ULB UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

DI·fusion

Dépôt Institutionnel de l'Université libre de Bruxelles /
Université libre de Bruxelles Institutional Repository
Thèse de doctorat/ PhD Thesis

Citation APA:

Deldime, R. (1973). *Contribution à l'étude du langage théâtral destiné aux enfants de 9 à 12 ans* (Unpublished doctoral dissertation). Université libre de Bruxelles, Faculté des Sciences psychologiques et de l'éducation, Bruxelles.

Disponible à / Available at permalink : https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/214656/1/3bfdc5ec-15d2-4b36-a8bb-5926f0a588ff.txt

(English version below)

Cette thèse de doctorat a été numérisée par l'Université libre de Bruxelles. L'auteur qui s'opposerait à sa mise en ligne dans DI-fusion est invité à prendre contact avec l'Université (di-fusion@ulb.be).

Dans le cas où une version électronique native de la thèse existe, l'Université ne peut garantir que la présente version numérisée soit identique à la version électronique native, ni qu'elle soit la version officielle définitive de la thèse.

DI-fusion, le Dépôt Institutionnel de l'Université libre de Bruxelles, recueille la production scientifique de l'Université, mise à disposition en libre accès autant que possible. Les œuvres accessibles dans DI-fusion sont protégées par la législation belge relative aux droits d'auteur et aux droits voisins. Toute personne peut, sans avoir à demander l'autorisation de l'auteur ou de l'ayant-droit, à des fins d'usage privé ou à des fins d'illustration de l'enseignement ou de recherche scientifique, dans la mesure justifiée par le but non lucratif poursuivi, lire, télécharger ou reproduire sur papier ou sur tout autre support, les articles ou des fragments d'autres œuvres, disponibles dans DI-fusion, pour autant que :

- Le nom des auteurs, le titre et la référence bibliographique complète soient cités;
- L'identifiant unique attribué aux métadonnées dans DI-fusion (permalink) soit indiqué;
- Le contenu ne soit pas modifié.

L'œuvre ne peut être stockée dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'identifiant unique (permalink) indiqué ci-dessus doit toujours être utilisé pour donner accès à l'œuvre. Toute autre utilisation non mentionnée ci-dessus nécessite l'autorisation de l'auteur de l'œuvre ou de l'ayant droit.

---------- **English Version** ----------

This Ph.D. thesis has been digitized by Université libre de Bruxelles. The author who would disagree on its online availability in DI-fusion is invited to contact the University (di-fusion@ulb.be).

If a native electronic version of the thesis exists, the University can guarantee neither that the present digitized version is identical to the native electronic version, nor that it is the definitive official version of the thesis.

DI-fusion is the Institutional Repository of Université libre de Bruxelles; it collects the research output of the University, available on open access as much as possible. The works included in DI-fusion are protected by the Belgian legislation relating to authors' rights and neighbouring rights. Any user may, without prior permission from the authors or copyright owners, for private usage or for educational or scientific research purposes, to the extent justified by the non-profit activity, read, download or reproduce on paper or on any other media, the articles or fragments of other works, available in DI-fusion, provided:

- The authors, title and full bibliographic details are credited in any copy;
- The unique identifier (permalink) for the original metadata page in DI-fusion is indicated;
- The content is not changed in any way.

It is not permitted to store the work in another database in order to provide access to it; the unique identifier (permalink) indicated above must always be used to provide access to the work. Any other use not mentioned above requires the authors' or copyright owners' permission.

Université Libre de Bruxelles

FACULTE DES SCIENCES PSYCHOLOGIQUES ET PEDAGOGIQUES

Contribution à l'étude de la spécificité du langage théâtral destiné aux enfants de 9 à 12 ans

Dissertation présentée pour l'obtention
du grade de Docteur en Sciences Pédagogiques
par

ROGER DELDIME

1/9514

Université Libre de Bruxelles

FACULTE DES SCIENCES PSYCHOLOGIQUES ET PEDAGOGIQUES

Contribution à l'étude de la spécificité du langage théâtral destiné aux enfants de 9 à 12 ans

695.750
v.
Cop 2

Dissertation présentée pour l'obtention
du grade de Docteur en Sciences Pédagogiques
par

ROGER DELDIME

UNIVERSITAS BRUXELLENSIS · BIBLIOTHECA

Volume 1

2890948

S O M M A I R E

Remerciements 3

Objet de la présente étude 4

1ère partie

LE THEATRE POUR ENFANTS : SES RAPPORTS AVEC LA THEATRALITE,LA PSYCHOLOGIE ET LA PEDAGOGIE

-Introduction 11

-Ethique et esthétique du théâtre pour enfants 18

-Psychodynamique de l'enfant-spectateur 98

-Théatre et éducation 120

2ème partie

LE LANGAGE THEATRAL DESTINE AUX ENFANTS DE 9 A 12 ANS . ETUDE EXPERIMENTALE

-Introduction 141

-§ 1 :Cadre de la recherche 144

-§ 2 :Etude des émetteurs 150

-§ 3 :Analyse du texte original et de son adaptation 157

-§ 4 :Etude du langage théâtral de la pièce 260

-§ 5 :Etude du récepteur 327

-§ 6 :Analyse des résultats 341

Synthèse finale 432

Bibliographie 447

Table des matières 476

Annexes (voir volume 2)

Remerciements

Nous nous permettons d'exprimer nos sentiments de vive reconnaissance à Monsieur le Professeur Sylvain DE COSTER qui s'est intéressé à notre étude dès sa première formulation et ne nous a pas ménagé son temps.

OBJET

DE LA PRESENTE ETUDE

Au Septième Congrès Annuel du Théâtre pour Enfants réuni à Los Angelès en juillet 1951,la recommandation suivante fut votée :

> "Que soit entreprise une étude scientifique du public juvénile,de manière à déterminer jusqu'à quel point le théâtre pour enfants a atteint les objectifs qu'il s'est fixés" (cité par BELL,C.p.23)

Après de nombreuses discussions,les 300 délégués venus des quatre coins des Etats-Unis,proclamèrent qu'il était indispensable de rassembler des éléments précis sur les réactions dunpublic enfantin et demandèrent aux Universités et Collèges de promouvoir des recherches en ce domaine.

Près de 25 ans après cet appel comment se présente la recherche en théâtre pour enfants aux U.S.A. ?

Nous sommes en mesure de répondre à cette question avec assez bien d'exactitude.

En effet,nous avons eu (+) l'occasion d'examiner attentivement un document original et unique à savoir la photocopie de la thèse (non publiée) de W.H. VAN TASSEL entièrement consacrée à la bibliographie exhaustive et annotée sur le théâtre pour enfants aux Etats-Unis.

Dans ce précieux document il analyse 1.033 études (livres publiés,articles,rapports,thèses et mémoires non édités,...) écrites de 1900 (création de la première Compagnie Dramatique pour Enfants en 1903) à 1968 (date à laquelle le Comité Directeur de la CTC-Children's Theatre Conference- évalue à plus de 2.000 le nombre de troupes aux U.S.A.)

(+)grâce à l'amabilité de René Hainaux(professeur à l'Institut Supérieur des Arts du Spectacle de Bruxelles et au Conservatoire Royal de Liège)qui nous a mis en rapport avec R.Russell Porter, Chairman,Departement of Theatre,University of Denver

Cet extraordinaire développement du théâtre pour enfants s'explique — à notre avis — et par le mythe très vivace de l'enfance aux Etats-Unis et par la prise de conscience par l'opinion publique du rôle vital que peut jouer le théâtre dans la transmission de la culture américaine.

Rien d'étonnant dès lors si de nombreux Collèges et Universités organisent des "graduats" en théâtre pour enfants (+).

L'étude de la bibliographie annotée de VAN TASSEL nous autorise à conclure que :

1° l'expression "Children's theatre" est utilisée aux U.S.A. au sens large puisqu'elle comprend,outre le théâtre pour enfants proprement dit,les "creative dramatics" (jeux dramatiques),le théâtre scolaire(représentations de pièces classiques ou modernes interprétées par des élèves à l'école) et le théâtre joué par des enfants devant des publics d'adultes.Nous reviendrons plus loin sur ces distinctions en précisant notre position et en délimitant le domaine de nos investigations ;

2° la presque totalité des études recensées concernent :

- la littérature dramatique destinée à la jeunesse(=répertoire);
- l'histoire du théâtre pour enfants aux Etats-Unis;
- la création dramatique;
- l'analyse critique de la mise en scène de spectacles pour enfants;
- la théorie et la philosophie du théâtre pour enfants;
- les aspects techniques de la réalisation scénique (décors,costumes,éclairages,...);
- les activités des différentes troupes;
- l'organisation des tournées;

(+) en 1954,on dénombrait 33 écoles supérieures de théâtre pour enfants,en 1968 on en comptait 103 (cité par Van Tassel,p.6)

- l'expérience personnelle des directeurs artistiques des Compagnies spécialisées en théâtre pour enfants.

A notre grand étonnement,les recherches psychosociologiques sur le comportement de l'enfant-spectateur sont très rares (elles représentent approximativement 2 à 3 % de l'ensemble des études (+) .

L'explication que nous avançons relève de l'organisation même des études théâtrales aux U.S.A. En effet, nombreuses sont les thèses élaborées par des étudiants sortant des écoles supérieures de théâtre alors que les Facultés des Sciences Humaines semblent,à première vue,nettement moins intéressées par les problèmes que pose la relation unissant l'enfant au théâtre.

Néanmoins quelques grands noms de la psychologie américaine,se basant soit sur leur connaissance de l'enfance, soit sur des enquêtes (ce qui est moins fréquent) , "s'aventurent" dans un domaine encore peu exploré par les psychologues,pédagogues et sociologues.

C'est ainsi que J.E. ANDERSON affirme à la Sixième Conférence Annuelle de Théâtre pour Enfants (Minneapolis, 24 août 1950) que l'observation des réactions du public doit retenir l'attention des dramaturges et déclare que le mode de présentation d'une pièce est aussi important que son contenu.

A la même époque,Charlotte CHORPENNING,auteur dramatique et sociologue,met au point un procédé d'observation des réactions des enfants,des fluctuations de leur attention,des modifications de leur attitude physique,de leurs silences et répliques,... pendant les représentations.

Campton BELL (déjà cité) suggère,en 1952,que les critères d'identification,de participation émotive,d'action

---

(+)les contacts réguliers que nous avons avec la Tchécoslovaquie, autre terre privilégiée pour le théâtre de l'enfance,nous incitent à penser que la situation est identique dans les pays de l'Est.Zdenek Bezdek,professeur à la Chaire de Marionnettes de l'Université de Prague nous confirme dans un courrier du 20 sept. 1973 qu'il n'existe aucune étude psychosociologique sur le théâtre pour enfants;les fichiers des bibliothèques renseignent seulement des compte rendus et critiques de spectacles

dramatique,de valeur artistique,...définis pour les émissions enfantines de télévision soient également appliqués au théâtre pour enfants.

En 1962,R.G. ADAMS étudie le niveau de lisibilité des pièces en appliquant différents scores et échelles utilisés dans le domaine de la psychosociologie de la communication.

D. ALDRICH (1965) partant de "Reynard the Fox" (traduction de la pièce du dramaturge belge Arthur Fauquez) se demande comment les enfants réagissent au comportement du renard dont la ruse n'est pratiquement jamais condamnée. Les expériences qu'il conduit tentent à prouver que :

> "The implications of the study for the question asked are that while one performance of a play may cause children to express momentary enthusiasm for a dispproval of certain types of behavior,the lasting influence of one performance is not going to be extensive"(p.38)

Quelle que soit la valeur des exemples que nous venons de citer,il faut bien reconnaître que le théâtre pour enfants aux Etats-Unis — comme en Belgique d'ailleurs ! — n'est guère soumis à l'épreuve de l'investigation psychosociologique.

L'approche que nous tentons (observation du comportement de l'enfant-spectateur,participation à la création de spectacles,étude de manuscrits destinés à la scène pour enfants,enquêtes psychopédagogiques et psychosociologiques,...) constitue notre premier pas dans la découverte du monde du théâtre pour enfants.

Nous relatons l'essentiel de cette expérience qui se veut permanente dans la première partie de notre thèse.

Nos différents travaux précités nous amènent à prendre conscience de l'existence du problème probablement le plus important en matière de théâtre pour enfants : LE LANGAGE .

