- c) Les interprètes techniciens et animateurs auront quant à eux 200.000 frs. par an, soit un salaire brut de 300.000 frs.
- d) En ce qui concerne les extérieurs (metteurs en scène, compositeurs ou chorégraphes), ils touchent 50 % de la rémunération globale avec plafond d'intervention limité à 100.000 frs.
- e) Le nombre de représentations est fixé à 150 pour les spectacles prévus pour un grand public (300) et à 300 pour un petit public (150).

V. LE CENTRE DRAMATIQUE POUR L'ENFANCE ET LA JEUNESSE (BRUXELLES)

1. Ses objectifs

C'est une association sans but lucratif, créée le 19 décembre 1978 pour contribuer au développement dans l'agglomération de Bruxelles, des activités drama-

tiques pour l'enfance et la jeunesse, organiser et accueillir des activités d'animation et de diffusion culturelles relatives à celles-ci.

2. Son conseil d'administration

Il se compose de 24 membres dont 12 représentants des pouvoirs publics concernés (ministère, secrétariat d'Etat, Commission française de la Culture, Association intercommunale culturelle de Bruxelles), et 12 membres dont 2 représentants du Théâtre de la Vie et 10 personnes compétentes dans les domaines artistiques et socio-culturels relatifs à l'enfance et à la jeunesse.

3. Ses activités

Son conseil d'administration élabore tous les trois ans, sur proposition du Théâtre de la Vie, la ligne générale présidant aux activités du centre et désigne son directeur artistique sur proposition de ce même théâtre.

4. Sa programmation

Elle est assurée par le Théâtre de la Vie (50 représentations par saison) et par d'autres compagnies de théâtre pour la jeunesse.

5. Projet et finalité

Le Centre dramatique pour l'enfance et la jeunesse - Bruxelles, association sans but lucratif, rassemble des représentants d'administrations publiques, des personnes compétentes dans les domaines artistiques et socio-culturel, l'équipe de travail du Théâtre de la Vie et des collectifs assurant la direction, l'organisation et des fonctions spécifiques telles que les relations avec les écoles, par exemple. Il est subventionné par le Secrétariat d'Etat à la Communauté française et par la Commission française de la Culture de l'Agglomération bruxelloise. Le Centre communautaire de Joli-Bois met à sa disposition une partie de ses locaux : salle de spectacle, bureaux, atelier, lieu de répétitions.

Pour l'essentiel, le Centre dramatique propose, aux groupes scolaires comme à un public libre, des spectacles produits par le Théâtre de la Vie et par des compagnies théâtrales invitées, belges ou étrangères. Mais, il ne néglige pas le cinéma, la chanson et la danse.

La programmation est ventilée de telle sorte qu'il y ait des représentations adaptées aux enfants en âge de maternelle ou d'école primaire, aux adolescents,

voire aux lycéens et aux adultes. De plus, il assure des animations sur place ou dans les écoles, des ateliers d'initiation aux techniques dramatiques et, bien entendu, la promotion et la diffusion des spectacles, ainsi que les contacts avec les enseignants, les parents, la presse...

Le Centre dramatique offre d'abord à son public une atmosphère favorisant le plaisir, la communication, l'ouverture à la créativité, mais aussi la réflexion critique. Il assure en outre aux compagnies et aux artistes les moyens de travailler dans de bonnes conditions.

Une attention particulière est donc accordée aux conditions d'accueil et de représentation : il faut assurer aux jeunes la meilleure qualité culturelle, les traiter en spectateurs à part entière, avec les mêmes droits que les adultes, développer leur capacité d'autonomie et de liberté en évitant le didactisme, le moralisme ou la culpabilisation. Les conditions d'accès doivent concilier la viabilité économique du Centre et le refus des barrières sociales : en particulier, pour les enfants de la région bruxelloise, le transport ne doit pas constituer un obstacle et le Centre intervient dans les frais qu'il occasionne.

VI. LE BUDGET D'UNE COMPAGNIE; SON EVOLUTION ET LES PROBLEMES INHERENTS

A LA GESTION

1. Entrées : totaux annuels (de 1974 à 1979)

| ANNEES | SUBVENTIONS ETAT | SUBVENTIONS PROVINCES | SUBVENTIONS AUTRES | VENTE DE SPECTACLES | ART ET VIE (ETAT) | ART ET VIE (PROVINCE) | LOCATION | VENTE ANIMATIONS | DIVERS (EMPRUNTS) |
|--------|---------------------|--------------------------|-----------------------|------------------------|----------------------|--------------------------|----------|---------------------|----------------------|
| 1974 | — | — | — | 63.542 | — | — | — | — | — |
| 1975 | 65.000 | 13.000 | — | 778.485 | 45.750 | 56.500 | — | 275.893 | 73.379 |
| 1976 | 1.864.000 | 95.000 | 100.000 | 918.934 | 151.150 | 14.000 | — | 230.412 | 1.110.000 |
| 1977 | 1.974.000 | 50.000 | 40.632 | 555.119 | 91.550 | 12.000 | — | 226.646 | 2.975.518 |
| 1978 | 1.500.000 | 20.000 | 50.000 | 824.004 | 112.200 | 59.825 | 211.275 | 324.764 | 2.091.156 |
| 1979 | 2.497.000 | 100.000 | — | 1.831.638 | 329.550 | 37.500 | 139.000 | 383.511 | 3.898.983 |
| | 7.900.000 | 278.000 | 190.632 | 5.971.722 | 730.200 | 179.825 | 350.275 | 1.441.226 | 10.149.036 |

Sorties : Totaux annuels (de 1974 à 1979)

| AN. | PERSONNEL | LOIS SOCIALES | POSTES, TELEPHONE | PUBLI- CITE | DEFAIE- MENTS | TRANSPORTS | ADMINIS- TRATION | MATERIEL THEATRE | MATE- RIEL ANIMA- TION | COSTUMES | DECORS (SALLES) | DIVERS EMPRUNTS |
|-----|------------|------------------|----------------------|----------------|------------------|------------|---------------------|---------------------|---------------------------------|-----------|--------------------|--------------------|
| 74 | 118.221 | 48.441 | — | 2.308 | 24.600 | 9.442 | 5.395 | 194.000 | — | — | — | 2.419 |
| 75 | 857.653 | 341.152 | 24.258 | 6.288 | 75.175 | 146.888 | 43.444 | 10.714 | 6.043 | 2.164,5 | 55.776,5 | 44.179 |
| 76 | 1.977.641 | 956.336 | 31.413 | 49.909 | 117.499 | 144.865 | 31.532 | 181.769,5 | 16.287 | 59.215 | 103.157 | 56.555 |
| 77 | 2.630.628 | 1.255.284 | 32.246 | 45.006 | 117.199 | 340.589 | 47.079 | 198.643 | 5.404 | 44.461 | 98.279 | 168.374 |
| 78 | 3.075.372 | 1.096.901 | 52.350,5 | 67.190 | 148.622,5 | 135.227 | 20.682,5 | 41.576 | 6.812 | 17.080 | 87.143 | 248.173 |
| 79 | 4.059.696 | 850.390 | 69.617 | 32.965 | 751.042 | 506.405 | 29.854 | 99.854 | 19.919 | 71.955 | 194.485 | 260.688 |
| | 12.719.211 | 4.548.504 | 209.884,5 | 203.666 | 1.234.112,5 | 1.283.416 | 177.986,5 | 532.750,5 | 54.465 | 194.875,5 | 538.840,5 | 780.388 |

Bilan global (de 6 années de gestion financière)

Entrée : 27.190.916 fr.
 Sortie : 28.292.974 fr.
 Déficit : 1.002.058 fr.

2. Les causes du déficit

Elles sont multiples :

- l'accroissement des frais généraux;
- les retards dans la liquidation des subsides de l'Etat, ce qui oblige les compagnies à solliciter des emprunts bancaires;
- le coût élevé des remboursements O.N.S.S.

Il existe trop de compagnies qui vivent sur un budget réduit et les restrictions budgétaires ne sont pas faites pour arranger les choses.

D'autre part, le décret ne subventionne les frais de fonctionnement que dans des proportions dérisoires (charges très lourdes de la décentralisation). Dès lors, une alternative s'impose : réduire le nombre de compagnies agréées ou augmenter considérablement le budget.

VII. PRESENTATION D'UNE COMPAGNIE : LE THEATRE DE LA VIE

Le théâtre de la vie est une compagnie qui considère le théâtre comme un mode de création et d'expression artistique.

Fondé en 1971, il n'a cessé d'évoluer, mais sans se départir de l'aspiration qui a toujours justifié son action et que désigne son nom lui-même. S'il s'appelle ainsi, c'est en effet pour affirmer les valeurs qui procèdent de la vie.

Et pour en exprimer la magie.

C'est-à-dire que la force de vie est en nous-même si les conditions de vie l'ont mutilée et que le théâtre peut participer à la recherche des capacités insoupçonnées qu'elle recèle. Ainsi compris, le théâtre peut être rencontre, avec nous-même et avec l'autre. Il peut être célébration et rite, et invention, et initiation. Il peut nous présenter la vie dans sa globalité faite de mouvement et de contradiction.

Il s'agit dès lors, dans le travail théâtral, de procéder à partir de notre corps, de notre respiration - d'en prendre conscience. De redécouvrir l'interpénétration des êtres et des choses, d'abolir la notion arbitraire de "limite" : limites de notre corps, de nos émotions, de notre sexualité; cuirasses caractérielles qui freinent notre capacité d'expression comme de plaisir. Il s'agit d'un travail de création à partir de notre corps, à notre rythme, avec notre énergie; sans hystérie, ni inquiétude, ni agression.

Dès lors aussi, la volonté du Théâtre de la Vie est d'aller vers tous les publics, d'éviter tout cloisonnement. C'est pourquoi, au cours de son existence, il a accordé une attention particulière au jeune public, si souvent négligé. C'est dans cet esprit qu'il a créé à Bruxelles, en 1979, le premier Centre dramatique pour l'Enfance et la Jeunesse en Belgique francophone. Consacré au spectacle, le Centre est cependant à vocation pluridisciplinaire et il propose aux jeunes diverses approches artistiques, sans les enfermer dans le ghetto d'une production "réservée aux jeunes". Depuis sa fondation et jusqu'en 1983, le Théâtre de la Vie a créé 16 spectacles et joué plus de 1.700 fois devant environ 500.000 spectateurs. Actuellement, les représentations se donnent surtout dans sa salle de Bruxelles, mais le Théâtre de la Vie se déplace fréquemment en Belgique, et ses tournées internationales l'on mené un peu partout en France, ainsi qu'en Allemagne, en Grande-Bretagne, en Suisse, en Tunisie, au Canada et au Mexique. Parmi ses principales créations, l'on peut citer "Arthur au pays des hommes" de Nicole Dumez (1973); "L'Epreuve du Cercle" de Nicole Dumez et Herbert Rolland, d'après une légende chinoise (1976); "Le Bestiaire des Gueux" de René Hausman, d'après le "Roman de Renart" (1979); "Histoire du Soldat" de C.-F. Ramuz et Igor Stravinski (1982, avec l'Ensemble Musique nouvelle, une chorégraphie de Micha Van Hoecke et des images de Folon), "Le jeu du Médecin malgré lui" de Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière (1982); "Equi-libre" de Nicole Dumez (1983).

S'il est toujours considéré comme un "théâtre de création", le Théâtre de la Vie n'est parvenu que maintenant à réunir les conditions matérielles lui permettant, progressivement, de mener une recherche plus approfondie sur le jeu du comédien et de développer à ce sujet une réflexion propre, bien qu'appuyée, notamment, sur les travaux de Brecht et de Grotowski.

VIII. DIALOGUE AVEC HERBERT ROLLAND, DIRECTEUR DU THEATRE DE LA VIE (BRUXELLES)

- J'aimerais tout d'abord vous demander de nous définir cette appellation "Théâtre de la Vie" et de nous parler de ses structures, de sa démarche au cours d'une saison.