Le théâtre étant un moyen de communication, la question se pose de connaître la spécificité du langage théâtral destiné aux enfants.

Cherchant à circonscrire le rapport existant entre le langage oral et les autres langages davantage liés à la technique dramatique (langage corporel et langage visuel notamment) , nous avons entrepris un travail expérimental objet principal de la deuxième partie de notre thèse.

1ère P A R T I E

L E T H E A T R E P O U R E N F A N T S

Ses rapports avec la théâtralité, la psychologie et la pédagogie.

INTRODUCTION

Il n'existe pratiquement pas de théâtre pour enfants en Belgique jusqu'à l'immédiate avant-guerre, époque où s'amorce à l'exemple de la France une action théâtrale en faveur de la jeunesse.

Sans Jacques Copeau, fondateur du théâtre et de l'école du " Vieux Colombier "(Paris 1913) et, il faut bien le dire aussi, sans Lord Baden Powell, père du scoutisme, la troupe animée par Léon Chancerel n'aurait pas vu le jour en 1929. Le premier avec les fameux " Copiaux "(+) a insufflé un esprit tout nouveau à l'art dramatique par un retour aux sources de la Grèce antique, aux forces du Moyen-âge et à la burlesque Commedia dell'Arte des XVI è et XVIIè siècles. Le second a imaginé et réalisé le feu de camp qui a permis aux " Comédiens-Routiers " de goûter la joie de s'adresser aux enfants.

Les pièces enfantines groupées dans le " Théâtre

(+) Léon Chancerel travaille pendant quatre ans sous la conduite de Jacques Copeau en Bourgogne; lors de la fondation de l'Atelier en 1916 on le retrouve aux côtés de Charles Dullin; en 1927, il est à la Comédie des Champs-Elysées avec Louis Jouvet;

de l'Oncle Sébastien " de Chancerel sont jouées par des comédiens adultes et professionnels : c'est là une grande innovation .

Dès 1933, quelques scouts belges choisissent le théâtre comme moyen d'expression à cause du plaisir pris à certains feux de camp montés en grand spectacle pour des paysans rassemblés et à certaines fêtes d'enfants ordonnées à la place des " traditionnelles " fêtes scolaires.

La participation à des stages et des cours organisés en France par Léon Chancerel, la découverte de ses publications suscitent la création des " Comédiens-Routiers Belges " (+). Malheureusement pour le théâtre de l'enfance , les Comédiens-Routiers délaissent le public juvénile et s'adressent aux spectateurs adultes.

Le flambeau est repris (++) par les "Comédiens Normaliens" nouvelle$ compagnie créée par Etienne Vandersanden sous l'impulsion du Directeur Louis Verniers et du Professeur Sylvain De Coster et formée d'instituteurs et de futurs instituteurs de l'Ecole Normale Charles Buls de la Ville de Bruxelles.

Les " Comédiens Normaliens " montent en 1938 sur les tréteaux et s'attachent spécialement au théâtre pour enfants. Amateurs dans la plus noble acception du terme, en plus de leur profession et sans chercher à en tirer un profit lucratif, ils continuent de nos jours à servir utilement le théâtre en sensibilisant le public enfantin à l'art dramatique.

C'est après la guerre, dans une ville flamande, qu'est né véritablement le premier théâtre professionnel

---

(+) animés par les frères Huisman appelés depuis à la direction, l'un, du Théâtre National de Belgique, l'autre, du Théâtre Royal de la Monnaie;

(++) pendant la première année d'existence des " Comédiens Normaliens " Jacques Huisman vint, chaque semaine, entraîner à l'art dramatique l'équipe initiale dont Etienne Vandersanden s'était fait le mentor;

pour enfants de notre pays : le"Jeugdtheater" d'Anvers. Il dispose actuellement d'une salle qui lui est propre et bénéficie de soutiens financiers permettant de parler d'une politique théâtrale en faveur de l'enfance. Cette situation n'a toujours pas d'équivalent en Wallonie.

En 1954 naît une Compagnie professionnelle d'expression française celle-ci : le"Théâtre de l'Enfance" de Bruxelles fondé par José Géal. En 1958, le ""Théâtre du Printemps" de Charleroi, actuellement animé par Jacques Fumière, s'efforce lui aussi de répondre à un besoin de plus en plus affirmé. Trois compagnies professionnelles voient enfin le jour à Liége(" la Section Jeunesse du C D J. ",Michel Tessings, 1970) à Namur (les " Zygomars ", Hubert Roman, 1965) et à Bruxelles (le " Théâtre du Tournesol ", Jacques Dorval, 1971)

Parallèlement à ces troupes de comédiens se développent, se créent, disparaissent des théâtres — stables ou ambulants — de marionnettes. (+)

Au total le bilan est assez maigre des compagnies professionnelles de comédiens attachées à la cause du théâtre pour enfants. (++)

(+) les plus connus sont: le"Théâtre Casimir" (fondé par Léon Leroy doyen des marionnettistes belges et actuellement animé par sa fille Suzanne Elen);le "Théâtre du Péruchet" (1929; directeur actuel:Frans Jagueneau);les "Coeurs de Bois" (1945, Félix Bonjean);le "Centre éducatif par les moyens audio-visuels" (1950, Marcel Cornélis); le "Guignol Triboulet"(1951, Léo Dustin);les "Marionnettes de Wallonie"(1951, René Renard);le "Théâtre-Guignol des Galopins"(1955,Monique Heckmann);la "Compagnie Télégam"(1961, Marion-Ralph Darbo- André Lange);la section marionnettes du "Théâtre de l'Enfance" (1966,Anne Mauffroy et Claude Valère); "la Clef des Champs" (1968,Pierre Nihon), etc;

(++) Nous ne mésestimons pas les efforts de nombreuses troupes qui, sur le plan de l'amateurisme, obtiennent parfois des résultats intéressants avec de très pauvres moyens.Toutes sont pleines d'ardeur;quelques-unes pourraient rivaliseravec les compagnies professionnelles mais le plus grand nombre montre à la fois trop et trop peu d'ambition. Trop peu en ce sens qu'elles ignorent, négligent ou écartent délibérément certains problèmes, et trop en s'attaquant à des oeuvres qui dépassent leurs moyens.Elles s'aventurent sur la scène avec une audace ingénue et d'autant plus grande qu'elles ignorent à peu près tout de l'art dramatique, de la mise en scène et de l'esthétique théâtrale.

On commence néanmoins de nos jours à mesurer l'importance du théâtre pour enfants dans le développement de la personnalité enfantine. Des équipes de recherche se créent dans les milieux professionnels du théâtre tel le " Groupe de recherche en animation et Théâtre pour Enfants " dirigé par Emile Lesteis (1971), des rubriques réservées aux aspects techniques et pédagogiques de cette action culturelle naissent dans des revues spécialisées (+), un " Théâtre des Jeunes " ainsi qu'un "Centre de formation " d'acteurs spécialisés sont mis en place par la ville de Bruxelles (1972).

La prise de conscience par les créateurs de spectacles de la nécessité d'une connaissance approfondie de l'enfant, la remise en question des conceptions théâtrales sont autant de signes qui prônent un intérêt nouveau pour l'éducation artistique de la jeunesse.

Le catalyseur de cette prise de conscience fut incontestablement le " Stage national et interprovincial d'art dramatique " consacré au théâtre pour enfants (juillet-août 1970). Ce stage était à la fois organisé par le Ministère de la Culture française - et dirigé de main de maître par l'Inspecteur Frank Lucas du Centre National d'Art Dramatique - et par les Services de Jeunesse des provinces francophones et du Brabant.

Cette confrontation était ouverte aux animateurs, aux interprètes et aux techniciens des compagnies professionnelles ou semi-professionnelles et des mouvements d'animateurs.

Le but était de réunir tous ceux qui, en Belgique, se vouent au théâtre pour enfants afin de :
- comparer les expériences et les analyser lucidement avec

(+) la Revue "Castelets" éditée depuis le mois d'octobre 1971 par la section francophone du Centre belge de l'Union internationale de la marionnette" ,la Revue " S.O.S." publiée par la Commission Interprovinciale des Services provinciaux de la Jeunesse ainsi que la Revue Rencontres (Les Cahiers du Cacef) contiennent plus ou moins régulièrement des articles relatifs au théâtre pour la jeunesse;

des gens de métier;
- dégager des conclusions et les mettre immédiatement à l'étude dans des ateliers de réalisation (interprétation, scénographie, décoration, sonorisation, composition dramatique, etc.)

Dix-huit Compagnies belges se produisirent devant un large public d'enfants, l'ensemble du stage où figurait non seulement des gens de théâtre mais aussi des médecins, des éducateurs, des responsables de groupements de jeunes et de maisons de la culture ainsi qu'une équipe psychopédagogique que nous dirigions.

Une analyse critique des techniques et conceptions dramatiques suivait chaque représentation et était mise en relation avec les constatations de l'équipe psychopédagogique.

Ainsi donc, pour la première fois dans notre pays, le théâtre pour enfants était pris en considération, publiquement, officiellement. Sortir du tâtonnement et progresser grâce à la recherche objective et concertée deviennent les meilleurs gages d'une amélioration de la qualité des spectacles pour enfants.

A la même époque, une action est engagée par l'"Association pour la Promotion et la Diffusion de Spectacles pour Enfants et Adolescents" première initiative pluraliste (+) de développement culturel à l'échelle de la Belgique d'expression française.

Dans le but de contribuer à la rénovation de l'éducation esthétique des jeunes cette Association, présidée par Jacques Zwick, diffuse des cycles de spectacles dans les écoles primaires, spectacles préalablement sélectionnés par une Commission des Programmes comprenant des hommes

---

(+) cette ASBL dont les statuts ont paru à l'Annexe au Moniteur belge du 28 août 1969 (pp.2301-2302) est composée de représentants du Ministre de l'Education Nationale et de la Culture Française, de l'Enseignement libre, des quatre Provinces wallonnes et du Brabant, des Associations de Parents de l'enseignement libre (CNAP) et de l'enseignement officiel (FAPEO) de la Ligue des Familles et l'Union des Villes

de théâtre et d'enseignement, des psychopédagogues et des spécialistes des spectacles pour enfants. Les enseignants dont les élèves assistent aux séances reçoivent des fiches techniques et pédagogiques relatives à chaque représentation programmée, documents qui les aident à sensibiliser les enfants aux oeuvres qui leur sont présentées et à leur proposer des prolongements éducatifs.

Il résulte de ces deux initiatives — Stage de Spa et Association des Spectacles — que le théâtre pour enfants, aujourd'hui, est en passe d'être accepté de manière générale et rares deviennent les instances éducatives qui osent lui fermer les portes de l'école.

Mais si le théâtre pour enfants est accepté parce que la " mode " est enfin venue — et nous aurions tort de faire la fine bouche — il n'est pas encore compris (certains le considèrent toujours comme un art mineur) et on est loin d'en avoir exploité toutes les relations.

C'est la raison pour laquelle nous entamons cette étude.

Les contacts permanents que nous avons avec les troupes professionnelles, notre double qualité de membre de la Commission des Programmes et de président de la Commission pédagogique de l'Association des Spectacles, notre participation régulière aux rencontres nationales (Spa, Liége, Namur, Auvelais, Jemelle, Bruxelles,...) et internationales (France, Allemagne et Tchécoslovaquie), les enquêtes que nous avons déjà conduites nous ont incité à réaliser, dans une première partie, un tour d'horizon approfondi des problèmes fondamentaux — éthique, esthétique, psychologie, pédagogie,... du théâtre pour enfants. Cet effort de synthèse se veut original en ce sens qu'il n'a pas encore été entrepris précédemment.(+)

(+) Dans la deuxième partie nous procédons à une étude expérimentale du " langage " théâtral, moyen spécifique de communication entre les acteurs et les jeunes spectateurs, espérant ainsi fournir à tous ceux qui s'y intéressent des éléments objectifs sur la création et la réalisation des spectacles dramatiques destinés aux enfants

Dès que l'on prononce l'expression " théâtre pour enfants ", un certain nombre de questions surgissent immanquablement. Citons-les sans leur donner d'ordre préférentiel :

- Quel est le but du théâtre pour enfants?
- Quelle est sa signification? Doit-il même exister?
- A-t-il ses exigences, ses règles?
- Demande-t-il des acteurs spécialisés?
- Répond-il à un besoin, à une nécessité?
- Comment est-il appréhendé par les enfants?
- Comment écrire une pièce pour enfants?
- Qui doit l'écrire?
- etc.