- Le Théâtre de la vie a maintenant douze ans d'existence. Il a été créé en 1971. A l'origine, il avait très peu de moyens, car il n'existait en Belgique aucune structure susceptible d'aider les théâtres s'adressant au jeune public, et notre point de départ a été de créer un répertoire s'adressant à ce public. Cette période correspond à d'autres créations de théâtre en Europe, parce qu'auparavant, il n'existait pratiquement rien, pas de réflexion sérieuse en tout cas. Donc, cette création a été une volonté de repenser le théâtre pour le jeune public en Belgique, mais avec très peu de moyens. Au niveau des pouvoirs publics en 1970, il y a eu un essai de sensibiliser les écoles au théâtre; concours de circonstances qui nous a aidé au départ. Nous avons commencé à tourner avec des petites distributions (3, 4 personnes) et à acquérir une certaine expérience sur le plan du répertoire et la façon de parler à ce public. En 1975, est sorti un décret reconnaissant l'existence de compagnies de théâtre pour enfants qui remplissaient un certain nombre de critères et qui donnait des subventions, pas énormes, il faut bien le dire, mais enfin une possibilité d'existence. Neuf compagnies de langue française ont été agréées à ce moment-là, dont le Théâtre de la Vie. Cela nous a permis d'étendre nos activités. Nous pensions qu'il était très utile d'avoir un travail suivi avec un public, d'où le souhait de s'implanter dans ce lieu, mais nous ne dédaignons pas pour autant les tournées. Mieux répéter, mieux jouer, avoir une meilleure écoute est très utile pour les comédiens. Ce sont des raisons de qualité pour le travail. A l'origine, "Théâtre de la Vie" signifie pour nous un théâtre ouvert sur la vie. L'on enfermait les enfants dans des mythes, dans un monde ouaté et l'on se refusait d'aborder les thèmes de la réalité vivante. Donc, première préoccupation : ouvrir les yeux de l'enfant à la vie, le considérer comme adulte, c'est-à-dire responsable en tant que personne à part entière, lui parler un langage d'adulte. Deuxième préoccupation : dire oui à la vie, imaginer un monde plus heureux.

- Vous parliez des thèmes; et c'est précisément une question que je voulais vous poser. Quels sont les grands thèmes à présenter au jeune public ?
- La question est devenue de plus en plus complexe. Au départ, nous croyions qu'il y avait une certaine priorité de thèmes à observer. Et puis, plus nous avançons, plus nous nous apercevons que les thèmes abordés pour les adultes étaient aussi valables pour les enfants. En fait, il n'y a pas de limites.
- D'où votre idée pour le "Médecin malgré lui", de mélanger les deux publics. Était-ce le premier spectacle dans ce sens ?
- Pas vraiment. C'était, dès le départ une préoccupation pour nous de mélanger, de ne pas cloisonner. "Théâtre pour enfants" ne veut pas dire un théâtre "limité" aux enfants, mais bien un théâtre où l'enfant trouve sa place et pas seulement : nous pensons qu'il est aussi dangereux de couper l'enfant de l'adulte que de ne pas l'admettre; il a des besoins comme l'adulte, il a besoin d'une éducation culturelle et plus affective que celle que procure l'école. Tous les thèmes sont possibles. Même au niveau de la forme; longtemps, on a pensé que l'enfant était plus sensible aux spectacles avec beaucoup de décors, de couleurs. Tout cela se révèle à la pratique fort douteux. En fait, dès que le spectacle est vivant, c'est gagné. Le théâtre est un art du présent et quand rien ne fonctionne au moment voulu, c'est fini.
Donc, il doit être très vivant et répondre à des tas de besoins immédiats.
- Y a-t-il des thèmes que vous privilégiez plus que d'autres ?
- Chaque théâtre est amené à faire un choix; notre premier spectacle : "Tatcho, le petit mexicain", est un thème sur la connaissance d'un enfant d'une autre couleur, d'une autre culture, l'étranger. Ensuite, nous avons monté "Arthur au pays des hommes" qui abordait les rapports entre l'adulte et l'enfant; les clichés et ce que cela pourrait être. Puis, nous avons joué "Concerto pour un vélo", qui posait la question des enfants immigrés en Belgique, thème qui relevait d'une nécessité urgente. Depuis lors, nous avons abordé des thèmes plus généraux, comme le "Médecin malgré lui".

- A ce propos, j'aimerais que vous me parliez de votre conception de la mise en scène, du jeu de l'acteur, du langage à adopter.

- Tout d'abord, nous essayons d'éliminer les clichés que le public pourrait avoir de cette comédie : costumes, décors. Nous partons de zéro comme si la pièce n'avait jamais été jouée. Le travail a surtout été créatif pour les comédiens, c'est-à-dire qu'ils ont essayé de retrouver ce que cette pièce leur disait au cours de longs mois d'improvisation.
 Pourquoi faisons-nous cela ? Parce que nous avons découvert que pour aborder les enfants, nous devons retrouver notre propre enfant en nous.
 Ce qui nécessite toute une approche par l'improvisation, un travail sur l'inconscient. Et puis, aborder la pièce avec un regard neuf.

- Donc, l'improvisation compte beaucoup pour vous au départ d'un travail. Le texte est moins important à ce moment-là ? Il est cependant suffisamment éloquent dans le cas de Molière. Alors, il serait intéressant de savoir comment une improvisation peut servir un texte ?

- Pour nous, c'est un départ dans une exploration intérieure et extérieure. Le texte dit une chose que l'on croit avoir compris et l'on découvre au travers des improvisations qu'il dit aussi des tas d'autres choses que l'on n'avait pas remarqué.
 D'abord, nous essayons de cerner dans la pièce une série de thèmes en la découpant; nous avons constaté que la pièce commence par une dispute au niveau d'un couple; c'est le départ de notre improvisation. A partir de ce premier conflit, en surgissent d'autres, et nous en avons déterminé sept principaux : on a divisé la pièce en séquences avec un certain nombre de conflits, car nous pensons que le théâtre est une suite de contradictions qui se tiennent et s'interpénètrent et font que l'on suit la trame de la pièce.
 Après cette dispute, nous assistons à l'invention d'une situation : la femme qui a été battue, éprouve le besoin de se venger; pour nous c'est à partir de là qu'elle invente une situation.
 Apparaissent des personnages qui sont à la recherche d'un médecin : nous l'avons situé dans l'imaginaire de la femme; elle invente ces personnages à qui elle déclare avoir trouvé un médecin, mais elle ajoute qu'il faut le battre, afin qu'il admette son identité. Tout se passe comme elle a prévu, et voici notre pseudo-médecin emmené dans un milieu très riche où il pourra gagner sa vie; l'on

transforme un personnage en un autre, c'est le thème de l'aliénation, très quotidien.

Après, nous assistons à l'arrivée de ce médecin dans un monde qu'il ne connaît pas et où il doit jouer son rôle pour garder sa place et l'on passe dans une nouvelle situation conflictuelle : il fait semblant de connaître des choses totalement étrangères. Nous avons aussi improvisé sur les deux aspects, la contradiction : c'est effrayant d'être dans ce milieu qu'il ne connaît pas et aussi attirant, car ce milieu est riche, et puis il y a un attrait sexuel, nettement indiqué par Molière, pour la jeune fille malade et la nourrice. Il joue donc sur toutes ces situations contradictoires.

Dans l'acte III, il dépasse ce qu'on lui a demandé : il s'ingénie à faire rencontrer à la jeune fille son véritable amoureux. La fin de la pièce est dramatique, car Sganarelle, notre médecin malgré lui, n'étant pas payé pour cela, va être pendu. Mais tout se termine en comédie, heureusement.

Donc, nous voulons montrer les choses d'une manière très claire, très vivante, pour que le public les ressentent profondément; c'est sa vie qui est exprimée.

- Donc, vous privilégiez le travail sur le comédien et le texte par l'improvisation. Pourriez-vous à présent nous parler de vos rapports avec les enseignants ?

- Au début, nous allions beaucoup dans les écoles. Ensuite, nous nous sommes rendus compte que certains spectacles se passaient dans de mauvaises conditions et perdaient ainsi certaines de leurs relations avec le public. D'où notre volonté de créer ce lieu à Joly-Bois. Nous avons encouragé au maximum les écoles à sortir de leurs murs et à venir dans une salle bien équipée. C'est l'idéal pour créer une ambiance, un autre type de rapports avec le public.

Les enseignants reçoivent la documentation longtemps avant pour préparer les enfants. Au cours de l'année, nous avons des séances où nous invitons les professeurs pour voir des répétitions publiques et les avons même encouragés à faire des improvisations pour les montrer ensuite à leurs élèves, jeu auquel ils se sont très bien prêtés.

Notre travail avec des normaliens (futurs enseignants) a été aussi très fécond : discussions sur le sens du théâtre, préparation corporelle, improvisations... Malheureusement, nous manquons de temps par rapport aux demandes qui sont nombreuses. Je dois ajouter qu'il y a des écoles plus motivées que d'autres, avec lesquelles nous avons pu créer des rapports plus sensibles.

Nous faisons ici environ 200 représentations par saison et enregistrons à peu près 30.000 entrées.

Nous ne saurions trop insister sur le fait de créer des ateliers avec les enseignants, car, à l'heure actuelle, c'est pour nous le meilleur moyen d'impliquer les enfants dans une activité théâtrale. Nous avons aussi organisé des ateliers prolongés du vendredi soir au dimanche soir où les enseignants peuvent pratiquer d'une manière plus approfondie.

- Que pensez-vous du théâtre pour les jeunes à l'heure actuelle ? Occupe-t-il une place importante et quelle est sa situation en Belgique ?

- Il y a eu un énorme progrès. Des gens se sont démenés au niveau des pouvoirs publics, des praticiens du théâtre, des écoles.

En 10 ans, ce théâtre a pris une grande place qui est encore beaucoup trop limitée : l'ensemble des théâtres pour le jeune public touche peut-être 10 % des enfants dans la partie francophone du pays. Le public dénigre encore trop ce type de travail. Il faut dire que les comédiens ne sont pas toujours les meilleurs, car c'est un travail peu prestigieux; il n'y a pas de carrière. Mais depuis que nous jouons en soirée, les candidatures se font plus nombreuses. Les moyens financiers doivent aussi s'améliorer : il existe une disproportion énorme entre l'aide accordée au théâtre dit "pour adulte" et celle au théâtre de la jeunesse. Par comparaison avec le Théâtre de la Vie, prenons le Théâtre National. La différence est de 1 à 20. Ce théâtre a 12 acteurs à l'année, nous en avons 7 et nous jouons 200 représentations alors qu'il en fait à peine le double.

Nous sommes subsidiés par divers organismes; mais il ne faut pas perdre de vue qu'en ce qui nous concerne, il y a deux associations ; le Théâtre de la Vie et le Centre Dramatique avec deux missions différentes.

Le premier est un théâtre de création et le second un lieu de diffusion. Les subventions du Théâtre de la Vie viennent essentiellement du Ministère de la Communauté française : nous avons à peu près six millions et ne touchons rien de la commune.

Nous sommes en quelque sorte la cheville ouvrière du Centre : notre équipe l'anime et lui conseille l'accueil des différents spectacles. Quant au Centre, il reçoit trois millions et demi de l'Etat qui couvrent une partie des frais de son personnel et de l'accueil des troupes autres que le Théâtre de la Vie.

Chaque représentation est déficitaire : les entrées vont de 50 à 60 francs. Or, avec 200 places, cela fait un maximum de 12.000 francs et la moyenne du coût par spectacle est à peu près de 20.000 francs. Le déficit est couvert par ce subside du Centre qui bénéficie aussi d'une subvention de la Commission Française de la Culture. Celle-ci intervient aussi dans les déficits d'accueil y compris pour le Théâtre de la Vie. De son côté, si la Commune ne nous donne aucun subside, elle met le lieu gratuitement à notre disposition.

- Concluons, si vous le voulez, en revenant à votre travail. Vous privilégiez davantage la création que le divertissement ou le côté éducatif ?