Dans cette première partie de notre étude, nous tenterons de répondre à ces questions en envisageant successivement :

1. - L'éthique et l'esthétique du théâtre pour enfants

2.- La psychologie des jeunes spectateurs

3. - Les rapports entre le Théâtre et l'Education.

- chapitre I -

L'ETHIQUE ET L'ESTHETIQUE DU THEATRE POUR ENFANTS

Dans ce premier chapitre, après avoir précisé ce que nous entendons par " théâtre pour enfants ", nous analyserons :

1. - Les objectifs du théâtre pour enfants

2. - La littérature dramatique pour l'enfance

3. - La réalisation scénique et l'esthétique théâtrale

4. - Les acteurs du théâtre pour enfants.

DEFINITION DU THEATRE POUR ENFANTS.

Le théâtre consiste à reproduire d'une manière vivante des événements – réels, modifiés ou inventés – qui surviennent entre des hommes, et ce , comme tous les arts, aux fins de distraire (+)

Si nous parlons " théâtre pour enfants" il faut s'entendre sur ce que le vocable recouvre.

Le théâtre pour enfants possède un caractère

(+) "C'est ainsi que, selon Aristote, la tâche assignée à la tragédie des Anciens n'est ni plus ni moins que de divertir les hommes. Quand on dit que le théâtre est issu des cérémonies du culte, on affirme, sans plus, que c'est en en sortant qu'il est devenu théâtre; des mystères il n'a pas davantage repris la fonction religieuse, mais purement et simplement le plaisir qu'y trouvaient les hommes. Et la catharsis d'Aristote, cette purification par la crainte et la pitié, ou de la crainte et de la pitié, est une purgation qui non seulement était source de plaisir, mais visait expressément à donner du plaisir. En exigeant davantage du théâtre ou en lui reconnaissant un plus grand rôle, on ne fait que rabaisser le but qu'on lui assigne, (Brecht, B. " Petit organon pour le théâtre " p. 14)

hautement spécifique : c'est un théâtre de création conçu pour des enfants certes mais interprété par des comédiens adultes véhiculant un contenu artistique de qualité, conscients et sensibilisés aux problèmes de la psychologie enfantine, rompus aux techniques dramatiques.

Cette définition qui se veut générale à ce niveau préliminaire de notre étude, écarte néanmoins de nos préoccupations :

1) le théâtre PAR des enfants : nous excluons de nos travaux le triste cabotinage des enfants que l'on pousse sur une scène pour singer des personnages (et "massacrer" Molière par exemple), jouer pour un public, escompter des applaudissements, éblouir des spectateurs béats. Les spectacles où les enfants s'exhibent ne donnent qu'une parodie extrêmement pitoyable de ce que peut être une représentation théâtrale. Se basant sur une connivence avec le public qui s'attendrit sur des " charmants bambins " jouant la comédie, les animateurs de ces troupes ne cherchent qu'effet facile, usant et abusant de l'affectation des enfants-acteurs;

2) le jeu dramatique exécuté par les enfants que ce soit à l'école (illustration d'un conte au cours d'une saynète par exemple) ou dans le cadre des activités socio-culturelles (sur un thème choisi, chaque participant interprète son personnage compte tenu de l'attitude de ses pairs). Cette forme d'expression n'est pas à rejeter car elle présente une valeur éducative réelle. Mais il ne s'agit que d'un jeu qui, pour conserver son caractère ludique, doit trouver son origine dans l'expression des pensées et sentiments de l'enfant et viser à créer un esprit d'équipe parmi les joueurs. A aucun moment il ne réclame la présence de spectateurs.

L'art dramatique, dans son essence même, offre donc peu de similitude avec les deux formes que nous venons d'évoquer.

Refusant d'utiliser les " ficelles " du guignol — ce n'est pas difficile de faire hurler les enfants — qui

laissent peu de traces dans la sensibilité et l'intelligence des spectateurs, le théâtre pour enfants est respectueux de son public. Complément appréciable à l'enseignement des maîtres, il constitue un terrain privilégié sur lequel peut s'épanouir l'imagination créatrice des enfants et le point de départ de leur formation esthétique.

Ainsi défini, le théâtre pour enfants n'a pas à faire face aux sourires apitoyés des uns ni aux considérations de haute pédagogie des autres qui estiment que l'enfant d'aujourd'hui — bien plus évolué que l'enfant de jadis — n'a guère besoin d'un théâtre qui lui soit propre.(+)

Ayant délimité son champ d'action, le moment est venu d'étudier attentivement les principales composantes du théâtre pour enfants. Quatre critères guideront notre analyse : les objectifs poursuivis, la composition dramatique, la réalisation scénique et la formation d'acteurs spécialisés.

(+) ce dernier raisonnement séduit surtout ceux qui veulent faire l'économie de crédits qu'on leur réclame (!)

O B J E C T I F S DU T H E A T R E POUR E N F A N T S.

Le théâtre pour enfants est-il une pure distraction ou un art de vivre ? Doit-il restituer l'univers merveilleux, étrange et poétique de la perception enfantine ou s'efforcer de donner à l'enfant les éléments de compréhension du monde et d'acception des mécanismes sociaux.

C'est ici que l'on aborde les querelles d'école car le théâtre pour enfants se cherche encore et la théorisation fait défaut. On peut en effet retrouver dans la littérature dramatique pour l'enfance plusieurs tendances allant du parfait délassement au souci d'enseignement ou de contestation en passant par toutes les formes de la poésie.

1. LE THEATRE DIDACTIQUE

Le théâtre "didactique" vise essentiellement à instruire les spectateurs. Il se caractérise par sa finalité d'information et de diffusion des connaissances.

Dans "Ciel sans fumées" par exemple monté en 1972 par la "Compagnie Marcel Cornélis" de Bruxelles, le but premier est de sensibiliser les enfants aux principaux aspects de la pollution et de susciter le désir de participer à l'effort collectif de protection de l'environnement.

Afin d'éviter la lassitude des spectateurs, ce genre de théâtre met en scène des personnages très dynamiques et provoque un rebondissement perpétuel de l'action. Le rythme, la scénographie, l'interprétation et les décors sont soigneusement mis au point; de leur qualité dépend le degré d'attention du public.

Basé sur le principe du transfert de l'intérêt de la forme au contenu, le théâtre didactique au delà de sa substance contribue aussi à l'initiation artistique des enfants.

2. LE THEATRE MORALISATEUR

Le théâtre "moralisateur" se définit par la volonté de confronter l'enfant aux problèmes qui l'attendent dans la vie adulte. Préparer les jeunes à s'adapter à la société, à devenir de "bons" citoyens, à se conformer à la morale régnante sont ses raisons d'exister. Sans redoubler l'école, le théâtre moralisateur en est souvent le complément.

Un "classique" de cette conception est "Ambrosio tue l'heure" (A. Fauquez) spectacle monté en 1970 notamment par le "Théâtre du Printemps" de Charleroi au cours duquel les enfants sont sensibilisés à la nécessité sociale de la mesure du temps et de son fractionnement.

Ce genre de théâtre propose des modèles qu'il s'applique à rendre attrayants au moyen d'éloges et d'encouragements en espérant susciter chez les spectateurs le désir de leur ressembler. Mais ces parangons présentés sur la scène ne coïncident pas nécessairement aux besoins et idéaux de liberté de l'enfant. Il y a un monde en effet, entre le "bon élève" souhaité par la tradition éducative et le "meneur" de la classe, portrait psychologique authentique.

Fait d'abstractions morales, de mystifications et de moralités idylliques, ce théâtre se base sur la distinction socialement admise entre le bien et le mal.

Ce théâtre est très répandu dans le monde. Aux Etats-Unis (+), les analyses de K.L. GRAHAM (1947) ont débouché sur la définition des objectifs communs à la majorité des pièces pour enfants.

Outre le délassement, la poésie et le développement intellectuel, le théâtre doit permettre aux enfants d'estimer les phases importantes de la vie adulte, et d'apprendre les raisons pour lesquelles il faut accepter les valeurs morales de la vie américaine (++).

Plus près de nous, R.L. ABERNATY (1964) réduit les objectifs du théâtre pour enfants aux U.S.A. à six principes :

"1. To entertain;
2. To impact knowledge;
3. To motivate children to read;
4. To give moral and religious instruction(++);
5. To develop appreciation of literature;
6. To develop understanding and appreciation of different cultures" (p. 36)

(+) nous retenons un exemple à propos duquel nous avons recueilli des informations précises; le théâtre des Pays de l'Est poursuivant des objectifs comparables

(++)c'est nous qui soulignons

3.LE THEATRE IDEOLOGIQUE

Le théâtre " engagé " veut démythifier les héros classiques de la littérature enfantine en montrant des personnages humains avec leurs défauts et qualités. Pour ses défenseurs, les enfants doivent avoir le sentiment que la vie n'est pas facile et que le monde matérialiste peu fait pour le rêve est sans grande pureté.

Eveiller le besoin de réagir au milieu opprimant de la vie actuelle et susciter l'espoir de transformer le monde de la vérité admise, tel est le contenu du message "révolutionnaire" du théâtre d'idées.

Le théâtre politique se veut donc réaliste – ne pas laisser aller l'imagination vers l'abstrait, le merveilleux mais la ramener dans le sens du concret, des réalités sociales – ~~et~~ et manifeste le souci de ne plus séduire les enfants par les sortilèges de la fiction.

Conscient de sa "mission" sociale, ce théâtre a l'ambition d'activer l'apparition de nouveaux types humains en montrant aux enfants les voies du changement.

Une question fondamentale brûle les lèvres : comment ce théâtre, projection de préoccupations adultes, est-il appréhendé par le public enfantin ?

Les expériences que nous avons réalisées à ce jour nous autorisent à fournir des éléments de réponse.

1) Le Cercle de Craie.

Alfonso Sastre, né en 1926 en Espagne, écrivain d'extrême gauche s'est imposé au théâtre avec "la Cornada" (" le Coup de Corne," 1961). Du "Cercle de Craie Caucasien" de Bertold Brecht Sastre a retenu une trame fort simple contenue déjà dans une vieille légende caucasienne et en a créé une pièce pour enfants.

On y retrouve, comme dans la pièce de Brecht, la lutte contre les structures sociales existantes; il met en cause l'égoïsme des banquiers, la servilité des généraux envers la classe privilégiée, l'enfance abandonnée, etc...

Le Cercle de Craie fut monté et diffusé au cours de la saison 1971-72 par le "Théâtre de l'Enfance" de Bruxelles dirigé par José Géal.

Le but du réalisateur Michel Van Loo était de permettre aux enfants d'émettre un jugement critique et non émotionnel.

Pour cette raison, il réduisit les décors au strict minimum, n'utilisa aucun moyen scénique afin de concentrer l'attention des spectateurs sur les personnages et de les amener à réfléchir.

Le thème essentiel puisqu'il traite d'un problème de justice extrêmement actuel – celui de l'enfant abandonné, recueilli et élevé par des étrangers, réclamé par ses parents légitimes – est symbolisé par une poupée que se disputent âprement une petite fille riche qui l'a abandonnée et une petite fille pauvre qui la soigne et qui l'aime. Ce grave désaccord est tranché après mille péripéties mettant en évidence les problèmes relatifs à la lutte des classes, par l'application, au milieu d'un cercle de craie, du célèbre jugement de Salomon.

La réalisation théâtrale de ce spectacle fut, disons-le immédiatement une réussite tant il est vrai que cette production fut sélectionnée et diffusée dans la partie francophone du pays par l'"Association pour la Promotion et la Diffusion des Spectacles pour Enfants et Adolescents" que nous avons déjà citée. Désirant connaître comment ce genre de spectacle était appréhendé par les enfants de 6 à 12 ans, nous avons procédé à une enquête psychopédagogique (+).

Les pourcentages de réussite aux items relatifs à la compréhension logique allant de 23,1 à 76,9 (avec une moyenne de 55,7) nous montrent que la compréhension du message est très relative. En effet :

- le symbolisme de la poupée n'est pas souvent perçu; il est plutôt appréhendé dans sa signification concrète;
- les intentions du réalisateur sont inefficaces quand elles se heurtent à des comportements bien ancrés : le général, personnage négatif dans la pièce, est par contre très populaire auprès de nombreux enfants (mythe du soldat);
- le matérialisme et le statut social privilégié des personnages que le spectacle cherche à mettre en cause exercent une forte attraction sur les enfants issus de milieux socio-économiques modestes; au lieu de dénoncer cette injustice sociale, les enfants souhaitent acquérir un jour cette puissance liée à l'argent (!)