- Pour nous, l'aspect créatif est éducatif. Seulement, c'est une forme d'éducation qui n'est pas courante à l'école et c'est elle que nous utilisons par le biais des émotions, des sentiments, tous ces rapports qui sont généralement délaissés dans le système scolaire habituel.

GRANDE - BRETAGNE

I. LE THEATRE NATIONAL POUR LA JEUNESSE DE GRANDE BRETAGNE (1956 - 1981)

(Direction : Michael CROFT)

1. Les origines du théâtre

Les origines du théâtre se situent à Alleyn's school, Dulwich, car c'était là qu'en 1950, Michael Croft commença à enseigner.

Avant cela, il était acteur professionnel et par ce fait même, il s'occupait aussi d'une équipe de football et d'un groupe de jeunes de 16 - 17 ans, qui rataient régulièrement leurs examens. Il rassembla ces deux groupes et commença à monter des pièces de Shakespeare.

Peu de temps après, ces spectacles prirent de l'importance et donnèrent lieu à de grandes fêtes annuelles.

Ironiquement, le NYT (National Youth Theatre) a commencé par hasard. Après le succès de son roman "Spare the Rod", Croft a quitté cette école en 1956, afin de se consacrer entièrement à l'écriture. Quelques-uns de ses anciens élèves lui suggèrent alors de continuer ce travail en dehors de l'école. Croft fut d'accord et l'on créa, l'été 1956, la compagnie pour la jeunesse avec la pièce "Henri V" de Shakespeare.

La première production eut beaucoup de succès et Croft essaya ensuite de créer son propre groupe : le London Youth Theatre. Mais, on lui refusa une aide officielle et bien qu'il n'eut rien, il continua à travailler où il pouvait, en prenant des élèves loin de Londres et put ainsi recruter un groupe national.

En 1959, le Jeune Théâtre National arriva dans le West Land avec Hamlet, au Queen's Theatre. L'année suivante, cette production fut invitée en Hollande, puis au Théâtre des Nations à Paris.

En 1960, le Jeune Théâtre National retourne dans le West End' avec une production de Jules César jouée en costumes modernes. Ce fut probablement la production la plus populaire jusqu'à Zigger Zagger, de Peter Terson en 1967.

En juillet 1971, le Jeune Théâtre, après seize années d'errance, s'installe au nouveau Show Theatre. Jusqu'à cette époque, les saisons annuelles étaient préparées dans un climat d'incertitude parce qu'il était très difficile d'obtenir un théâtre longtemps

avant la production.

Ainsi, pendant des années, la compagnie du Jeune Théâtre National mena une existence de nomade, jouant dans le West End, dans des théâtres tels que le "Queen's" et le "Apollo", ou dans des théâtres de banlieue, comme le "Scala" et le "Collegiate". Mais, en général, ces théâtres pouvaient être disponibles pendant de courtes périodes et le planning des productions était toujours un problème majeur.

Le besoin d'un lieu permanent se fit sentir dans les années 60, quand le Jeune Théâtre National prit de l'extension. De tous côtés, affluèrent les demandes d'écoles et de jeunes clubs, particulièrement intéressés par les productions de ce théâtre. A cette époque, il n'y avait pas de vrai théâtre pour les jeunes comparable à ce groupe d'âge (14 - 21 ans) dans tout l'espace londonien. Et pour la majorité des jeunes, les occasions d'aller au théâtre étaient rares, car tout était trop cher, compte tenu du prix des places, des frais de repas ...

2. Le plan pour un lieu permanent

Le Jeune Théâtre National fut sollicité à maintes reprises afin de pourvoir un théâtre pour jeunes sur base annuelle, incluant des productions professionnelles de pièces qui étaient étudiées à l'école ou qui pouvaient avoir une audience populaire.

Ainsi, en 1964, Michael Croft vint avec l'intention d'établir à Londres un centre théâtral pour jeunes. Croft n'avait jamais été intéressé de monter un théâtre au sens conventionnel et cela se ressent dans les travaux du NYT. Il était convaincu que le théâtre comblerait aussi bien l'emploi social qu'artistique et que le théâtre pour la jeunesse, en particulier, serait le moyen de réconcilier les jeunes de tous les niveaux sociaux et éducatifs. Il était particulièrement intéressé d'attirer au théâtre des jeunes gens qui n'y allaient pas nécessairement.

Dès lors, le Centre National pour jeunes fut imaginé comme un centre étendu aux jeunes, afin de fournir une variété d'activités sociales et culturelles faisant appel à une gamme de goûts la plus large possible, avec un théâtre comme point central. Croft exposa ses projets et en un temps record, le "Camden Borough Council" offrit au NYT une partie du très beau site du "Swiss Cottage", sur lequel le Council avait déjà prévu d'ériger un ambitieux centre administratif.

Alors, le NYT se mit en campagne pour trouver de l'aide. Le centre

coûterait environ 300.000 Livres Sterling et nécessiterait d'importants subsides.

Le projet fut chaudement accueilli par toute la profession. Des directeurs et grands acteurs de théâtre comme Lord Oliver, Sir Peter Hall et Lord Miles donnèrent leur bénédiction. Le NYT arpentaient les couloirs en vue du soutien parlementaire qui fut tout de suite accordé par les membres de tous les partis. Le projet intéressa Lord Goodman, Président du "Arts Council" et Mademoiselle Jennie Lee, alors Premier Ministre pour la Culture qui décrivit ce projet dans une lettre à Croft comme "un projet de première classe". Il y eut de nombreuses autres chaudes manifestations d'intérêts provenant à la fois du corps enseignant et des privés des arts.

Le Centre Théâtral pour la Jeunesse était probablement l'une des conceptions les plus imaginatives du théâtre de ces derniers temps : mais ce n'était pas réalisable. Il y eut des problèmes internes à résoudre quant à la planification globale du Centre Administratif au Swiss Cottage, mais il existait surtout l'énorme problème d'obtenir l'assurance du subside du "Arts Council". Après quatre ans de campagne, il devint clair qu'aucun de ces deux problèmes majeurs ne seraient résolus. Le rêve du Centre commençait à s'estomper.

3. Le "Shaw Theatre"

Ce fut alors que "Camden" se présenta avec l'offre du "Shaw Theatre" où, par hasard, le Council avait été dans le processus de construction pendant quelques temps, mais n'en avait pas encore déterminé l'usage.

Le théâtre était offert dans les termes les plus généreux et le NYT accepta rapidement le bail. Le déplacement au "Shaw" lui permit de s'élever vers un niveau professionnel, la compagnie du Shaw Theatre étant pour "donner un bon théâtre à des prix jeunes".

Le NYT lança sa première saison au Shaw en 1971, avec "Les vacances du cordonnier" et "Henri IV", deuxième partie.

Avec la sécurité d'un fond permanent, la compagnie n'était pas à même d'inclure un plus grand nombre de pièces dans ses saisons d'été. 1972 vit la première de "The petticoat rebellion", un turbulent documentaire musical sur un mouvement suffragette écrit par Gareth Thomas, un ancien membre.

EN 1974, le NYT monta "The children's crusade" de Paul Thompson, mis en scène par Ron Daniels au "Coopit Theatre". Ce fut un succès immédiat et c'est devenu maintenant un classique du jeune théâtre. Ce fut suivi, en 1975, par une autre pièce de Paul Thompson, "By Cannon Consent", une fantaisie politique qui passa

plus tard sur la BBC, télévision.

Pour la saison 1976, Allan Swift et Bob Tomson (deux anciens membres) écrivirent "The Lord of Misrule", une pièce fascinante sur un garçon jouant dans les compagnies d'Elisabeth d'Angleterre.

Dans la seconde partie des années 70, Barrie Keeffe écrivit un certain nombre de pièces pour le NYT : "A Sight of Glory", montée dans un club de boxe de l'Est, "Up the Truncheon", une satire musicale du Swing des années 60, "Here comes the sun", une histoire de jeunes filles anglaises en vacances en Espagne, et "Killing time", un commentaire amer sur le chômage des jeunes que le temps en s'écoulant a rendu encore plus actuel.

Cependant, le toujours prolifique Peter Terson continua son exploration du monde de la jeunesse contemporaine avec des pièces aussi diverses que "A trip to Florence" (une école communale de garçons en voyage culturel en Italie), "The ticket" (au sujet des jeunes recrues dans l'armée), et "The bread and butter trade", une farce sur les dessous de la vie hôtelière.

Entretiens, le NYT continua de monter au moins une pièce de Shakespeare (et parfois plus) par an. Celles-ci incluaient de la part de Croft, une remarquable renaissance du style prussien pour "Coriolan".

4. Le NYT à l'étranger

En 1960, la compagnie fit sa première visite sur le continent lors d'une tournée dans les principaux théâtres des Pays-Bas, avec une production de Hamlet. Joué comme au temps de Shakespeare, dans une distribution entièrement masculine, ce fut un énorme succès de la part du public et des critiques.

Hywell Bennett, âgé de 15 ans, jouait Ophélie, Michael York était Horatio et Simon Ward, Rosencrantz. Un peu plus tard, la même année, le NYT représentait la Grande Bretagne au Théâtre des Nations à Paris.

En 1961, au printemps, la compagnie entreprit un voyage épique en Italie dans une réalisation moderne de "Jules César" et en septembre, elle remporta un grand succès avec la même réalisation au Festival de Berlin.

Postérieurement, la compagnie voyagea à maintes reprises en Europe avec des productions telles que "Jules César", "Richard II", "Macbeth", "Romeo et Juliette", jouant dans des théâtres importants en Hollande, Belgique, Allemagne et Danemark.

Le NYT retourna de l'autre côté de l'océan de manière spectaculaire en 70

quand il traversa l'Atlantique pour la première fois pour une tournée triomphale au Canada avec une pièce de Peter Terson "Good Lads At Heart". Ce fut la plus belle tournée entreprise par le NYT (24 représentations).

Une année plus tard, la compagnie fit ses débuts à New York au "British Academy of Music" avec la même pièce et reçut un accueil enthousiaste de tous les grands critiques.

En 1981, le NYT retourna en Europe pour une tournée importante, sponsorisée par le "British Council" pour célébrer son 25ième anniversaire. La compagnie présenta deux pièces ("Richard II" et "Good Lads At Heart") qui reflètent l'intérêt du NYT à la fois pour le classique et le drame contemporain.

5. Préparation en vue d'un théâtre professionnel

Le NYT ne se considère pas au sens strict du terme, comme une école d'art dramatique et seulement une minorité de membres s'orientent vers des carrières professionnelles. Néanmoins, la compagnie procure un entraînement valable à ceux qui désirent entrer dans la profession et quelques-uns des meilleurs jeunes acteurs anglais acquirent leur première expérience pratique avec la compagnie, par exemple, Simon Ward, Helen Mirren, Michael York, Rabin Ellis. Des écrivains qui eurent leur première expérience avec le NYT, incluent Bernie Keeffe, Mick Ford, Simon Masters et Allen Swift.

Le NYT procure aussi un entraînement valable pour les décorateurs et techniciens. Plusieurs anciens membres sont en train de travailler comme metteurs en scène, régisseurs du son, de la lumière et des costumes, aussi bien dans les compagnies régionales et nationales que dans les opéras, les films et à la télévision.

D'autres anciens membres ont fait carrière à la télévision comme acteurs, tels Nick Ellioff, Denis Marks et Charles Sturridge, ou comme reporters (Goffrey Archer, Kate Adie, Paul Tilsley).

Mais de loin en loin, peut-être que l'influence du NYT se fera encore sentir davantage dans l'enseignement du théâtre. Plusieurs membres marquèrent de l'intérêt pour le théâtre dans l'éducation et après une préparation dans les départements dramatiques de l'Université ou des collèges, devinrent professeurs d'art dramatique dans une école ou mirent le théâtre à l'éducation.