(+) les détails méthodologiques se trouvent dans : DELDIME, R. " Le Cercle de Craie et les Enfants " in Castelets, n° 2, 1972, pp. 1-22

Mais la compréhension partielle n'empêche pas les enfants de beaucoup aimer le spectacle; le théâtre leur apporte en effet bien d'autres satisfactions que celle de comprendre. Le comique gestuel (mimique et pantomime de certains comédiens), le comique de situation, les rapports positifs entre les personnages ainsi que la drôlerie des accessoires et des costumes déterminent en grande partie la joie des enfants. (+)

Cette dernière constatation nous inciterait à dire que le geste l'emporte souvent sur la parole dans la mémoire des enfants si nous n'avions pas des données expérimentales concernant un autre spectacle " engagé ". (++)

2) Le Pinceau Magique.

Dans le " Pinceau Magique " de Lopez Salénas (+++) le thème est celui de l'injustice : exploitation du peuple par la caste des seigneurs avec comme corollaires : liberté, bonheur, égalité, rivalité, solidarité, oppression, richesse mal utilisée, etc.....

Le héros de l'histoire, est un garçon pauvre et courageux vivant au milieu de la nature et ramassant du bois mort pour le vendre. Ses amis devant travailler pour les "riches" ont faim et froid.

Un soldat et un professeur, tous deux à la solde du Seigneur passent leur temps à s'amuser, à exploiter et à piller les misérables villageois.

Un magicien intervient et offre au héros un pinceau qui a la faculté de créer les objets qu'il dessine.

(+) 4% d'enfants à peine déclarent avoir préféré le thème du spectacle en se référant à l'opposition des classes sociales, la justice du jugement rendu, etc...

(++) Si l'enquête portant sur le " Cercle de Craie " a été conduite sur un échantillon occasionnel de 259 élèves d'une école primaire de la Ville de Bruxelles, l'expérience relative au " Pinceau Magique " concerne un échantillon de 901 enfants constitué soigneusement selon les critères d'âge, de sexe, de milieu et de niveau pédagogique. L'extrapolation des conclusions de cette dernière étude est en outre basée sur une méthode d'analyse statistique des résultats.
Pour de plus amples précisions voir :
DELDIME, R. et VERHELPEN, P. " L'influence de l'action pédagogique sur la réception d'un spectacle dramatique pour les enfants de 9 à 12 ans " Dossiers du Cacef, n°5, février 1973 (42p.)

(+++) Malgré nos multiples recherches nous ne sommes pas parvenus à obtenir des renseignements sur cet auteur espagnol qui écrit probablement sous un nom d'emprunt. Michel Van Loo qui a eu l'idée de traduire la pièce a réalisé l'adaptation en partant du conte chinois original.

Dès lors le seigneur veut s'emparer de l'objet à des fins de domination; il ordonne au soldat de le voler mais seul le garçon sait s'en servir.

Sous l'instigation de ses amis, le héros fait finalement périr les " mauvais " dans un naufrage.

Mis en scène par Michel Tossings de la Section Jeunesse du " Centre Dramatique de Liège " ce spectacle fut également diffusé dans la Belgique d'expression française au cours de la saison 1970-1971 .

La qualité de l'interprétation ainsi que le contenu véhiculé par cette réalisation dramatique nous ont incité à organiser une autre enquête aux objectifs multiples. (+)

Pour ce qui regarde la mémorisation et la compréhension logique de l'ensemble du spectacle, nous avons constaté qu'une large majorité (76%) des enfants ont compris le message contenu dans la pièce.

Sur les vingt items relatifs au critère envisagé nous n'avons relevé qu'une " divergence " au niveau de deux questions, les enfants ayant choisi massivement une réponse au contenu affectif voire égocentrique. Nous assistons dans ces deux cas à un phénomène de déplacement du rationnel vers l'émotif.

Les pourcentages élevés de réussite aux dix-huit autres questions nous permettent donc de penser que la pièce a su faire passer le message grâce à l'adéquation de la réalisation dramatique à la psychologie enfantine. ~~(++)~~

Ce spectacle rencontre l'adhésion du public enfantin puisque près de 90% des enfants déclarent l'avoir beaucoup apprécié. Comme pour le " Cercle de Craie " ils se réfèrent, au niveau des motivations, à la qualité de l'interprétation et de la réalisation scénique. Ils sont en outre très sensibles à la nature des relations existant entre les personnages et à leur comportement à l'égard de la classe des déshérités.

Les résultats de notre enquête menée scientifiquement , nous autorisent à affirmer que les enfants sont capables de com-

---

(+) voir supra : op. cit.

prendre une pièce de théâtre dont le contenu est quelque peu élaboré et qui de prime abord semble ne pas les concerner. Il s'avère néanmoins indispensable d'adapter la réalisation dramatique à l'intelligence et à la sensibilité enfantines.

A ce point de vue, nous rejoignons la prise de position définie au cours d'un séminaire international réservé aux auteurs dramatiques écrivant pour les jeunes et organisé par l'"Association du théâtre pour l'Enfance et pour la Jeunesse" (A.T.E.J.) à Bordeaux en 1971 :

" Il n'y a pas de sujet tabou pour les enfants,
mais seulement une manière de présenter un sujet "
(cité par " Le Monde " Paris, 030771)

4. LE THEATRE POETIQUE

Antidote du théâtre idéologique, le théâtre "poétique" veut émouvoir par la beauté, le charme, la délicatesse et l'harmonie.

Considérant le théâtre comme un art et un mode d'expression, c'est au nom de l'esthétique dramatique que cette conception recherche la fraîcheur, la chaleur de vivre, le bonheur.

C'est dans cet esprit qu'est présentée avec succès, depuis quelques années, la série des "Aventures de Tomate" réalisée par le "Théâtre-Guignol des Galopins" de Bruxelles. Les spectacles relatent les exploits d'un petit garçon joyeux et astucieux, image vivifiante et sympathique de la jeunesse devant faciliter l'identification des spectateurs. Bons et mauvais s'y affrontent certes mais les personnages négatifs sont ridicules et plus bêtes que méchants; les punitions qu'on leur inflige sont toujours provisoires.

L'esthétique des décors hauts en couleurs est très riche d'enseignements; elle va du réalisme au symbolisme en passant par la stylisation cherchant toujours à toucher la sensibilité enfantine.

Le comique gestuel et de situation, accompagné par un humour verbal souvent subtil, renforce le caractère caricatural ou cocasse de certaines scènes.

5. LE THEATRE LUDIQUE

)

Les partisans du théâtre "ludique" désirent avant tout présenter des "spectacles-jeux" vigoureux, sains, distrayants tout en veillant à l'éthique et l'esthétique.

Les représentations constituent donc une détente, un délassement pour les enfants mais elles ne négligent pas pour autant le contenu ni la forme théâtrale.

"Tire la Chevillette" monté par les "Zygomars" de la Maison de la Culture de Namur est très représentatif de cette tendance. Il s'agit d'histoires dépouillées de tout contenu aversif, entrecoupées de fantaisies verbales ou visuelles faisant constamment appel à l'imagination des enfants.

La musique tantôt descriptive, tantôt impressionniste, composée spécialement pour un public de jeunes, souligne le jeu expressif des interprètes.

Le décor, par son extrême simplicité, laisse libre cours à l'imagination des spectateurs; il suggère mais n'impose pas la vision de l'adulte : chaque enfant le reçoit comme il le désire.

Les personnages, intégrant le public dans leurs débats, permettent aux enfants de se défouler, de participer, de s'exprimer. Par ces échanges, le spectacle est un véritable jeu auquel les enfants participent autant que les comédiens. Par sa collaboration et sa complicité le public devient ("spectateur-acteur".

C O N C L U S I O N S.

L'examen attentif des objectifs poursuivis par le théâtre pour enfants – véritable sociologie des idéaux reflétant les tendances de la société – révèle des oppositions irréductibles mais aussi des recouvrements, les frontières n'étant pas toujours imperméables.

Opposition indéniable entre un certain théâtre " réactionnaire " de récupération moralisatrice et un autre dénonciateur de la vérité admise par la culture " bourgeoise ". Antinomie encore entre le réalisme du didactisme et la poésie du merveilleux et de l'imagination.

Frontières communes néanmoins entre le poétique, le ludique et l'éducatif, entre le moralisateur et le délassant, entre l'instructif et l'amusant,....

Si on se situe au-dessus des différends qui séparent les parties mises en présence, on ne peut que se féliciter de l'existence d'une pluralité de " philosophies " théâtrales, l'unicité des conceptions étant à la fois appauvrissante et dangereuse dans le domaine du théâtre comme dans les autres secteurs de l'activité humaine.

Le théâtre pour enfants a un immense pouvoir sur l'enfant, quiconque s'est trouvé en présence d'une salle remplie d'enfants l'a profondément ressenti.

Il importe par conséquent de présenter à la jeunesse des spectacles de qualité artistique et technique afin de la préserver de tout ce que le mauvais goût – souvent renforcé par la publicité et la commercialisation – tend à imposer à l'adulte et à l'enfant.

Offrir ce qu'il y a de meilleur en faisant appel à des dramaturges sincères et des comédiens de talent, authentiques représentants de l'art et de la culture : les enfants ont droit à ce respect.

LA LITTERATURE DRAMATIQUE POUR L'ENFANCE

Si aujourd'hui on commence à avoir sinon des théâtres du moins des expériences de spectacles scéniques, il est un problème qui se pose avec acuité : l'écriture de pièces destinées aux enfants.

Constituer un répertoire qui puisse répondre aussi bien aux aspirations de l'enfance qu'aux exigences du pédagogue, du psychosociologue et de l'artiste créateur, qui réalise un équilibre entre l'éducatif, le culturel et la " théâtralité ", tous ceux qui s'occupent activement de théâtre pour enfants sont unanimes pour proclamer qu'il s'agit là d'une question d'une rare complexité.

Aussi est-il nécessaire de procéder à une confrontation des différentes conceptions concernant la " création " des spectacles.

1. LE THEATRE D'ADAPTATION

Le théâtre d'adaptation reprend les thèmes et les textes classiques de la littérature. Il est souvent influencé par les préoccupations pédagogiques et veut initier les jeunes à la connaissance d'une esthétique différente de la leur. Un exemple caractéristique de cette démarche est le "Roman de Renart" adapté des "Gestes de Renart le Goupil" par Arthur Fauquez et monté en 1970 notamment par le Théâtre de l'Enfance de Bruxelles.

Tous les sujets popularisés par le livre ne conviennent pas automatiquement au théâtre, moyen d'expression différent de la littérature. En outre les histoires pour enfants sont fréquemment entachées de moralisme, de bons sentiments "bêtifiants" bien loin de la vigueur des jeux enfantins.

Deux précautions semblent donc conditionner la réussite de l'adaptation : le choix de l'histoire et sa transposition théâtrale.

Nous avons pu nous en rendre compte en participant à l'adaptation et à la réalisation théâtrale d'un des derniers spectacles monté en 1972 par les "Zygomars"de Namur.

Sur le thème connu de "Blanche-Neige et les Sept Nains", les comédiens, dans un continuel clin d'oeil au public, démythifient le conte de fées en réagissant comme des humains (et non comme des personnages de conte), en introduisant dans l'action des scènes mimées, des jeux divers et en faisant intervenir, sous l'apparence de marionnettes, les nains qui ne s'expriment que par borborygmes.

Cherchant à adapter un sujet traditionnel à la

mentalité enfantine actuelle, les comédiens qui jouent aussi le double rôle d'acteurs et de conteurs distanciés essaient d'empêcher la reine "Faribole" de vendre de la crème empoisonnée à Blanche-Neige, puis démasquent l'envieuse, revenue à la charge, déguisée cette fois en marchande de fleurs. Ensuite ils cherchent et découvrent le chevalier "Tournelune" prince charmant des temps modernes. Ce chevalier doit mériter l'amour de Blanche-Neige en réussissant, auprès des familles de cartes, quatre épreuves présentées sous forme de devinettes, ce qui suscite la participation des spectateurs. A la fin de chaque aventure, Tournelune reçoit un élément du rébus qui permet, comme une formule magique, de libérer Blanche-Neige emprisonnée dans..... une armoire!