6. Adhésion au NYT

En dépit d'une expansion continuelle, le but du NYT resta inchangé jusqu'à ces jours. Il s'agit de donner aux jeunes gens une expérience pratique du théâtre, d'aider à développer leurs talents, et de leur offrir dans le même temps une forme unique de travail d'équipe. Ils sont encouragés à respecter les techniques et les disciplines du théâtre et à atteindre un haut niveau de performance. Ils s'attendent aussi à des responsabilités au sein de la compagnie, quelque soit leur fonction, et à se prendre en main pendant leur travail.

L'adhésion est ouverte aux jeunes gens entre 14 et 21 ans. Chaque année, mille à quatre mille jeunes posent leur candidature. La sélection se fait par interview et audition, mais l'audition est d'importance secondaire. Les membres sont souvent sélectionnés simplement parce qu'ils ont une personnalité imaginative ou des qualités de jeu qui s'accomodent bien à l'essentiel des productions du jeune théâtre. Il n'est pas nécessaire d'avoir des qualifications académiques et il faut noter que les nouveaux membres ne sont pas recrutés dans les universités, les conservatoires ou les théâtres professionnels, quoique ceux qui sont acceptés, pendant qu'ils sont au lycée, ont la permission de rester dans la compagnie jusqu'à l'âge limite, même s'ils sont étudiants à temps plein.

Les candidats sont interviewés dans sept centres, Londres, Belfast, Bristol, Edimbourg, Manchester et Newcastle, Birmingham. Tous les candidats sont assurés d'une interview. Les membres sont responsables de leurs propres frais pendant leur séjour à Londres. Ceux-ci incluent les repas et les trajets.

Le NYT est reconnaissant au gouvernement qui a octroyé des bourses par son "Local Education Authorities" à une partie des jeunes membres, mais cela reste à la discrétion de chaque autorité et tout change de l'une à l'autre.

Chaque été, en plus des productions principales, le NYT organise une variété de cours et d'ateliers. Les cours pour adultes (16 - 20 ans) recouvrent des aspects variés du théâtre et aboutissent à des productions publiques. Les cours pour les plus jeunes (14 - 16 ans) comprennent l'enseignement du mime, l'expression corporelle et la diction, ainsi qu'une grande partie d'improvisation. Tous les cours sont supervisés par des spécialistes incluant aussi bien des membres du "National Theatre", de la "Royal Shakespeare Company" que des professeurs dans les écoles d'art dramatique. Les cours varient de deux à six semaines et les cotisations changent en conséquence.

II. LES AIDES AU JEUNE THEATRE NATIONAL

1. Le NYT dépend financièrement d'un ensemble de supports privés, publics, commerciaux et charitables.

Au début, le NYT jouissait entièrement de donations privées. Les amis les plus dévoués de tous leurs supporteurs étaient Olga et Vivien Veevers. Elles commencèrent encore une petite donation qui grandit d'année en année pour arriver à 500 Livres Sterling en 1961; et depuis, elles donnèrent toujours la même chose.

En 1958, Len Ward (le père de l'acteur) lança un appel à ses amis. Il en résulta 500 Livres Sterling qui financèrent cette année-là le voyage du jeune théâtre au Festival d'Edinburgh. La même année, le "King George's Jubilee Trust" donna 500 Livres, un geste inhabituel, car, à ce moment-là, le Trust favorisait plus les jeunes activités conventionnelles, mais les deux administrateurs généraux furent impressionnés par la détermination de Michael Kroft. Depuis lors, le Trust poursuivit son aide.

La première aide officielle pour le NYT vint du résultat de la production d'Hamlet. En 1960, juste après le rapport "Abbemarle", qui recommandait le NYT en ce qui concernait son très bon apprentissage culturel pour les jeunes, la compagnie recevait une petite subvention pour ouvrir un bureau et un petit club. La subvention fut renouvelée chaque année et atteignit 27.000 Livres pour 1981 - 1982.

En 1962, le "Daily Mail" donna une contribution de 1.000 Livres qui se porta à 2.000 en 1971. Cette année-là, le journal retira son aide à cause de la fusion avec le "Daily Sketch" et après la nomination d'un nouveau rédacteur.

En 1964, la Fondation Gulbenkian donna une subvention de 3.000 Livres par an pendant trois ans pour permettre au NYT de développer le jeune théâtre dans les régions. Ainsi, le NYT créa des jeunes compagnies à Manchester, dans le Yorkshire, dans le Nord-Est, à Westmoreland et en aida beaucoup d'autres. Donc, le mouvement du jeune théâtre commença à prendre de plus en plus d'importance.

En 1970 - 1971, avec un lieu permanent au Shaw Theatre, le Conseil du NYT lança un appel aux sponsors, et ceux-ci ainsi que leurs amis engagèrent 20.000 Livres. Ce montant fut placé et permit au NYT d'ouvrir la compagnie professionnelle du Shaw Theatre avec la politique culturelle suivante : "Promouvoir un bon théâtre au prix que les jeunes peuvent payer".

En 1969, après treize années de résistance, le Arts Council succomba finalement aux critiques de la presse au sujet de son refus d'aider le NYT. Il octroya sa première subvention à la compagnie, mais comme la compagnie avait un statut d'amateur, la subvention ne pouvait être donnée par les fonds du Arts Council. Alors, Lord Goodman, Président à ce moment-là, créa un secteur spécial qui, pourvu à la fois au Jeune Théâtre National et au Jeune Orchestre National amateur. Il s'appella "l'éducation dans les arts".

En 1971, après beaucoup d'hésitation, le Arts Council décerna une subvention supplémentaire à la compagnie professionnelle du Shaw Theatre. Quoiqu'il en soit, les subsides du Arts Council étaient toujours insuffisants pour les besoins des deux compagnies (en 1980, la subvention totale était de 67.000 Livres). Elton John donna une série de concerts de charité et plusieurs anciens membres du NYT, à présent acteurs renommés, et d'autres supporters prenaient part à la campagne de financement des spectacles. Parfois, la campagne prenait le pas sur ceux-ci.

Depuis l'annulation de tout support financier de la part du Arts Council en décembre 1980, trouver des fonds devint la préoccupation majeure du NYT.

2. Le NYT à l'étranger : le "British Council"

Les tournées du NYT étaient bien supportées par les Festivals Européens ou subsidiées par le "British Council". Celui-ci a appuyé avec fermeté toutes les tournées du NYT depuis 1961. La tournée canadienne de 1978 était entreprise avec des subsides substantiels sur l'ordre du "British Council". La tournée européenne en 1981 fut subsidiée entièrement par le "British Council", avec quelque assistance du BP en Norvège.

La visite du NYT aux U.S.A. en 1979 fut possible grâce à la générosité d'un philanthrope américain, Staley Picker, qui paya les voyages en avion. John Reid obtint plus d'assistance pour le voyage aux U.S.A. des firmes américaines de musique et John Marriott contribua aux frais de production.

3. Le fond d'aide des membres

Il fut établi en 1976 avec le but de délivrer de petits subsides aux membres en difficulté. En 1980, la famille et les amis du regretté Derek Seaton, qui était un des principaux membres du NYT de 1959 à 1966, procurèrent davantage d'argent aux jeunes membres dans le besoin.

4. ILEA

Le "Inner London Education Authority" a été très efficace pour le travail du NYT depuis 1964. Chaque été, il procurait des facilités pour des répétitions gratuites au "Haverstock School" et donna aussi au NYT l'usage du "Jeanette Calchrane Theatre" en été. Depuis 1966, il donna un subside annuel pour assister les membres londoniens dans leur voyage quotidien et leurs frais de tous les jours.

5. Le "Greater London Council"

Au moment où nous mettons en presse, le GLC a signifié qu'il donnerait un subside au NYT pour 1981 - 1982. Donc, 25 ans après que les premières propositions de Michael Croft furent refusées par celui-ci, le présent "Council" a redressé élégamment la balance.

6. Le "Arts Council" d'Irlande du Nord

Depuis 1980, tous les membres du NYT provenant de cette région, ont reçu de généreuses subventions de leur "Council".

7. "Camden Council"

La contribution donnée par le "Camden" ne peut être suffisamment évaluée. Depuis 1971, "Camden" a procuré au Shaw Theatre avec les frais de lumière, de chauffage et d'entretien, un subside pour payer les employés. Le "Council" a aussi mis à disposition du NYT plusieurs autres subventions, et n'a jamais refusé aucune requête raisonnable de la compagnie. Une particularité notable dans les relations entre le NYT et le "Camden" est que le "Council" n'a jamais essayé de s'intégrer dans la politique artistique de la compagnie.

"Camden" a fait la démonstration de son aide au NYT longtemps avant que le "Arts Council" ne fasse quoique ce soit. Maintenant, malgré l'annulation de tout subside provenant de celui-ci, "Camden" a fait clairement savoir qu'il souhaitait que le NYT continue au Shaw Theatre tant qu'il pourrait trouver les finances nécessaires.

8. Les sponsors

Le "Arts Council" a essayé de justifier son retrait de subsides au NYT par le fait que la compagnie était très attirée par les sponsors commerciaux.

Pour maintenir le niveau actuel de productions de la compagnie, le NYT devait demander au moins 50.000 Livres par an.

En termes réels, cela coûterait au sponsors, par un financement minimum de trois ans, seulement 26.000 Livres par an.

Alternativement, comme le Ministère de la Culture l'a expliqué aux directeurs de théâtre au début de l'année, le sponsor peut considérer sa contribution comme frais de publicité.

Il est intéressant et important de constater combien la volonté, l'imagination, le "moi artistique" peuvent venir à bout de l'indifférence, de la surdité et de l'absurdité.

ALLEMAGNE FEDERALE

I. LES DIFFERENTS THEATRES POUR ENFANTS

Dans cette catégorie, horaires et lieux des représentations irréguliers, d'où nécessité de toujours se renseigner à l'avance !

- | | |
|--------------------------|---------------------------|
| - BERLINER KAMMERSPIELE | - FLIEGENDES THEATER |
| - BERLINER KINDERTHEATER | - KLECKS PUPPENTHEATER |
| - BIRNE | - ROTE GRÖTZE |
| - GRIPS | - TRIBÜNE KINDERTHEATER |
| | - ZAUBERTHEATER IM KARREE |

II. LE GRIPS (Berlin)

1. Que signifie le mot GRIPS ?

Selon le dictionnaire du langage parlé, GRIPS veut dire : raison, esprit, entendement, jugement. Le mot est dérivé de : saisir, concevoir, comprendre avec plaisir.

2. Qui est le GRIPS ?

Le GRIPS est un théâtre professionnel formé par 12 comédiens et comédiennes à appointements fixes :

- 5 comédiens et comédiennes de passage
- 2 musiciens
- 5 techniciens
- 3 employés d'administration
- 2 metteurs en scène et dramaturges
- 1 directeur

L'équipe est complétée par plusieurs collaborateurs libres : auteurs, musiciens, professeurs, pédagogues, scénographes, etc...

3. De quoi traite-t-il ?

GRIPS traite des problèmes que les enfants ont avec les adultes. Au lieu de duper les enfants avec un monde de contes de fées, GRIPS juge qu'il

est nécessaire de développer leur notion d'eux-mêmes, leurs droits, leur confiance en eux-mêmes, de les aider à s'orienter dans la réalité et à ne pas se laisser vaincre par cette réalité. Il veut les aider à voir que les conditions de vie sont transformables, que le droit à la critique est un droit incontestable, que c'est un plaisir de penser créativement, de trouver des alternatives. Les thèmes des pièces sont réalistes, le langage est le langage parlé des spectateurs, les chansons aident à la compréhension et à la concentration sur le thème de la pièce.

4. Son histoire

Le "Théâtre pour enfants" a été fondé en juin 1966 dans le "Berliner Reichskabarett" (café-théâtre politique-satirique). C'était le premier théâtre berlinois qui jouait des pièces pour enfants pendant toute l'année. Il a été fondé à une époque, où le répertoire du théâtre pour enfants consistait à 98 % en contes de fées, représentés à Noël. Dès le début, les pièces étaient écrites par la troupe, le style des mises en scène, le rythme, l'usage de la musique, la caractérisation des personnages étaient empruntés au "café-théâtre politique".