On le voit, cette adaptation est loin du conte original, de son ton parfois moralisateur et effrayant. En outre la transposition des personnages - leur statut et leur rôle - à l'aide des techniques les plus variées (marottes et masques; manipulation cachée ou à vue; distanciation et participation) répond aux préoccupations actuelles du théâtre.

L'italienne Gici Ganzini Granata, bien connue dans le monde des auteurs pour enfants, s'est spécialisée dans la transposition des contes et des fables. (+)

Réussir à enchanter, émouvoir et amuser étant ses objectifs, la férocité des contes s'estompe dans l'humour et la vivacité d'une comédie entraînante et enthousiasmante.

Ses pièces sont pleines de fantaisie, d'humour, de gaieté, avec un peu de sentiment, jamais de sentimenta-

---

(+)Auteur attitré du Théâtre de l'Angelicum elle a adapté : " Le Chat Botté "," Les Habits de l'Empereur "(d'après Andersen)," Aigle Blanc, grand Chef Peau Rouge " et "Towawa le Peau Rouge"(inspirés de légendes indiennes), " Clodoveonel Regno dei Fanes "(d'après une légende des Dolomites)," Le dernier cadeau de Ti-Lu "(adaptation d'un conte chinois),"Ali Baba et les Quarante Voleurs", etc....

lisme, et beaucoup de poésie.

Ses personnages sont vrais, humains, crédibles, modernes même quand ils sont habillés en princes ou mégères. Son dialogue est brillant, malicieux, très vif. Un dialogue formé de plusieurs "niveaux". Les petits s'arrêtent au premier et rient, se passionnent.Les plus grands comprennent quelque chose de plus, ils comprennent par intuition, l'ironie, l'humour de certaines expressions. Les adultes enfin, ceux qui accompagnent parfois des enfants, vont encore plus profondément et s'amusent comme si le spectacle avait été écrit pour eux.(+)

En Tchécoslovaquie Jan Jilek, à la fois acteur professionnel au " Théâtre Jiri Wolker " de Prague et dramaturge pour enfants, écrit des pièces inspirées par les récits et les personnages du Théâtre national populaire. On lui doit notamment d'avoir exhumé le héros traditionnel connu des enfants : Kasparek proche parent tchèque du guignol(++). Mais ces personnages sortis des contes de fées sont démythifiés et rapprochés de la contemporanéité : la sorcière, par exemple, se déplace dans une auto à pédales ou sur des patins à roulettes.

Aleksander Popovic qui est incontestablement l'auteur dramatique yougoslave le plus fécond et le plus

---

(+)pouvoir aussi fasciner, outre les enfants, les adultes est souvent un gage de réussite; le théâtre pour enfants doit se débarasser de la note" infantile " qui risquerait de l'étouffer;

(++)Le 19e siècle voit apparaître ou s'imposer maints types populaires. Guignol de Lyon, porte-parole des "Canuts" mécontents et fils spirituel du Girolamo milanais est le plus illustre. Mais il faut également citer Lafleur des bouffonneries amiénoises, Jacques de Lille, Perot des marionnettes catalanes, Hänneschen de Cologne, Kasparek symbole de liberté en Bohème sans oublier la dynastie des Toone bruxellois, Pierke de Gand, Woltje le petit Wallon de Bruxelles et Tchantchès des marionnettes liégeoises. Le 18e siècle lui avait vu la naissance de Hanswurst en Allemagne, de Pickelhering(mangeur de harengs) aux Pays-Bas et Petrouchka en Russie tous descendants plus ou moins directs de Pulcinella (Italie) Polichinelle (France) et Punch(Angleterre).

joué a écrit deux pièces dans le domaine de la dramaturgie pour enfants.

Dans l'adaptation de " Cendrillon " l'auteur abandonne la différenciation noir et blanc des sujets, bâtit des personnages dans lesquels s'entremêlent de nombreux éléments dont les oscillations vont du lyrisme le plus pur au burlesque le plus cocasse.

L'examen de la bibliographie annotée de VAN TASSEL(déjà cité)nous apprend qu'une grande partie du répertoire américain est constitué de pièces adaptées de la littérature à la scène(Cinderella, SnowWhite and the Seven Dwarts,Aucassin and Nicolette,Reynard the Fox,Hansel and Gretel,The Blue Bird,The Princess and the Parrot, Joan of Arc,Tom Sawyer,Treasure Island,Alice-In-Wonderland,Aladdin and the Woderful Lamp,Robinson Crusoe,Pinocchio,etc.)

Idéalement, l'adaptation d'une oeuvre aboutit à une nouvelle " création " qui est la représentation même. Le passage du sujet littéraire au spectacle dramatique est marquée par une série d'opérations : définition des lignes générales de l'action par rapport à la scène, organisation de l'action théâtrale (acte par acte, scène par scène, réplique par réplique) etc...

Au cours de cette élaboration, il convient d'avoir sans cesse à l'esprit que :

1) le théâtre est un art spatio-temporel :
   - la division du temps en périodes(actes, scènes, prologues,...) régulières et symétriques constitue le rythme du spectacle;
   - la forme – modelée et colorée – de l'espace dépend de la plastique des décors, des costumes, des éclairages et des acteurs.
2) le théâtre doit déclencher chez le spectateur des "pensées" et des "sensations" :
   - l'oeil doit être excité par des éléments(matières, lignes, couleurs, ornements, mouvement,...)variés et harmonieux;
   - l'oreille doit être séduite par le texte, la musique, les voix, etc...

2. LE THEATRE DE CREATION

Nous entendons par là, le théâtre qui met en scène des pièces spécialement créées pour un public d'enfants.

L'expérience que nous avons acquise en la matière montre que la création peut être une oeuvre individuelle ou collective.

Les oeuvres d'auteurs isolés sont probablement la démarche historiquement la plus ancienne. Mais le répertoire ainsi constitué est quantitativement insuffisant. La carence en auteurs est flagrante. Objet de préjugés difficiles à détruire, la composition de pièces pour enfants n'est pas prise en considération dans la carrière d'un dramaturge.

Pour remédier à cette carence, une organisation internationale, l'ASSITEJ ("AssociationInternationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse"fondée en 1965) décerne tous les deux ans ,(+) un prix récompensant une oeuvre dramatique inédite qui apporte un renouveau au théâtre pour enfants et dont le texte présente des qualités littéraires certaines. En 1970, le prix " Léon Chancerel " a été attribué par un jury composé de neuf membres dont Jean-Louis Barrault (++) à Emile Hesbois

---

(+) le prix a été attribué pour la première fois en 1968 à Béatrice Tanaka pour sa pièce "Equipée bizarre au cirque Bazile";

(++) et Jacques Bocquet, Roger Boquié, Catherine Dasté, Jacqueline Dubois, Pierre Gamarra, Sylvia Monfort, Rose-Marie Moudouès, Pierre-Aimé Touchard.

auteur belge de " L'Oiseau Blanc ". L' ASSITEJ assure en outre la diffusion en français, en russe et en anglais de l'oeuvre primée.

Une initiative comparable a vu le jour en Belgique en 1972 lorsqu'une firme privée, pour fêter le centième anniversaire de sa fondation, a prié la Province de Brabant d'organiser un " Concours de littérature dramatique pour l'enfance ". Un jury de spécialistes représentant les mondes du théâtre, de la pédagogie et de la psychologie ont eu à examiner dix-neuf manuscrits.

Une des évolutions actuelles du théâtre pour enfants semble s'écarter de l'auteur solitaire. Plusieurs troupes préfèrent participer à une sorte de création collective au cours de laquelle elles soumettent des ébauches à un public témoin dont les réactions entraînent la remise en chantier de la pièce.

C'est ainsi que travaille le " Théâtre-Guignol des Galopins " de Bruxelles lors de la création des " Aventures de Tomate ".

D'une idée naît un canevas à partir duquel le spectacle se construit.

Le scénario étant défini, il s'agit ensuite d'imaginer un lien entre les différents éléments. Une esquisse des décors sous les yeux, les comédiensimprovisent des dialogues(qu'ils enregistrent), inventent de nombreuses anecdotes et élaborent un fil conducteur répondant à la capacité émotionnelle des enfants.

L'histoire ainsi élaborée est alors racontée devant un groupe d'enfants dont les critiques et suggestions donnent lieu à des ajustements.

Le découpage en scènes suscite enfin la prise de conscience des problèmes techniques posés par la

réalisation (scénographie, éclairages, décors, montages sonores, interprétation, manipulation, rythme, etc...)

Cette façon de créer une pièce laisse une certaine liberté aux acteurs qui, en cours de représentation publique, peuvent s'adapter aux réactions des enfants.

Dans certains pays (l'Allemagne et la Tchécoslovaquie pour ne citer que les exemples que nous connaissons bien) il arrive qu'une équipe psychopédagogique remplissant la fonction de " directeur littéraire " discute de la pièce avec son (ses) auteur (s) et parfois même lui (leur) commande une oeuvre à partir d'un sujet proposé.

Ainsi conçue la création des oeuvres théâtrales facilite les contacts entre dramaturges, comédiens et psychopédagogues et, grâce à la confrontation des opinions fait apparaître un certain nombre de " règles " communes.

La création collective est un mode d'expression artistique actuellement fort prisé dans le théâtre pour adultes (les noms d'Ariane Mnouchkine, de R. PLanchon ou de Joë Chaimin et Peter Schumann, pour ne citer que les plus grands, sont là pour le rappeler). Le théâtre pour enfants semble suivre cette trace mais il ne faut pas être grand clerc pour voir en quoi une réalisation collective porte en elle-même ses propres limites ou des faiblesses dans les intentions mêmes.

La comparaison avec la technique éducative du travail en équipes suffit à nous montrer que si le niveau moyen de rendement tend à augmenter, par contre le " génie" individuel risque parfois d'être freiné par l'action du groupe. Or précisément, le théâtre pour enfants, art au sens plein du thème, se doit d'atteindre à un degré le plus élevé de créativité.

3. LE THEATRE D'ANIMATION

Le but de ce théâtre est d'explorer l'esprit enfantin et d'y découvrir, à un niveau profond, des possibilités insoupçonnées de provoquer un éveil et d'ouvrir de nouveaux champs à l'imagination.

La création théâtrale des enfants aboutit ici à une réalisation artistique professionnelle et devient en même temps une méthode d'animation culturelle globale auprès des jeunes.

Cette forme d'exploration a vu le jour en France à l'initiative de Catherine Dasté.

Etant donné sa nouveauté et son originalité, nous analyserons cette démarche avec le plus grand soin.

Catherine Dasté et la création des spectacles par les enfants.

Catherine Dasté (+) est une femme de théâtre, petite-fille de Jacques Copeau, la fille de Marie-Hélène et Jean Dasté. C'est à Londres qu'elle apprend son métier de comédienne à l'"Old Vic Theater". Elle y rencontre son mari, Graeme Allwright, et fait au retour une licence d'anglais grâce à laquelle elle professe pendant deux ans.

En 1960, comédienne chez son père, à la "Comédie

(+)Nous avons eu l'occasion de rencontrer Catherine Dasté à trois reprises : tout d'abord dans le cadre du "Festival du Jeune Théâtre"(Liège,septembre 1970) où nous étions tous deux conviés à faire une communication , puis quelques mois plus tard au cours d'une rencontre organisée à Bruxelles par le "Théatre de l'Enfance", la troisième fois en tant qu'observateur pendant une période beaucoup plus longue(Session expérimentale pour la Formation de l'Acteur organisée du 15 septembre 1973 au 14 janvier 1974 conjointement par le Conservatoire Royal de Liège et par le Ministère de la Culture française)

de Saint-Etienne", elle se lance avec Jean-Marie Lancelot et Graeme Allwright dans l'aventure du théâtre pour enfants. JeanDasté qui souhaitait établir une programmation pour le jeune public leur donne carte blanche.

Sans idées précises sur ce qu'il convient de leur présenter, ils savent néanmoins qu'ils ne veulent pas s'inspirer de la littérature classique pour enfants.