A partir de mai 1969 (avec la pièce "Stokkerlok und Millipilli"), nous datons l'évolution du théâtre d'émancipation pour l'enfance et la jeunesse, se basant sur les fins politiques et idéologiques du "Reichskabarett" qui était en son temps le café-théâtre politique officieux du mouvement d'étudiants. En 1971, les auteurs, comédiens (iennes), musiciens abandonnaient le "café-théâtre politique" pour concentrer dès lors tous leurs efforts sur le théâtre pour enfants. En mai 1972, le théâtre quittait la scène à l'italienne du "café-théâtre politique" pour jouer dans un théâtre d'arène. La troupe choisit le nouveau nom programmatique de GRIPS. En septembre 1974, le GRIPS s'installait dans son propre théâtre à Hansaplatz. En 1975, il montait sa première pièce pour les adolescents.

5. Où et pour qui joue le GRIPS ?

- a) Dans son propre théâtre à Berlin (Altonaer str. 21 Hansaplatz) - capacité : 400 enfants, 350 adultes et adolescents.
- le matin pour les écoles, jardins d'enfants, crèches et autres groupes;

- l'après-midi et le soir en vente libre et aussi pour groupes.
Le prix des tickets est de 7.50 DM pour adultes
4.80 DM pour enfants, apprentis, étudiants,
chômeurs.
 - La visite des classes est subventionnée par le "Théâtre der Schulen"
(Théâtre pour les Ecoles - une organisation du ministère de l'éduca-
tion). Les autres groupes font usage de bons distribués par les
bureaux des 12 arrondissements de Berlin Ouest.
- b) Dans les écoles, chez les organisations de jeunesse, dans les Maisons
de jeunes, foyers de loisirs, Maisons de culture, paroisses, etc...
- c) Le GRIPS fait des tournées en Allemagne Fédérale où il joue dans
environ 30 villes.
Il joue également à l'étranger (Suisse, Autriche, Italie, France,
Scandinavie, Luxembourg), souvent avec la collaboration des Instituts
Goethe.
Enfin, il participe à des festivals internationaux.
- d) Presque toutes les mises en scène du GRIPS ont été enregistrées et
montrées par la télévision nationale.
- e) Sept pièces et un recueil de chansons pour enfants de ses pièces ont
été enregistrés sur disques; tous les textes sont imprimés.
La saison dure 10 mois et demi avec 400 représentations dont :
- 200 pour écoles (ça fait environ 2.000 classes par an),
 - 100 en vente libre,
 - 100 hors du théâtre.

6. Les cahiers pédagogiques

A partir de la pièce "Doof bleibt doof" (1973), GRIPS édite des cahiers
pédagogiques. Ils sont écrits et rédigés par des pédagogues (en collaboration
avec les gens du GRIPS) et contiennent des matériaux, des propositions pour
l'enseignement en classe, à l'aide desquels les problèmes et conflits de la
pièce peuvent être approfondis.

Les pièces partent des besoins et exigences des enfants et des adolescents,

elles jouent dans leur réalité. Leur succès est qu'elles réussissent à influencer, à élargir, à transformer les pensées, les discussions et les actions des jeunes spectateurs. Mais l'unique visite au théâtre ne peut avoir de grands résultats. Les impressions reçues dans le théâtre exigent une assimilation productive. Il est important que les enfants discutent, qu'ils contribuent à leurs propres expériences, qu'ils inventent des alternatives. Ce qu'ils ont vu dans le théâtre peut nourrir leur fantaisie sociale, peut les aider à mieux s'orienter dans la vie. Ici, la collaboration des professeurs, parents, amis est indispensable. Elle est aussi importante que la pièce elle-même.

7. Pourquoi les subventions ?

Le GRIPS était à l'origine une troupe non-subventionnée. Dès 1971, il est subventionné par le gouvernement de Berlin, en 1977, avec une somme de 730.000 Marks, ce qui est environ la moitié du budget annuel. Pourquoi un théâtre qui joue 400 représentations par an, dont 95 % sont comblées, a-t-il besoin de subventions ? Les pièces sont écrites dans le théâtre, toute la troupe y collabore. C'est un travail qui procure beaucoup de satisfaction. Autrement, il serait impossible de le faire. Mais il exige une journée de travail de 10 à 12 heures. Les acteurs, metteurs en scène, musiciens doivent renoncer à beaucoup de revenus dans les grands théâtres, la télévision, la synchronisation. Les exigences qualitatives et physiques sont souvent supérieures à celles qu'ont les grands théâtres pour adultes. Si le GRIPS avait les mêmes prix d'entrée que les théâtres pour adultes, il pourrait renoncer aux subventions. Il va de soi que ceci n'est pas possible, parce que la plus grande partie des spectateurs vit dans de mauvaises conditions économiques. Et un des buts du GRIPS est justement d'atteindre ce public.

8. Le rayonnement des pièces du GRIPS

Selon la principale revue de théâtre en Allemagne (Theater heute), GRIPS a renversé radicalement le répertoire du théâtre allemand pour enfants. Il a reçu 4 fois le "Brüder-Grimm-Preis" (prix décerné par la ville de Berlin tous les deux ans dans le domaine du théâtre pour enfants et pour la jeunesse).

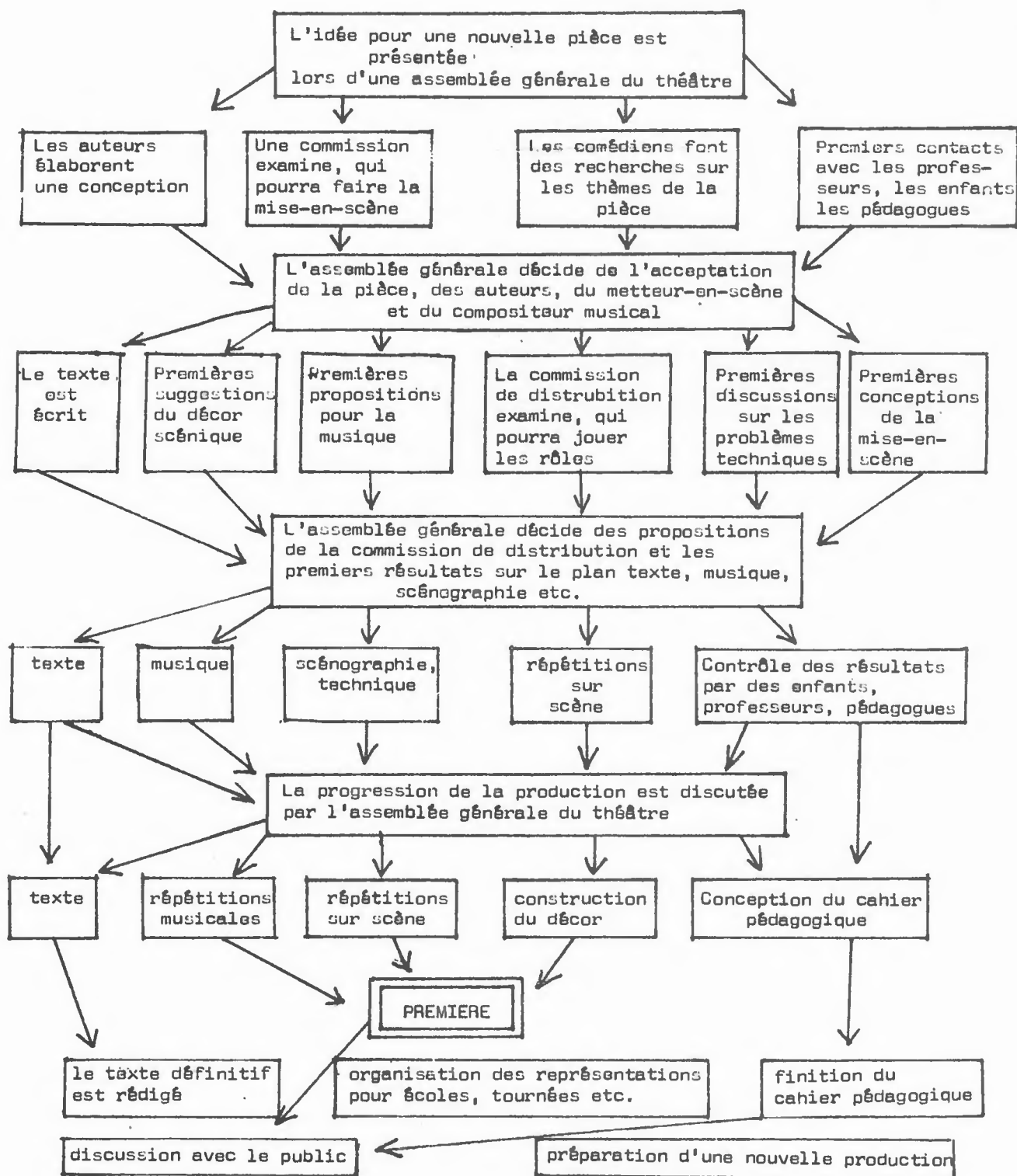
En 1976, la mise en scène de DAS HALTSTE JA IM KOPF NICHT AUS a été choisie pour la rencontre théâtrale de Berlin comme une des dix mises en scène les plus remarquables de la saison 75/76 (La Rencontre Théâtrale de Berlin est une sélection de réalisations des théâtres de langue allemande qui a lieu chaque année au printemps).

Les pièces ont été montées plus de 250 fois, par des théâtres professionnels en 19 langues différentes : entre autres à Helsinki, Stockholm, Zagreb, Athènes, Amsterdam, la Haye, Anvers, Bruxelles, Paris, Bâle, Zurich, Vienne; à Milwaukee, Long Beach, Colombo, Nouvelle Delhi, Haiderabad, Djakarta, Curitiba, Slavador de Bahia, et dans plus de 60 villes de l'Allemagne Fédérale.

Innombrables sont les mises en scène réalisées . . .

Nous voyons que ce type de théâtre pour la jeunesse est constamment ouvert sur la vie puisqu'il privilégie les droits des enfants dans la société et qu'il les aide à prendre conscience de leur personnalité.

9. PLAN DE TRAVAIL POUR LA PRODUCTION D'UNE PIÈCE
DU GRIPS



LES PAYS - BAS

I. INTRODUCTION

Le théâtre pour les jeunes n'est plus un phénomène exceptionnel aux Pays-Bas. C'est devenu une forme artistique avec autant de facettes que le théâtre "pour adultes".

Pour montrer l'histoire du théâtre pour les jeunes depuis le début, quelques questions restent sans réponses par manque de documentation. Il y a une question qui revient toujours à ceux qui travaillent pour le théâtre : "Comment est-ce qu'on peut concrétiser l'imagination et comment peut-on styliser la réalité dans le but de raconter quelque chose aux enfants?"

Autrefois, on parlait de l'église, de l'histoire ou de la société.

Maintenant, on parle des enfants, de leurs problèmes ou des choses qui leur manquent, dont ils ont besoin, parler d'autres enfants ou d'adultes.

Au Pays-Bas, beaucoup de gens font des efforts afin de visualiser ce théâtre pour un public de jeunes. Ecoles, centres de jeunes, festivals, théâtres, théâtres pour jeunes, ne sont plus des exceptions.

A l'occasion du cinquième anniversaire du premier théâtre professionnel pour la jeunesse aux Pays-Bas, "De Krakeling", "l'Institut voor Theaterwetenschappen" de l'Université d'Amsterdam a fait paraître une étude sur le théâtre pour la jeunesse. Avec l'aide du "Nederlands Theater Instituut", "Jeugdtheater Amsterdam" et la Bibliothèque du "Toneelschool", huit étudiants ont travaillé sur le sujet et ont trouvé beaucoup d'informations valables.

On a décidé de se limiter au théâtre avec quelques références au mime et à la danse. Le théâtre de marionnettes, qui a eu une influence considérable sur le théâtre pour la jeunesse, est resté hors de l'étude; plusieurs études sont déjà consacrées à ce sujet.