Mais écoutons Catherine Dasté évoquer leurs débuts (+) :

> " Lorsqu'en I959, Jean Dasté confia la direction des Tréteaux de la Comédie de Saint-Etienne à Jean-Marie Lancelot et à Graeme Allwright, un de nos projets les plus chers était de monter un spectacle pour enfants. Autour d'un feu de bois, dans une vieille ferme de montagne, nous en discutions les soirs. Nous étions tous d'accord, bien sûr, pour faire quelque chose de neuf, vraiment poétique et surtout pas moralisateur. Mais comment ? Lancelot donna son idée : demander à notre ami Michel Small qui venait de prendre la direction d'une école à Dieulefit (Drôme), de proposer à ses jeunes élèves d'inventer un spectacle, à partir d'une idée très simple. Par exemple : "Deux personnages de cirque partent à la recherche d'un objet merveilleux". Nous décidâmes de tenter l'expérience. Lancelot y croyait fermement; j'avoue qu'au début j'avais des doutes : je n'étais pas sûre que le monde poétique des enfants puisse être transposé à la scène et communiqué à d'autres enfants. Mais, dès nos premières visites à la "Roseraie", l'Ecole de Michel Small, j'ai été conquise.
>
> Small passait de longues heures avec les enfants, muni d'un magnétophone, et il avait le don de les amener peu à peu à raconter des histoires, qui, au cours des soirées, s'éloignaient des thèmes et des réminiscences de " Tintin ", de " Spirou " ou des feuilletons de télévision, et devenait de plus en plus authentiques et vraiment inventées. Nous trouvâmes là un matériel énorme, touffu et extraordinairement riche. Il y avait des contes, interminables et merveil-

(+) Dasté, C. " Expérience de création de spectacles pour Enfants inventés par les enfants " in Théâtre, Enfance et Jeunesse, I970 , nº 4 , pp. 5-29

leux. Mais ils manquaient tous d'unité et de simplicité dramatique. Nous avons alors choisi les personnages qui nous semblaient les plus réussis; pour le départ du cirque, un clown et un singe (qui plus tard est devenu un clown déguisé en singe) et puis, la voyante myope, le fakir à jambe de bois (dans laquelle il cachait la flûtecharmeuse de serpents et objet magique), le " fou du désert " qui ne pouvait pas enterrer son chat puisqu'il n'y avait personne pour assister à l'enterrement, et qui, inlassablement, traînait le petit corbillard... Il y en avait bien d'autres qu'à regret nous étions obligés d'abandonner pour des raisons d'économie de distribution.

Au cours d'une soirée avec un groupe d'enfants, nous avons essayé de construire une histoire autour de ces personnages en puisant dans les épisodes les mieux inventés des différents contes. L'objet merveilleux s'est alors transformé en quatre instruments de musique magiques:

l'Harmonica qui rend généreux,

la Flûte qui chante la pensée des autres,

le Tambour qui rend invisible,

et la Guitare qui attire les gens.

Dans quatre pays différents nos clowns, poursuivis par le méchant dompteur, cherchaient et découvraient un instrument à travers diverses péripéties. Des idées nouvelles s'ajoutaient, il fallait sans cesse élaguer, canaliser. Peu à peu, le scénario prenait forme. Les enfants firent des maquettes, pour tous les personnages, et munis de ces dessins et de ce scénario, nous montâmes le spectacle, improvisant et notant le dialogue sur place avec les comédiens.

Au bout de deux mois de répétition, le spectacle était prêt, et nous l'avons joué devant les enfants des écoles primaires de Saint-Etienne, qui, d'enthousiasme, sont entrés dans le monde poétique imaginé par leurs camarades de Dieulefit.

Depuis, les Tréteaux de Saint-Etienne ont monté un spectacle pour enfants, Cycolème le triste, dont le scénario a été inventé de la même manière par des enfants plus grands de la " Roseraie ". Cette fois, ce sont les jeunes élèves d'une école de Saint-Etienne qui ont fait les dessins dont on a tiré les maquettes; et cette fois encore, le succès du spectacle a confirmé nos espoirs." (pp. 5-7)

Pendant sept ans, Catherine Dasté entreprend dans les écoles, avec la collaboration des instituteurs, une recherche d'expression enfantine. Nommée conseiller technique et pédagogique pour la Jeunesse et les Sports en I964, elle devient " spécialiste ". A Ménilmontant, puis dans des classes Freinet de Sartrouville, elle travaille régulièrement au milieu des élèves. " Glomoël et les Pommes de terre " monté au " Théâtre de la Commune " d'Aubervilliers en I968 en est le fruit.

En 1968 également, le " Théâtre du Soleil " lui demande un spectacle. Elle ne dispose alors d'aucun scénario. Avec elle, en un mois, les élèves des classes Freinet de Sartrouville inventent " sur commande " une nouvelle pièce " l'Arbre sorcier, Jérôme et la Tortue "(+) C'est particulèrement le succès de ce spectacle qui accréditera la thèse selon laquelle " enfants-auteurs = gage de réussite ". Nous y reviendrons plus loin.

A la suite de ce spectacle, Catherine Dasté s'implante de manière permanente à Sartrouville et intègre son action à l'effort d'animation culturelle dans les écoles entreprise par le "Théâtre de Sartrouville".

Un nouveau spectacle " Tchao et Lon-né" est créé en 1969, mais cette fois en collaboration avec dix-neuf classes dites traditionnelles, et non plus seulement avec des classes pratiquant les techniques de l'Ecole Moderne, classes dans lesquelles, bien sûr, l'invention des élèves est beaucoup plus riche. Six cents enfants poussés par l'équipe de comédiens, vivent pendant un an l'école comme un champ d'expression et de libération. Dix-neuf instituteurs acceptent de remettre en cause leur enseignement, et par là même en changent profondément la nature.

(+) ce spectacle monté en 1970 par l'"Atelier-Théâtre" de la Maison de la Culture de Huy a été présenté au " Stage National et Interprovincial de Théâtre pour Enfants" (Spa, août 1970) auquel nous avons activement participé. (voir introduction)

Quelle est exactement la " méthode " de travail utilisée conjointement par les comédiens-animateurs et les maîtres d'école ?

Le problème initial consiste à faire comprendre aux enfants que le théâtre ne s'intéresse ni aux histoires que l'on peut lire (publications pour la jeunesse, bandes dessinées,....) ni à celles que l'on peut voir à la télévision (les feuilletons) ou au cinéma (les westerns).(+)

Des petites histoires racontées par chaque enfant au magnétophone, il se dégage progressivement (++) "une histoire", un personnage, une situation qui retient l'attention des enfants (+++). L'animateur entame alors un travail en profondeur en posant des questions, en creusant le sujet non pas pour orienter l'histoire mais pour la faire progresser (mettre les enfants en face de leurs ambiguïtés, de leurs insuffisances sur le plan du récit, etc..). A ce stade, l'invention devient donc collective : chacun apporte ses idées pour enrichir le thème qui a été choisi par la communauté.

Excités par l'histoire les enfants ajoutent souvent de nombreux épisodes et dégressions qui menacent de prendre la place du thème principal. Aussi est-il nécessaire d'opérer un tri si l'on désire aboutir à un scénario dont l'adaptation théâtrale soit possible. L'animateur intervient alors pour amener les enfants à élaguer, à simplifier. (++++)

Ce travail s'accompagne de dessins afin de donner une " apparence " au spectacle (mise en place des personnages, costumes, décors, accessoires,...);certains de ces dessins servent de maquettes au décorateur

---

(+) ce principe est admis sous la forme d'un jeu : guetter dans l'histoire du camarade ce qui n'est pas "original";

(++) en moyenne après une douzaine de séances d'une heure;

(+++) Dans "l'Arbre Sorcier, Jérôme et la Tortue" l'idée de base a été fournie aux enfants;

(++++) Après avoir construit le scénario, Catherine Dasté avait demandé aux enfants de le jouer et d'improviser le dialogue. Cette expérience fut décevante : le vocabulaire des enfants était pauvre et le dialogue sans grand intérêt. Depuis l'écriture du texte reste l'apanage du comédien;

et au costumier. La conception des costumes et des décors, leur forme, leur couleur est un élément d'une importance égale à celle du scénario lui-même. Si le dialogue est indispensable, la décoration l'est autant : les dessins d'enfants pallient dès lors le manque verbal de caractérisation psychologique des personnages et des lieux de l'action et aident précieusement les comédiens à traduire le plus fidèlement possible, l'histoire vision d'enfants.

L'analyse du contenu des histoires imaginées par les enfants permit à Catherine Dasté et ses collaborateurs de " définir " plusieurs niveaux d'invention :

a) l'histoires conventionnelles qui reproduisent pratiquement. (mais sans que les enfants en soient forcément conscients) la trame d'une bande dessinée, d'un film, d'une séquence télévisée, d'un événement sensationnel,...;

b) histoires autobiographiques plus ou moins transposées (ex. l'arbre sorcier qui oblige les villageois à travailler sans arrêt a été imaginé par un enfant qui est en grave conflit avec son père);

c) histoires inventées mais dont les éléments sont tout à fait inspirés par des choses vues ou entendues. L'enfant construit une nouvelle histoire en se servant d'éléments finis. La création se situe donc au niveau de l'originalité de leur agencement.Ces histoires contiennent souvent des passages à allure "politique et sociale", preuve de l'influence sur l'imagination enfantine des événements du monde ,telle la scène du"pays des médailleux" où chacun passe son temps à monter sur le podium pour recevoir ses médailles, scène inventée au moment où se déroulaient les Jeux Olympiques d'hiver;

d) les histoires apparaissant comme de pures inventions, d'une profondeur poétique et d'un surréalisme surprenant, dont l'explication des origi-

nes relève sans aucun doute de la psychanalyse. Tel cet homme du désert qui marchait pendant des jours en traînant le cercueil de son chat parce qu'il n'y avait personne pour assister à l'enterrement.

La création enfantine collective, évolue selon Catherine Dasté, entre ces quatre niveaux : du pur plagiat à l'idée inattendue en passant par la transposition d'histoires personnelles et les fantaisies inspirées par les contes amusants et cocasses.

La création des spectacles par les enfants en Belgique.

Intéressée par les expériences réalisées en France par Catherine Dasté et désireuse de faire sortir le théâtre de son cadre traditionnel, une nouvelle équipe s'est constituée en 1970 au sein du "Théâtre de l'Enfance" de Bruxelles. Les comédiens de la section Animation de ce théâtre décidaient de rencontrer des enfants, de leur parler, de travailler avec eux et d'avoir des contacts avec les enseignants.

C'est ainsi que sont nés "Le Cercle de Craie" d'après un thème de Brecht (+) et "Jules Anatole" entièrement imaginé par les enfants.

a) Le Cercle de Craie

Par une présence régulière dans des ateliers socio-culturels de l'agglomération bruxelloise, les comédiens ont présenté la trame contenue déjà dans la légende caucasienne; les enfants, au fil des après-midi de travail modifièrent l'histoire, créèrent ou transformèrent les personnages, dessinèrent les décors et les costumes, jouèrent certains passages de la pièce, utilisèrent la batterie Orff et inventèrent des rythmes pour animer ~~leur~~

(+) nous avons déjà parlé de ce spectacle dans le cadre des objectifs poursuivis par le théâtre pour enfants.

leurs personnages, accentuer un trait de caractère ou pour soutenir l'ambiance d'une scène.

Michel Van Loo, le réalisateur, introduisit ainsi les enfants dans son théâtre, non comme spectateurs ou figurants mais comme partenaires. Impliqués dans une communauté, ils participèrent pleinement à cette expérience et oeuvrèrent ensemble au succès de cette entreprise.

L'enquête que nous avons conduite sur la réception de ce spectacle pour les enfants étrangers à la création nous a permis, de mettre en évidence une grande faiblesse de cette démarche.

Le spectacle commence par une scène au cours de laquelle les acteurs portent nécessairement des masques gais et tristes, masques conçus à partir des dessins de quelques enfants.

Le contrôle effectué sur des enfants spectateurs nous a prouvé que la plupart d'entre eux n'ont pas compris leur signification. Si cette approche de l'enfance par les comédiens est originale, elle n'autorise pas pour autant ses protagonistes à généraliser un comportement à partir de constatations sporadiques.

b) Jules Anatole

C'est également dans le cadre des séances réservées par l'école primaire à l'animation socio-culturelle que les comédiens ont régulièrement rencontré les enfants.

Cette présence assidue dans des ateliers créatifs a connu une évolution qu'il est intéressant de comparer à la méthode de travail de Catherine Dasté.

En partant d'une tache de couleur faite par un enfant, chaque membre du groupe imagine librement des éléments d'une histoire, cette activité étant immédiatement suivie par le dessin et par la rédaction.(travaux individuels et/ou collectifs)

Divers moyens — entretien familier, dessin, expression corporelle,...— permettent aux enfants d'inventer

des situations dramatiques en rapport avec l'intrigue choisie.