Ce petit livre donne quelques chemins par où le développement du théâtre pour la jeunesse aux Pays-Bas s'est poursuivi et se poursuit encore.

II. LES ANNEES D'APRES-GUERRE

Dans les années juste après-guerre, un nouvel intérêt pour le théâtre, crée des possibilités pour tout le monde, entre autres par des subventions d'État. Le théâtre doit être accessible aussi aux enfants.

Le gouvernement a comme tâche, de prendre soin que dans les programmes scolaires, en particulier à l'école du premier degré, l'on ait plus d'attention pour la formation esthétique qu'à présent. Pour une bonne conscience de l'art, la condition première est de la faire soi-même.

La baisse des subventions la même année et la répartition aux compagnies qui jouent seulement pour adultes sont des événements peu encourageants. Le théâtre pour la jeunesse n'est pas stimulé jusqu'en 1950.

A partir de cette année, on commence à parler dans des documents officiels d'État, de "théâtre pour la jeunesse".

La première compagnie de théâtre "Puck" s'occupe dès lors du théâtre pour jeunes et enfants, subventionné par l'État néerlandais.

Des compagnies non-subventionnées existent déjà depuis quelques années; le "Nederlands Jeugd-toneel" donne des représentations à l'école, le "Kinder-circus Elleboog" est fondé à cette époque, ainsi que quelques groupes régionaux.

Dans leurs représentations, il y a longtemps un manque d'originalité; pour des raisons commerciales, on joue le plus souvent des pièces très connues, parfois avec des morales sans beaucoup de caractère.

Le théâtre pour la jeunesse, tel qu'on le connaît aujourd'hui, s'est développé dans les années d'après-guerre. L'État est plus intéressé qu'auparavant et réalise qu'un budget spécial doit être créé. "De Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen voor de Jeugd" est fondé en 1965; la coopération de diverses compagnies de théâtre a résulté en différentes manifestations communes.

1. Het Scapino Ballet

Premier théâtre de danse, unique par ses représentations pour enfants, a commencé en 1945. Scapino, personnage de la Commedia dell'arte, est le lien important entre le ballet et le public quand il prend le rôle de narrateur, annonceur de nouveaux numéros et explicateur de différentes scènes.

Les objectifs de Scapino sont décrits comme l'éducation esthétique de la jeunesse en matière de ballet et pantomime avec l'aide de la musique, de formes picturales et d'autres moyens d'expression artistique.

A part les représentations dans les théâtres, ils donnent aussi des démonstrations dans des écoles, où l'on demande souvent aux enfants de participer au spectacle.

2. Toneelgroep Puck

Puck, au début théâtre pour jeunes plus âgés, est devenu théâtre pour enfants (6 à 12 ans) assez rapidement, et a débuté en 1950. Pendant 6 ans, le théâtre pour les jeunes et les enfants reste leur occupation principale. Mais, de plus en plus, la troupe se concentre sur le théâtre pour adultes, pour des raisons artistiques et financières.

A cause de leur idéal artistique, qui est plus grand que leur sens commercial, leurs pièces atteignent un très haut niveau de qualité. A partir de la saison 1956 - 1957 Puck est devenu un théâtre uniquement pour adultes.

3. Stichting Nieuw Jeugdtheater / Toneelgroep Arena

Ayant vu le jour en 1954, le "Stichting Nieuw Jeugdtheater" prend très vite la place laissée par Toneelgroep Puck.

Leur objectif principal est la contribution positive au développement de l'enfant (entre 6 et 12 ans). Les problèmes sont multiples, pas seulement sur le plan artistique, mais surtout sur le plan de l'organisation. Pourtant le nombre de représentations augmente beaucoup : la saison 1959 - 1960 donne lieu à 431 représentations, dont le 3/4 pour l'école primaire. Après quelques changements de direction dans une période d'expériences artistiques sur scène, la troupe arrête ses représentations pour jeunes et enfants en 1970.

4. Pantomime Theater Carrousel

Inspiré par une représentation de Marcel Marceau et le film "Les enfants du paradis", le théâtre de mime va prendre une place intéressante parmi le théâtre pour jeunes aux Pays-Bas. (1947)

En 1952, la fondation du "Stichting Nederlandse Pantomime" a comme but de faire connaître les valeurs esthétiques, pédagogiques et culturelles du mime.

En 1958, la fondation "Pantomime Theater Carrousel" constitue une démarche importante pour le développement du mime. Les représentations pour les écoles avec

des improvisations d'enfants servent souvent de base à de nouvelles pièces. Les instituteurs peuvent suivre des cours d'accompagnement. Après une période de subventions incidentielles, le mime obtient une place officielle à partir de 1968.

III. LA PERIODE 1968 - 1972

Les années remuantes 1968 - 1972 ont aussi leur influence sur le théâtre pour la jeunesse. De nouveaux groupes naissent avec des pièces et des idées qui se distinguent du théâtre traditionnel, qui avait souvent comme thème le conte de fées. Aussi, l'intervention des enfants dans les pièces se fait à partir de cette date d'une manière différente. Le théâtre expérimental avec un sens politique prend forme à cette époque. C'est un chaos de nombreuses initiatives, dont une partie résulte de ce qu'on appelle aujourd'hui "Kritisch kindertheater". Le rôle principal est joué par le groupe PROLOOG qui débute en 1964 à Eindhoven, fondé par les notables de la province du Brabant, dans le but de faire du théâtre pour les spectateurs qui ne vont pas dans les grands théâtres et surtout pour les jeunes. A partir de 1966, PROLOOG ne joue que pour les jeunes, d'abord conscient de la formation artistique du public, puis il se développe comme théâtre politique. Dans la deuxième moitié des années soixante se produit une "hausse de créativité" avec un accent sur l'improvisation, l'expression dramatique. Dans les écoles, des leçons de jeu d'improvisation sont intégrées dans les programmes.

La stimulation de la créativité en participant eux-mêmes aux spectacles pour leur faciliter leur entrée dans une société technologique, ne donne pas le résultat prévu. Les enfants ne voient que trop peu de signes de reconnaissance de leur propre monde dans les spectacles; ils trouvent les leçons en "jeu créatif" amusantes, mais surtout très bizarres.

Les acteurs de PROLOOG, très conscients de ces problèmes trouvent les origines du manque de créativité dans la société même.

Une fonction sociale du théâtre, de la musique et de l'art en général est demandée. La politique (de gauche) prend une place importante.

Le berceau, en Europe, du théâtre pour la jeunesse qui prend cette direction sociale se trouve en Allemagne Fédérale. Le groupe GRIPS à Berlin-Ouest est un exemple de théâtre socio-politique, anti-autoritaire pour jeunes. La participation des jeunes aux spectacles (théâtre pour et par les jeunes)

contribue à leur recherche d'individualité.

Le "Kritisch Theater" parle, dès le début des années soixante dix, de plus en plus des problèmes politiques dans la société.

C'est dans le théâtre qu'on nous montre les contrastes de notre société (le capitalisme, l'(in)égalité entre hommes et femmes, etc...) Souvent, on donne aussi les conditions qui sont nécessaires pour changer la situation. L'accent du "Kritisch Theater" est mis sur le message de la pièce, plus que sur la forme artistique. Dans le théâtre pour jeunes, des problèmes d'un caractère très général sont souvent projetés sur les enfants. La situation de l'enfant même est négligée. Le théâtre de contes de fées, où la réalité est tabou pour le "Kritisch Kindertheater" cherche à montrer la réalité et à trouver des moyens pour la changer.

L'intégration du théâtre dans les écoles pose des problèmes financiers pour les groupes qui obtiennent des aides de l'Etat et qui sont obligés de produire un nombre strict de représentations par an. Des actions limitées, un groupe d'acteurs s'occupe de la même classe durant quelques temps, donnent des facilités énormes pour un bon déroulement de l'interaction entre acteur et enfant.

PROLOOG reste pendant plusieurs années le seul groupe de théâtre professionnel qui fait des productions de théâtre politique pour enfants et qui travaille principalement dans l'enseignement.

A partir de 1972, les subventions de l'Etat sont supprimées, parce que quelques membres du gouvernement ne pouvaient plus consentir aux idées du théâtre PROLOOG, concernant les spectacles pour jeunes. Pourtant les acteurs continuent encore à jouer pendant quelques années, mais la nécessité d'une plus grande audience (en moyenne de 350 enfants) empêche les acteurs de travailler d'une manière intensive avec les enfants.

Quelques théâtres continuent aussi pendant les années qui suivent, comme GENESIUS (à partir de 1972), VORMINGSTHEATER UTRECHT (1973), KRIKKRAK et STIGTOG (1974), MACCUS (1976), RATS (1976) et TEJaTER TEneETER (1976). On peut reconnaître ici les mêmes principes : les compagnies sont démocratisées et elles travaillent en collectif; le contenu des spectacles est composé d'idées apportées par les enfants eux-mêmes; la créativité a cédé la place au jeu politique.

Les groupes cités ci-dessus ne reçoivent pas une subvention d'Etat ou de la commune; souvent ils ont commencés comme théâtre d'étudiants.

L'avantage de cette formule consiste en l'absence d'une contrainte de production,

ce qui donne la possibilité aux acteurs de travailler plus profondément et d'avoir un but plus spécifique.

Le désavantage consiste en un manque de continuité dans le groupe, causé par le changement régulier des acteurs.

Pour réunir les forces, tous ces groupes s'organisent dans le "Kultureel Front", organisation qui se forme en 1974 à partir des actions pour la sauvegarde du théâtre subventionné, en particulier le "Vormingstheater".

De l'autre côté de la barrière, on trouve encore toujours le théâtre de contes de fées, plus poussé par la productivité, qui est déjà mis sur scène depuis le 18ième siècle et qui trouve toujours une audience enthousiaste. Leur objectif principal est de donner un amusement culturel aux enfants et de stimuler leur intérêt.

Un futur public pour le théâtre est créé.

IV. LES DERNIERES DIX ANNEES

Le théâtre politique continue dans le style du théâtre PROLOGO jusqu'en 1976. A côté des nouvelles tendances se sont développées, différentes de forme et de contenu. Les sujets abordent davantage le problème de l'enfant et la forme artistique est favorisée. Le théâtre traditionnel (contes de fées) existe toujours...

Bref, le résultat donne un aperçu riche et divers.

Une nouvelle considération dans les années qui suivent 1970, est la démarche pour une orientation relative à la situation spécifique du public.

La réalité reconnaissable des enfants, leur situation en classe, dans leurs familles et dans leur environnement devient le nouveau point de départ (problèmes de logement, de pollution, travailleurs étrangers, réfugiés politiques).

Dans les pièces jouées par le groupe WIEDUS, les problèmes de la société sont montrés d'une manière compréhensible aux enfants.

On trouve des éléments des contes de fées; l'intervention des enfants est fort stimulée.

En même temps, le niveau artistique et l'entourage du spectacle (costumes, décor, mis-en-scène) n'est point négligé. Jusqu'à aujourd'hui, le choix de parler des questions de la société inspire les troupes à faire du théâtre actuel.

A partir de 1975, les expériences de l'enfant même deviennent un point de départ pour stimuler le développement de leur personnalité.

D'un côté, on voit une réaction directe sur la ligne politisée dans le théâtre pour la jeunesse, de l'autre, une évolution logique pour les groupes qui avaient déjà pris cette direction.

Les sujets sont tirés de la vie émotionnelle de tous les jours.

La peur, l'influence des parents et autres éducateurs, les querelles, la sexualité, l'amour et l'amitié sont les nouveaux thèmes, ainsi que les problèmes pratiques, comme par exemple l'expérience de l'enfant hospitalisé. Le public est invité à participer au spectacle. La prise de conscience des enfants est qu'ils ne sont jamais seuls avec leurs opinions; leurs pensées et leurs sentiments sont très importants (par exemple divorce des parents).

L'émancipation donne de nouvelles impulsions quant aux choix des sujets.

A partir de 1978, les rapports patriarcaux sont mis en évidence : la relation hommes - femmes, blancs - noirs, adultes - enfants.

La tendance à l'individualité personnelle de l'enfant est inspirée par des actions du "mouvement pour enfants" (téléphone pour enfants; "le poing de l'enfant").

Les thèmes sont de plus en plus extrêmes. Des sujets comme la violence, la criminalité, le suicide sont traités. La réalité n'est plus montrée d'une manière optimiste : les côtés négatifs prennent la place principale avec le premier but d'alarmer et de prévenir.

Entre temps, le théâtre de contes de fées ne perd pas ses droits : quelques compagnies de théâtre existent déjà depuis plus de vingt ans, et leur manière de travailler n'a pratiquement pas changé depuis. On peut dire que les chemins traditionnels suivent les nouveaux.

1. La forme devient plus importante que le contenu

A la fin des années 60 et au début des années 70, la forme théâtrale avait peu d'importance, pour ne pas nuire à l'attention du contenu.

Peu à peu, on a découvert qu'un spectacle a besoin de forme artistique pour mieux saisir le contenu. Les costumes, le décor, l'éclairage deviennent plus importants. La liaison avec la réalité est cherchée au moyen de la création d'une "utopie concrète". La pièce montre une situation qui n'existe pas encore, mais qui est fixée dans la réalité de maintenant...

A mesure que les sujets deviennent plus proche de l'individu, les enfants ont besoin d'une distance qui est nécessaire pour digérer les impressions. Une métaphore a plus de force d'expression qu'une histoire réelle.

Pourtant les thèmes et sujets restent liés aux problèmes et situations de la société, présentés dans un entourage artistique.

Le groupe SIRKEL (2 acteurs) donne une représentation qui est une composition des éléments suivants : décor, drame, musique et lumière. Les expériences des acteurs et leurs qualités artistiques sont leurs guides principaux.

En bref, on peut résumer qu'il existe une tendance qui met la forme extérieure en valeur, le traitement de la réalité étant souvent différent.

Quelques groupes montrent les côtés négatifs de la réalité d'une manière exagérée avec l'idée de signaler les problèmes et d'avertir le public.

Les autres groupes (SIRKEL et PSSSTT...) apprennent aux enfants à s'occuper d'une manière positive et pleine de fantaisie de la même réalité.

2. Du "doe-toneel" (théâtre-à-faire) jusqu'au "kijk-toneel" (théâtre-à-regarder)

A partir de 1968, la participation active des enfants au spectacle joue un rôle important. On a l'impression que "faire" et "découvrir" soi-même les choses, est la meilleure méthode pour devenir conscient de sa vie.

La contribution des enfants est le moteur du théâtre (par exemple STAUT).

Parfois les enfants sont invités à apporter des solutions pour des problèmes posés, à raconter leurs propres expériences et à commenter certaines choses.

Dans les "workshops" du théâtre KRAKELING, les jeunes peuvent prendre connaissance des différentes possibilités du théâtre (improvisation, costumes et maquillage). Les opinions sur le "meespeeltheater" (théâtre à participer) ont évolué dans les années 70. Différents groupes (comme STAUT) sont de plus en plus critiqués. Est-ce que le "meespeeltheater" est une vraie forme de théâtre ou plutôt une forme de "dramatische expressie" (expression dramatique). Une citation de 1979 : "meespeeltheater" est "une mode qui est déjà pour certains groupes le temps passé, mais on a l'impression que chaque nouveau groupe trouve le besoin d'essayer. Il y a des enfants qui détestent ça, par timidité, mais aussi parce que l'histoire est chaque fois interrompue". (Elz Mazure)

Le groupe WIEDUS ne partage pas ces opinions. On demandera aux enfants et aux parents de jouer un rôle actif pour diminuer la distance entre le public et les acteurs.

La présence des parents se manifeste pour la première fois au milieu des années 70.

Elle est appréciée parce que la participation avec leurs enfants au même spectacle et le fait qu'ils vivent ensemble les mêmes événements, évitent que les parents ne soient pas intéressés aux nouvelles expériences de leurs enfants. Au début des années 80, le "meespeeltheater" comme STAUT a presque complètement disparu.

Les pensées négatives sans espoir pour l'avenir trouvent un contre-coup dans le théâtre pour la jeunesse : la société est montrée sous toutes ses facettes, sans donner des possibilités pour la changer ou de trouver des solutions pour les problèmes.

L'accent est poussé de la mobilisation à la signalisation : l'enfant est à nouveau spectateur. Le "doe-toneel" est devenu "kijk-toneel".

V. A PROPOS DU "KRAKELING"

DE KRAKELING a tous les mercredi après-midis (14.00 h - 16.30 h) "Theaterworkshop" pour les jeunes de 8 à 12 ans.

Ils travaillent avec un thème, souvent choisi par les enfants eux-mêmes. Les enfants peuvent utiliser divers instruments (microphones, lumières), décors (téléphones, valises, etc...), costumes, maquillages, etc...

Les adultes ne sont pas invités à assister aux "workshops"; ils peuvent venir à la fin de l'après-midi pour voir le résultat.

Le KRAKELING donne des possibilités de participer aux "workshops" avec l'école.

Les groupes (souvent des classes) reçoivent des informations au moyen de diapositives concernant les possibilités des "workshops".

Les enfants sont divisés en deux groupes qui travaillent indépendamment. A partir des réactions des enfants sur la présentation ou le thème, leurs idées sont traduites dans des formes théâtrales. A la fin de la matinée, les deux groupes se retrouvent et montrent les résultats de leur travail. La présence des parents et/ou accompagnateurs est appréciée seulement à ce moment (sauf l'instituteur).

VI. Nous constatons ici une évolution quelque peu tumultueuse; les responsables artistiques confondent souvent fond et forme, côté créatif et côté social, tout cela, en fin de compte, pour aboutir à un théâtre didactique très discutable en ce qui concerne l'ouverture sur la vie.

LE DANEMARK

I. PRELIMINAIRES

Au nouveau ministère, l'opinion a d'emblée prévalu qu'il fallait accueillir des initiatives culturelles spontanées et ne pas se borner à soutenir les institutions déjà créées.

Il fallait donc non seulement maintenir ce qui existait mais également se tourner vers des activités non traditionnelles, orientées vers l'avenir.

Le ministère pouvait donc par exemple aider à la fois la musique de chambre et des formes de musique entièrement nouvelles qui représentent quelque chose d'important pour la culture particulière des jeunes.

De ce fait, le ministère a souvent été accusé d'accorder trop d'importance aux formes de culture non traditionnelles et de ne pas s'intéresser suffisamment aux activités traditionnelles déjà établies. En fait, la tâche de celui-ci a précisément consisté à maintenir un équilibre, à susciter des innovations sans renoncer aux valeurs anciennes. Il est vrai que les crédits ont souvent été utilisés à des fins expérimentales. C'est ainsi, par exemple, que la part des recettes du pari mutuel revenant au ministère a été utilisée pour stimuler des initiatives plus libres et plus nouvelles. Les orchestres de villes et les théâtres de province nouvellement créés ont tout d'abord reçu des subventions sur les recettes du pari mutuel, afin de pouvoir se lancer.

Les réglementations prévoyant des aides fixes n'ont été établies qu'ultérieurement.

La dernière loi importante sur le théâtre date de 1970, mais celle-ci a été amendée à diverses reprises, et pour la dernière fois en 1976. La loi prévoit une aide directe sous forme de subventions aux théâtres qui font de la production, et une aide indirecte sous la forme de régimes nationaux d'abonnements destiné au public. Un conseil du théâtre a été créé, dont le rôle consiste à proposer et à répartir les subventions directes, ce qui donne un pouvoir important.

Ce conseil ne comprend que trois membres. Pour assurer une répartition impartiale et juste des aides, le conseil de trois membres est renouvelé tous les trois ans.

Le dernier amendement à la loi sur le théâtre prévoyait la création du théâtre national itinérant (Det rejsende landsteater), qui résulte de la fusion de plusieurs théâtres itinérants et de deux permanents, à savoir le théâtre danois (Det Danske teater) et l'opéra de Jutland (Den Jyske Opera). Ils reçoivent des aides de l'Etat et des départements.

Il existe également des théâtres provinciaux permanents à Odense, Arhus et Alborg, qui bénéficient eux aussi d'aides de l'Etat et des départements.

Remarquons par ailleurs que des améliorations ont été apportées à la situation des théâtres pour enfants. Ceux-ci reçoivent des aides directes de l'Etat et également des aides de la commune qui consistent en un remboursement de 25 % du prix des billets.

Le théâtre compte plusieurs groupes expérimentaux dont certains éprouvent des difficultés d'ordre économique. Les crédits fournis par l'intermédiaire du conseil du théâtre ne sont pas illimités, si bien que certains de ces groupes ne subsistent qu'à grande peine, notamment parce que, pendant un certain temps, ils doivent faire la preuve de certaines qualités artistiques avant d'obtenir des aides.

II. LES ACTIVITES CULTURELLES POUR ENFANTS

C'est une question à l'ordre du jour, car l'expression est nouvelle.

Il y a quarante ans, il y avait au Danemark, une société homogène et stable avec une importante population habitant la campagne où la culture était un héritage commun transmissible par l'école et les familles.

Aujourd'hui, la société est divisée en différents groupes de population et l'évolution technologique et politique a été si rapide qu'il est difficile aux gens de s'adapter.

Les enfants ne vivent plus d'une manière naturelle dans le monde des adultes. Lorsqu'ils sont ensemble, c'est bien souvent dans un milieu agité, ou alors, ils se retrouvent seuls à la maison.

Cet état de fait a créé un besoin d'activités culturelles spécialement destinées aux enfants.

Nous sommes redevables aux années 60 d'avoir suscité un intérêt politique à cette question, ainsi que des moyens économiques. Pour la première fois, il fut question de théâtre et de cinéma, de livres et d'activités artistiques à l'école où l'on parlait le langage des jeunes, considérait sérieusement leurs problèmes et

jugeait utile de leur laisser avoir de l'influence sur leur propre vie.

Les bibliothèques municipales qui, grâce aux prêts gratuits de livres, ont une grande influence sur la culture, engagèrent des bibliothécaires spécialement pour les enfants, qui ont pour tâche de les guider et de stimuler leur intérêt. Là, les enfants se sentent chez eux, car il est possible d'écouter des disques et de voir des films et des pièces de théâtre qui leur sont spécialement destinés. Il faut signaler que de nombreuses troupes pour enfants se déplacent dans tout le pays pour leur offrir le temps d'être ensemble.

1. Le public de demain

Lorsque le Parlement discuta la loi sur le théâtre en 1970, le rapporteur culturel de la Social-démocratie, Niels Mathiasen, déclara : "Si l'on veut vraiment mener une politique culturelle à long terme, on doit attacher plus d'importance au théâtre pour enfants, car, là, se trouve le public de demain".

2. Les pionniers

Nous devons tout d'abord citer Jytte Abildstrøm et son théâtre de marionnettes, ainsi que la troupe qui fonda "Le petit théâtre" à Copenhague en 1966. Il s'agissait de représentations destinées spécialement aux plus jeunes et adaptées à leurs exigences; le but était de leur faire prendre part à la tradition dite culturelle.

Au cours des années suivantes, le théâtre pour enfants se développa énormément; les premières troupes : Comedievagnen (La voiture de la Comédie)

Banden (La bande)

Paraplyteatret (Le théâtre du Parapluie)...

acquirent de l'expérience avec une nouvelle forme théâtrale où l'on allait à la rencontre du public enfantin en se rendant dans son milieu quotidien, jardins d'enfants, écoles et bibliothèques.

La demande s'avéra très importante : environ 400.000 enfants assistèrent à ces représentations.

Au printemps 1981, le onzième Festival du Théâtre pour Enfants s'est déroulé à Frederiksværk, près de Copenhague : quarante troupes jouèrent une soixantaine de pièces et cent vingt représentations à l'intention de plus de dix mille spectateurs.