A ce stade, les enfants confectionnent des marionnettes ou des ombres chinoises. Leurs improvisations avec les poupées sont appuyées par un support musical imaginé de toute pièce grâce à la batterie Orff. Ces séances favorisent incontestablement la création d'idées à la fois multiples et originales.

Ces différentes activités aboutissent à de très nombreuses suggestions. Il se pose alors aux comédiens un problème de choix afin de pouvoir monter un spectacle cohérent.

Face à l'inventaire de toutes les idées émises par les enfants, le réalisateur rédige le canevas de la pièce en effectuant une sélection aussi bien en fonction de l'intérêt manifesté par les enfants à l'égard de certaines situations que compte tenu de son optique théâtrale personnelle.

Au moment de la réalisation dramatique, les enfants interviennent à nouveau et donnent libre cours à leur imagination en créant les décors et les costumes. Ils assistent finalement à des répétitions afin de se rendre compte si leurs intentions sont bien traduites par l'interprétation des comédiens.

Le spectacle monté et présenté par le "Théâtre de l'Enfance" de Bruxelles atteint un niveau de qualité certaine tant il est vrai qu'il a été sélectionné par la Commission des Programmes de l'Association précitée à des fins de diffusion.

Néanmoins la troupe désirait connaître comment les idées exprimées par les enfants-auteurs étaient reçues par les enfants-spectateurs. C'est la raison pour laquelle nous avons effectué un contrôle sur une population enfantine.

Pour des motifs essentiellement pragmatiques – les comédiens souhaitaient connaître immédiatement les résultats afin de procéder aux modifications nécessaires – nous avons organisé plusieurs interviews de groupe avec des

enfants (garçons et filles) de 6 à 10 ans d'âge (fourchette à laquelle convient le spectacle).

Afin de comprendre la nature des résultats, il est utile de résumer l'argument.

> " Jules Anatole et Chuang-Ching sont bons voisins. Leurs enfants, Gustave et Marie-Josée, s'aiment et veulent se marier. Mais ils n'ont pas assez d'argent.
> Le régisseur fait intervenir une "Tomate" magique qui donne beaucoup d'argent.
> Hélas tout se gâte... Les pères se montrent égoïstes et avares. Leur convoitise respective pousse Chuang-Ching à kidnapper Marie-Josée.
> Les enfants se révoltent et prennent leurs responsabilités malgré le peu d'argent dont ils disposent.
> Tomate pour les aider veut partir avec eux.
> Les pères se réconcilient finalement et décident de manger Tomate plutôt que de la laisser partir.
> Le régisseur arrête alors l'action et recommence l'histoire (flash-back accéléré) en montrant qu'avec l'argent on peut être heureux ou malheureux. L'important est de savoir l'employer ".

Les enfants de tous les âges ont bien assimilé les différentes phases de l'action ainsi que la transformation des caractères et des liens qui existent entre les personnages paternels.

Les plus jeunes accordent néanmoins plus d'importance à l'action scénique qu'à la conclusion morale du spectacle.(les enfants de 6 ans, par exemple sont émus par les deux épilogues à cause du sort réservé à Tomate : être mangée ou "jardinée").

La plupart des enfants affirment que le mariage est important dans l'existence : ils y associent l'amour, le bonheur, la compagnie, les enfants, l'argent. Ils apprécient beaucoup la présence des jeunes amoureux dans la pièce et se sentent solidaires de leurs problèmes (ils n'hésitent d'ailleurs pas à leur exprimer leur sympathie pendant la représentation). Les filles sont très sensibles à la courte évocation de la cérémonie du mariage.

S'ils préconisent une attitude traditionnelle de respect à l'égard des parents, les enfants sont toutefois

frappés par l'opposition dans la pièce, entre le comportement autoritaire et injuste des pères et la soumission ainsi que l'obéissance des jeunes gens.

Un seul enfant âgé de 9 ans (sur les 105 interrogés) déclare spontanément regretter l'absence de personnages maternels dans le spectacle.

L'amour "c'est comme Gustave et Marie-Josée" nous ont déclaré les enfants qui y associent le mariage, la famille, les enfants et le bonheur.

Les enfants – les filles notamment – retiennent les marques d'affection et de tendresse que les fiancés se manifestent (ex.: les baisers ainsi que les colliers de fleurs).

Marie-Josée recueille les suffrages de la majorité des enfants. Elle représente l'image traditionnelle (beauté, gentillesse, altruisme, obéissance) de la féminité à laquelle les petites filles s'identifient volontiers et le modèle esthétique et moral qui attire les jeunes garçons des groupes interrogés.

Vient ensuite Tomate qui est aimée pour sa générosité, son côté comique (sa grosseur démesurée), sa solidarité envers les jeunes amoureux.

Les enfants placent les pères sur le même plan (car ils sont tous deux méchants et égoïstes) jusqu'au moment où Chuang commet le rapt de la fille de Jules Anatole, ce qu'ils n'apprécient guère.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que le contenu de la pièce a été appréhendé par les spectateurs en conformité avec les intentions des auteurs. (+)

c) L'Oiseau Blanc

C'est également dans le cadre des ateliers créatifs de la Province de Namur cette fois qu'Emile Mesbois animateur du G.R.A.T.E. (Groupe de recherche en animation et en théâtre pour enfants) fait appel à l'imagination des

---

(+) nous reviendrons plus loin sur la réalisation scénique.

contenu des histoires inventées par les enfants;
- après une certaine expérience de l'animation, les comédiens peuvent en un mois ou deux dans une ou plusieurs classes, monter une pièce pour enfants presque sûrement réussie. Cette approche risque donc de devenir un procédé au seul avantage des comédiens qui délègueraient aux enfants une partie de leurs responsabilités : la méthode ne doit en aucun cas devenir un système;
- si l'animation théâtrale est considérée comme bénéfique, selon quels critères peut-on l'organiser :
  = les comédiens sont-ils réellement compétents pour ce genre de travail;
  = les séances d'animation doivent-elles se dérouler hors horaire (ce qui soulève deux questions : nombre de séances par semaine et durée optimale de chaque séance) ou s'intégrer totalement à l'horaire (dans le cadre du tiers-temps pédagogique par exemple).

Quels que soient ses avantages et ses inconvénients, le théâtre pour enfants agit ici en tant que ferment créatif au même titre que les autres moyens d'expression; l'essentiel en définifive consiste à inciter les enfants à s'exprimer et à créer.

Cette forme de travail permet de découvrir des possibilités non développées par l'éducation traditionnelle verbale et intellectualiste, et d'aider l'enfant à trouver un équilibre par un appel à sa sensibilité.

4. LE THEATRE D'IMPROVISATION

Axé principalement sur l'expression corporelle, le théâtre d'improvisation basé sur la connaissance et la pratique des principes et des méthodes de la "Commedia dell Arte" (+) fait directement appel, en cours de représentation, à l'imagination des enfants qui proposent des situations autour du thème fourni par les comédiens qui leur en donnent sur le champ une transcription visuelle.

C'est ainsi que procède Miguel Demuynck animateur du "Théâtre de la Clairière" au cours du spectacle intitulé "Le Pêcheur d'images".

En 1971, une autre Compagnie dramatique, le "Théâtre du Kaléidoscope" a présenté "Alphabètes" spectacledestiné à des enfants de 4 à 7 ans. Un comédien sur la scène demande au public de l'aider à former un zoo; les spectateurs participent par leurs suggestions mais aussi par les dessins qu'ils exécutent sur le plateau.Des marionnettes servent de lien entre présentateur et spectateurs.

Une expérience née de la méthode employée par Brian Way en Angleterre et de l'influence du théâtre

---

(+) la "Commédia dell'Arte" aussi désignée sous le nom de "Commédia Popolare" ou "Commédia all'Improviso" qu'il faut traduire "comédie de métier, de savoir-faire" est une oeuvre de création collective d'origine populaire à l'opposé de la "Commédia Sostenuta" comédie littéraire née dans les Académies de la Renaissance — les humanistes voulaient reconstituer les genres définis par les Anciens avec perfection et que le Moyen-âge avait laissé perdre jusqu'à la trace — et destinée à un public restreint et érudit;

oriental,a été tentée en 1968 à l'Université de Minnesota puis à celle de Floride par Moses Goldberg.

Utilisant le trois-quart de cercle (avec un podium et au fond un chariot couvert) ou le rond à plat (éventuellement en plein air), le style de jeu et de travail s'apparente aussi à la Commedia.

Une Compagnie de six acteurs à rôlesfixes et beaucoup d'imagination créative permettent de tout jouer.

Les six rôles sont respectivement (+) :

- un vieil homme (roi, père,....);
- sa femme (reine, mère,....);
- deux jeunes gens (prince et princesse ou équivalents);
- un acteur de composition (génie, sorcier, magicien,...);
- une muette (changement de décors, rôles secondaires mimés, aide permanente aux acteurs,...).

La représentation commence par un prologue au cours duquel on choisit un thème, on distribue les rôles, on se maquille, on revêt des éléments de costumes puisés dans le coffre confié à la muette.

Musique instrumentale exécutée par un ou plusieurs comédiens, chansons et danses s'intègrent à l'action.

Au cours de l'épilogue, les costumes sont rangés et les spectateurs invités à donner leur avis.

Examen critique

De prime abord, ce théâtre "à la carte" est très séduisant par son introduction des enfants dans la convention théâtrale et leur participation effective pendant la représentation.

Un avantage non négligeable : les productions, peu élaborées par définition, entraînent très peu de frais.

(+)à comparer avec la composition – type d'une troupe de "comédiens de l'art" vers la fin du 16e siècle :
- deux vieillards (Pantalon et le Docteur);
- deux bouffons ou Zanni (Brighella et Arlequin; Pulcinella et Pedrolino);
- le Capitan (soldat fanfaron);
- deux amoureux et deux amoureuses;
- la Servetta (servante ou soubrette).

La réussite des spectacles dépend essentiellement de la valeur des comédiens qui doivent être capables d'improviser convenablement en respectant les caractéristiques psychologiques des enfants. Dans l'état actuel du théâtre pour enfants – manque de considération de la part des professionnels à cause de sa non-rentabilité – le recrutement d'acteurs de cette envergure n'est guère aisé.

Ceux qui ont l'occasion de suivre quelques représentations, s'aperçoivent très vite que les enfants demandent presque toujours les mêmes " numéros "; la participation au niveau de la salle n'apporte ~~donc~~ pas grand chose aux comédiens. Pour aboutir à un résultat valable, ce genre de théâtre nécessite donc un travail préalable de préparation spéciale.

En outre les enfants ne se rendent absolument pas compte du travail des comédiens étant donné la " facilité " avec laquelle ils parviennent à traduire leurs suggestions.

La pratique révèle aussi que cette forme de communication entre acteurs et spectateurs ne peut se réaliser efficacement que lorsque le nombre de ces derniers est assez restreint.

Il semble enfin que les enfants âgés de plus de 8 - 9 ans désirent la " magie " théâtrale d'un spectacle achevé et sont mûrs pour une expérience esthétique plus complète.

CONCLUSIONS

L'analyse qui précède nous apprend qu'il n'y a pas de panacée en matière de création théâtrale.

Chaque conception présente des avantages et des inconvénients. Retenons ici que :

- le théâtre d'adaptation peut présenter certains contes - anciens ou modernes - de divers pays contenant souvent un enseignement riche et précieux dont le charme est toujours vivant;
- le théâtre de création peut fournir d'excellentes pièces pour enfants écrites par des dramaturges et des poètes contemporains s'exprimant pour leur propre joie et pour la sensibilité enfantine;
- le théâtre d'animation, à l'écoute des enfants peut être à l'origine d'oeuvres authentiquement poétiques dans la mesure où les enfants sont parfois plus poètes que les adultes;
- le théâtre d'improvisation peut lui aussi - si quelques conditions sont respectées - apporter sa contribution à la création théâtrale.

Quelle conception choisir ? Nous répondons en reprenant les termes de Jean Vilar :

> " Avoir découvert un jour une formule heureuse est le pire danger. Il ne faut pas s'y tenir. Le théâtre est un art mouvant, capricieux, un art d'aventurier "(cité par Jeanson. N.,p.35)

La création de pièces pour enfants figure parmi les problèmes importants à résoudre si l'on désire que

nos enfants ne soient pas dans un pays sous-développé à cet égard et si l'on souhaite que le goût du théâtre soit maintenu ou formé dans les générations futures.