3. Les rapports Etat - Culture

Certains théâtres ont vu leurs subventions doublées lors de la réunion de la loi sur le théâtre du 1er janvier 1980. Mais cette théorie n'est pas toujours mise en pratique, car, comme on a donné plus de pouvoirs aux départements et aux communes et que l'Etat a exhorté celles-ci à limiter leurs dépenses, il y a un peu partout des députés-maires qui pensent que le premier endroit où l'on peut réaliser des économies est le théâtre pour enfants, ceux-ci comptant ni comme électeurs, ni comme groupe de pression.

Dans une ville de province, le conseil municipal refuse de subventionner le théâtre pour enfants étant donné "son attitude critique vis à vis de la société !

4. La génération - jouet

Les enfants vivent actuellement dans une réalité déchirée. Ils connaissent les mots "chômage", "atome". Ils apportent donc aux pédagogues et aux personnes qui s'occupent de la culture la possibilité de décrire et d'analyser cette réalité afin de pouvoir leur offrir des portes de sortie.

A l'occasion du Festival de Théâtre pour Enfants en 1981, un critique a utilisé l'expression "génération - jouet". C'est un signe inquiétant, mais exact de ce jeune public qui se considère comme un objet que l'on transporte d'un endroit à un autre. Il est donc naturel que les artistes puisent leur inspiration dans le milieu des enfants avant de s'adresser à eux sur la scène.

5. Dans une impasse

Les enfants et les jeunes forment le groupe le plus mal loti en période de mauvaise conjoncture. La politique concernant les jeunes, aussi dans ses aspects culturels, devient facilement un sous-produit de la législation économique; les enfants doivent céder la place aux exigences des générations productives en ce qui concerne la culture et les distractions.

Il existe par exemple une disproportion entre le pourcentage d'enfants et de jeunes dans la population et le pourcentage d'heures d'émission qui leur est octroyé à la radio danoise.

Or, 25 % de la population ayant moins de 18 ans, il est regrettable de constater que 3 % seulement des crédits alloués au théâtre sont destinés aux théâtres pour enfants. Il est indispensable de faire preuve d'imagination et de rompre avec les vieilles habitudes si l'on veut que les êtres humains s'adaptent bien à l'âge

de la technologie.

"L'objectif de la culture pour enfants est de contribuer à créer des êtres humains plus libres et plus forts qui, avec une plus grande indépendance, pourront décider de leur propre vie et améliorer la société dans laquelle ils vivront".

La culture pour enfants doit être la même que celle pour adultes. Le principal ennemi de la culture pour enfants est tout ce qui est autoritaire et pauvre en matière d'expériences.

L A G R E C E

UN APERÇU DU THEATRE D'OMBRES GREC

(Sources : P. ZORA du Musée de l'Art Populaire Grec)

Le Théâtre d'Ombres, outre sa valeur artistique en tant que spectacle populaire largement répandu parmi les peuples les plus divers, présente, du point de vue ethnologique, un intérêt tout particulier. C'est un exemple typique de transfert d'un élément culturel d'une région à une autre, comme de son adaptation au caractère spécifique de tout peuple qui l'a adopté.

Certains érudits font remonter les origines de la technique du théâtre d'ombres au théâtre religieux et mystique de l'Extrême-Orient, spécialement à celui de l'Inde et de la Chine. Dans l'épopée sanscrite de Mahabharata, on trouve la description d'un spectacle qui consistait à faire évoluer derrière un écran de toile mince des figurines taillées dans du cuir. A Java, où la civilisation indienne avait pénétré dès le IV^e siècle, on rencontre dans des textes littéraires du XI^e siècle des pensées philosophiques faisant allusion au théâtre d'ombres. Les encyclopédies chinoises mentionnent également l'apparition de ce théâtre au XI^e siècle.

L'apparition du théâtre d'ombres "Karaghiozis" en Grèce est mentionné pour la première fois dans les quotidiens du roi Otton. Le numéro du 18 août 1841 du journal "Tachyptéros Phimi" annonce la représentation de la comédie "Hadziavatis et Koutzouk Méimétis" à Nauplie. Onze ans après, le 9 février 1852, ce même journal décrit une représentation du "Karaghiozis" à Athènes et en fait une analyse détaillée. Enfin, le journal "Athena" du 4 janvier 1854 proteste contre la trivialité du théâtre d'ombres qu'il traite de spectacle d'Asiates, et demande l'intervention de la police.

D'après ces textes, il résulte que le théâtre d'ombres introduit en Grèce, paraît-il, par un montreur grec de Constantinople, était considéré comme un spectacle oriental, d'Asiates, que les personnages turcs et que les pièces présentées étaient jugées tellement obscènes qu'elles provoquaient l'indignation des bourgeois. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, "Karaghiozis" n'avait donc pas encore acquis son caractère spécifiquement grec. Il lui faudra pour cela encore quelques décennies.

Les noms des premiers montreurs grecs, qui surent donner au théâtre d'ombres un caractère et un contenu en accord avec les moeurs du pays, ne nous sont pas connus. L'hellénisation du Karaghiozis fut en tout cas l'oeuvre d'artistes remarquables issus du peuple, doués de multiples talents. Ils savaient tout faire : composer les scénarios, dessiner et découper les figurines, chanter et imiter la voix de chaque personnage. Surtout, ils ont su créer des types nouveaux, spécifiquement grecs, pris sur le vif de la vie quotidienne en province et à la ville. Par ce travail collectif, le type grec du "Karaghiozis" s'affirme. Au début du siècle, le théâtre d'ombres est en plein épanouissement : c'est un spectacle populaire, qui divertit toutes les classes sociales, et arrive même à rivaliser avec le cinéma qui, tout en n'étant qu'à ses premiers pas, jouissait déjà d'une grande vogue.

Les premières décennies au XXe siècle peuvent être considérées comme l'ère classique du théâtre d'ombres grec. Son répertoire comprend des comédies, qui satirisent la vie quotidienne, des pièces dont le sujet est tiré de l'histoire ancienne et de la mythologie, et d'autres, inspirées par la Guerre d'Indépendance de 1821. La crainte, qui avait exclu du théâtre d'ombres turc tout sujet se rapportant aux autorités politiques ou religieuses, ne pèse plus sur le choix des sujets du théâtre d'ombres grec.

Le large usage de la chanson populaire et des instruments de musique traditionnels contribue également à l'hellénisation de ce spectacle.

Les figures du théâtre d'ombres grec se laissent diviser en quatre catégories :

- a) Figures qui sont des survivances de personnages du théâtre d'ombres turc adaptés à la réalité grecque, comme par exemple celles des deux protagonistes, Karaghiozis et Hadziavatis.
- b) Figures inspirées par le souvenir assez récent de la domination turque, comme celles du Vizir, de la fille du Vizir, du Bey ou du Pacha, et de Dervénages.
- c) Figures représentant des types familiers des villes et de la province grecques; le costume, le langage et le comportement expriment les particularités du lieu d'origine des personnages. Ce sont : Barba-Yorgos, Nionos, Stavrakas, Manoussakas.
- d) Figures qui représentent des héros de l'histoire grecque : Alexandre le Grand, l'Empereur de Byzance Constantin Paléologue, les héros de la Guerre d'Indépen-

dance tels : Kolokotronis, Marcos Botsaris, Athanassios Diakos.

Les figurines représentant des personnages exceptionnels sont plus grandes que les autres, de sorte qu'elles dominent sur l'écran et en imposent au public.

Le théâtre des ombres représente une forme particulière et très antique d'art théâtral qui trouve ses origines en Orient et qui, à partir de la moitié du siècle dernier, a pris racine en Grèce. Cette forme d'art a repris beaucoup d'importance ces dernières années.

Le théâtre d'ombres est une sorte de théâtre populaire. On le rencontre dans les pays d'Asie et du Moyen-Orient, de l'Afrique du Nord et des Balkans.

Tout au long de son voyage de l'Orient à l'Occident, il change de figures et traverse différents stades : le drame, la cérémonie et la comédie, tout en sauvegardant ses traits caractéristiques : personnages typiques, l'intrigue stéréotype avec son air particulier, un langage spécial pour les dialogues et l'improvisation...

Le théâtre d'ombres reflète la société, représente et exprime les valeurs de l'environnement socio-politique. Karagiozis est l'art représentatif de la récente histoire hellénique, la seule qui exprime la réalité néohellénique. L'acteur Karagiozis, personnage malin, tortueux, "pauvre type", toujours affamé, signifie beaucoup plus que sa figure divertissante le laisse entendre.

Sa barque croulante, sa famille affamée, son humour bilieux, sa misère, les jours meilleurs qui ne viennent pas, tout cela explique et reflète la vie dans ce pays et constitua ainsi, pendant un certain temps, l'amusement principal de son peuple.

La pièce de Karagiozis se déroule sur un tissu blanc qui représente dans l'esprit du spectateur la vie de l'époque (occupation par les Turcs), au bout duquel il y a deux édifices (éléments stables) qui témoignent du contraste social : à droite c'est le Palais où habite le noble, la Pacha ou Vizir qui est omnipotent; à gauche c'est la baraque croulant du citoyen le plus pauvre, économiquement et socialement le plus faible.

Sur cet écran qui est très élastique quant à l'espace et quant au temps, se déroule le scénario faisant appel à des événements actuels ou d'un passé proche, à des personnages héroïques de l'histoire hellénique (les héros sont immortels), toujours dans un esprit d'humour bilieux.

Exemple tiré du Karagiozis à Bruxelles dans le cadre d'Europalia :

- Q. Karagiozi, que fais-tu à Bruxelles ?
- R. A !!! Je suis venu pour dormir. (Karagiozis est un personnage paresseux).
- Q. Et pourquoi tu n'est pas resté chez toi pour dormir et tu es venu ici ?
- R. Parce qu'ici on dort mieux. On dort et on touche du pognion ! D'ailleurs tous ici attendent que ça tombe à la fin du mois. (Allusion aux indemnités de chômage très élevées en Belgique).

Ceci déborde un peu l'étude, mais voici une nouvelle technique combien ancienne, qui démontre une fois de plus que l'émerveillement théâtral peut toucher autant d'adultes que les enfants en nous faisant réagir à tous les petits et grands problèmes quotidiens.

C O N C L U S I O N S

Après ce tour d'horizon, nous tenterons de dégager et de connaître les grandes tendances de ce théâtre européen pour la jeunesse que nous avons essayé de caractériser comme "ouvert sur la Vie".

Le théâtre se faisant, s'élaborant à partir du vécu, de réalités vivantes, il paraît important de présenter à l'enfant des thèmes qui le placent en présence de ses problèmes quotidiens, afin qu'il puisse réagir, c'est-à-dire développer son sens critique grâce à une approche vivante du théâtre.

Les spectacles doivent contenir des propositions pour le présent et des visions pour l'avenir qui l'aideront à construire petit à petit son environnement.

Il importera alors de parler d'environnement social : l'enfant vivant constamment à côté de grands problèmes économiques (crises, chômage et surtout en ce qui concerne les jeunes), il s'agira de répondre à ces angoisses en orientant les jeunes vers des questions nouvelles, mais pas de manière didactique.

Donc, l'imaginaire, la création, un nouvel aspect plus "détendant, mais aussi réfléchi" du théâtre et de ses thèmes, devra véritablement s'ancrer dans l'environnement des jeunes.

D'où la nécessité de construire un nouveau répertoire basé sur des relations originales, en développant la magie de la représentation et en bannissant le moralisme ou encore tout effet de culpabilisation.

Nous pouvons dès à présent conclure en disant que le Théâtre pour la Jeunesse ne sera ouvert sur la Vie que s'il est capable d'ouvrir les yeux de l'enfant à la Vie, c'est-à-dire à le rendre responsable en tant que personne et à imaginer un monde plus heureux où il trouvera sa place; car, encore une fois, le théâtre est bien sur un art du présent, mais il est aussi visionnaire, en ce sens qu'il doit toujours privilégier la création; et qui dit création, dit porte ouverte vers l'avenir.