C'est une vérité bien connue et maintes fois vérifiée que sans bonne littérature dramatique moderne il ne peut y avoir de bon théâtre moderne. Mais on ne se trompe pas non plus en affirmant que sans bon théâtre — c'est-à-dire sans la prise en considération des expériences dramatiques — la création et l'existence de la dramaturgie moderne sont sérieusement compromises.

Ce point de vue confirme le fait qu'en Yougoslavie par exemple, le développement accéléré de la littérature dramatique destinée aux enfants coïncide avec la fondation et le développement des théâtres professionnels pour enfants. Ce n'est que sur leur scène que l'on a pu procéder, par méthode empirique, à des recherches et à une sélection; ce n'est qu'avec ces dernières que la dramaturgie s'est affirmée, est devenue une profession aux tendances artistiquesexplicites qui attire les noms les plus connus de la littérature et du théâtre.

LA REALISATION SCENIQUE ET L'ESTHETIQUE THEATRALE.

I. LES ORDRES THEATRAUX

Dans l'édifice théâtral, il y a la scène, le champ dramatique, et la salle, l'auditorium.

Scène et salle " reliées " de diverses façons forment quatre " ordres ": le gréco-romain, le médiéval, l'élisabéthain et l'italien.

A. L'ordre gréco-romain

La scène est double. D'abord une place circulaire au niveau du sol (+), l'orchestre pour les chants et les

(+) cette aire, avec en son milieu l'autel de Dionysos, devait être en terre battue;

évolutions rythmiques du choeur (+), puis une estrade rectangulaire surélevée, le " proskenion " ou " proscaenium", tangentielle au cercle de l'orchestre; un mur – " skêné " ou " scaena " – constitue le fond de cette plate-forme et supporte les décors (++).

La salle " koilon " ou " cavea ", en gradins étagés qui entourent ce dispositif (l'ensemble s'appelle " théâtron " ou " teatrium "), est une circonférence ouverte (240 ° chez les Grecs) ou en hémicycle (180 ° chez les Romains).

Cet édifice théâtral est remis à l'honneur à la faveur des travaux érudits menés par les humanistes de la Renaissance italienne sous prétexte de reconstituer les genres définis par les Anciens et dont les médiévaux avaient laissé perdre jusqu'à la trace. De même que les sujets littéraires sont alors empruntés à la mythologie et à l'histoire de la Grèce et de Rome, de même, l'architecture puise aux sources de l'Antiquité. Des théâtres sont construits selon le modèle antique tel le " Têatro Olimpico " édifié en 1540 à Vicence sur les plans de Palladio et que l'on peut encore contempler de nos jours.

B. L'ordre médiéval

Le dispositif de la " scène simultanée " (+++) comprend deux parties :

(+) le choeur représentait en quelque sorte la " vox populi ": la foule des spectateurs coopérait ainsi, par délégation au jeu des acteurs; chez les Romains, l'orchestra ne sert presque plus aux évolutions du choeur; une partie est réservée aux places d'honneur (sénateurs, décurions, personnages de rang élevé);

(++) à l'origine la " skêné "(traduction : le vestiaire) est une petite baraque de charpente et de toile dans laquelle les acteurs s'habillent, changent de masque et de costume. A l'usage on eut l'idée de la rapprocher de l'aire du jeu et de l'utiliser comme fond de décor,

(+++) par opposition à la conception de la " scène successive " selon laquelle les décors sont présentés successivement au public;

- une estrade allongée, vaste espace libre (le hourt) réservé aux évolutions des acteurs;
- la partie décorative praticable, formée par les "mansions", compartiments ou logettes qui abritent des décors construits pour représenter tous les lieux nécessaires à l'action et qui s'étalent en même temps à la vue des spectateurs (+)

Les interprètes (++) accédant à l'estrade par une de ses extrêmités parcourent successivement les diverses étapes indiquées par les décors.(+++)

La foule qui très souvent a participé à la réalisation du spectacle se déplace pour suivre le développement de l'action.

Sous le nom de " mistères " (cérémonies illustrant les scènes et paraboles des Ancien et Nouveau Testaments) et de " miracles " (cérémonies s'inspirant de la vie des saints et martyrs) les représentations théâtrales traduisent en langue vulgaire les enseignements contenus dans la liturgie. Lorsque ces spectacles quittent le choeur des églises, pour le parvis, puis le parvis pour la place publique, le lieu du drame ayant perdu son caractère religieux, apparaissent des spectacles profanes : " moralités " (allégories satiriques et comiques des mystères) " farces "(++++) et " soties " (pièces formées d'éléments caustiques et bouffons très divers où se mêlent les deux langues, la savante et la vulgaire) réjouissent le peuple et les bourgeois mêmes.

Ainsi le Moyen Âge connaît un amour exceptionnel

(+) il arrive parfois que des spectateurs parmi les plus notables occupent l'une ou l'autre mansion;

(++) sans compter les figurants, les acteurs dépassent souvent la centaine,

(+++) dans le "Mistère de la Passion" joué à Mons en 1501, Gustave Cohen, spécialiste du théâtre médiéval, indique septante mansions alignées sur un échafaud de quarante mètres, depuis la rue du paradis jusqu'à la gueule de l'enfer (cité par Blanchart, p. 41)

(++++) la " Farce de Maistre Pathelin " (1465) utilise un décor simultané en juxtaposant les lieux nécessaires aux développements successifs de l'action;

pour les spectacles dramatiques. Dans chaque ville, les représentations prennent proportion d'événement : morale, histoire, peintures des moeurs, satire morale, plaisanterie.... alimentant la dramaturgie des tréteaux.

C. L'ordre élisabéthain.

Les deux champs dramatiques de l'ordre gréco-romain sont nivelés, unifiés. L'orchestre envahi par le public populaire ne laisse subsister que le proscenium, espace où l'acteur entre en contact par trois côtés avec la foule, éperon amplifiant prolongeant l'estrade de la scène. Des portes s'ouvrent dans le fond de cette scène et un balcon — le célèbre balcon de Juliette — la surplombe. Un toit, soutenu aux angles par deux colonnes, la domine, dont le dessous est aménagé comme le seront les cintres de la scène classique.

Le jeu peut ainsi se déplacer successivement ou se dérouler simultanément sur le proscènium, sur la scène même, sur l'arrière-scène, sur de petites scènes adventices (alvéoles — adaptation des portes du mur antique — surmontées de " loggia ").

L'amphithéâtre, vaste bâtiment circulaire ou polygonal à ciel ouvert, s'entoure de deux ou trois étages de galeries de bois occupés par les spectateurs de qualité.

Cette architecture qui atteint son plein apogée à la fin du XVIe siècle en Angleterre (+) au service des poètes élisabèthains dont Shakespeare est le plus illustre représentant, amalgame du théâtre médiéval et du

---

(+) une "scène en éperon" sur laquelle Bapst puis Sonrel ont appelé l'attention, préfigurait à Paris dès avant 1552 la scène élisabéthaine;

théâtre grec rappelle en outre l'Espagne (+) et l' Orient (++).

D. L'ordre italien

C'est la rupture avec les ordres antérieurs, concentriques et circulaires.

L'orchestre a disparu. Le champ dramatique centrifuge de l'édifice s'excentre. La scène n'est qu'une cage vide conçue pour une perspective vide.

Les spectateurs disposés parallèlement à l'estrade de la scène sont " éloignés " des acteurs : une " frontière " se dessine entre le monde réel et le monde fictif où se déroule l'action dramatique.

C'est au cours de la première moitié du XVIe siècle que la " Commedia dell'Arte " l'emporte en Italie sur la comédie littéraire des humanistes et gagne après la faveur populaire celle des bourgeois et des courtisans.

Si l'éclosion d'un art aussi original intéresse peu l'histoire de la littérature dramatique, puisqu' aucun document écrit n'en témoigne, elle compte beaucoup , en revanche du point de vue de l'histoire de la scène car elle conquiert bientôt tous les pays d'Europe.

(+) (quelque troupe loue un " corral " (arrière-cour d'auberge) et voilà un théâtre constitué d'une estrade sous un auvent et d'un échafaud de bois (dénommé cage ou casserolle) étageant ses loges et ses balcons. Quant au public, c'est la cohue : élégants petits maîtres se pavanant sur la scène, dames voilées dans les loges, parterre houleux de militaires payant leur écot en assurant l'ordre à coups de mousquet et de spectateurs tenant les acteurs sous une mitraille de concombres;

(++) au Japon, les drames unissant la tradition de la "Kagura" ou pantomime dansée et celle des chroniques en vers récitées par les bonzes errants, étaient joués les jours de fête, dans l'enceinte des grands sanctuaires; en Chine (XIIe S.) la scène est carrée, elle s'élève au-dessus du parquet; un plafond qui la surplombe partiellement repose sur plusieurs colonnes. Les trois côtés qui avancent dans la salle sont entourés par les spectateurs; comme à Londres ils sont entourés d'une balustrade en bois;

La mise en scène des premières comédies "all improviso" utilise tout simplement le décor simultané des représentations du Moyen âge puis le dispositif scénique se réduit progressivement sous l'influence des théories classiques triomphantes (+) à une estrade sommaire posée devant une toile de fond qui représente le décor de la comédie.

C'est le théâtre d'opéra du commencement du XVIIe siècle, avec la magnificence des décors et la machinerie de la scène dite "à l'italienne" qui s'est perpétué jusqu'à nos jours. Cette scène " classique " a accueilli depuis trois siècles la quasi totalité de la production dramatique de la plupart des pays. Elle mérite, par conséquent, qu'on s'y attarde quelque peu.

Le bâtiment appelé " théâtre " se compose de trois parties essentielles bien distinctes :

- la partie destinée au public : la salle avec ses dégagements;
- la partie réservée au jeu : la " cage de scène " et ses magasins;
- les locaux administratifs, les dépôts de costumes et de décors, les loges des acteurs.

Pour des raisons fort compréhensibles (++), nous

(+) parachevant une évolution amorcée par le théâtre romain de Vitruve, les Italiens du XVIe siècle suppriment l'orchestra en tant que lieu scénique et y installent une partie du public en contrebas de la scène (les fauteuils d'orchestre). La scène se divise en deux parties : l'action se déroule sur une sorte de proscenium de peu de profondeur, les décors et perspectives (prospettiva auxquelles Servandoni attache son nom) s'érigent sur la scène nettement plus profonde. Sabbattini, le maître de la machinerie recommande la construction d'un arc encadrant toute la scène (le futur cadre de scène) masquant l'amorce des façades de premier plan, améliorant l'éclairage et les entrées contribuant à créer l'illusion;

(++) il ne s'agit pas ici de traiter tous les problèmes architecturaux mais de décrire les dispositifs scéniques;

nous limitons à la description de la cage de scène.

En section verticale, on peut la diviser en trois niveaux d'égale hauteur :

- au milieu : le " plateau ", plancher sur lequel jouent les acteurs et reposent les décors; seule l'aire de jeu est visible de la salle;
- au-dessus : les " cintres ", espace qui peut contenir tout un décor à l'abri des regards des spectateurs; des corridors ou " passerelles " accrochées aux murs latéraux permettent aux machinistes de procéder à de multiples manoeuvres (vols ou voleries, gloires ou triomphes,...);
- en-dessous: les " dessous ", espace capable également de contenir un décor entier et occupé par plusieurs planchers superposés chacun affecté à des services différents (chariots, trappes, treuils, tambours,...)

Le plateau est le " plancher de scène ", emplacement où les comédiens paraissent, dont les parties latérales constituent les coulisses (côté Cour-côté Jardin). La partie qui s'avance vers le public et dépasse le cadre de la scène s'appelle " avant-scène ", habituellement bordée par la rampe lumineuse. Des innovations récentes ont consisté à reporter la rampe (après avoir tenté de la supprimer) devant le proscenium, nouvel espace réservé au jeu en avant de l'avant-scène et en contre-bas de celle-ci d'une ou deux marches.

Le plateau est aussi destiné à l'implantation des décors.

Le décor " à l'italienne " comporte essentiellement des " châssis " latéraux(bâtis de bois tendus de toile ou recouverts de contreplaqué sur lesquels sont peintes les décorations), des " rideaux " et des " frises " (limitant le décor au lointain et en hauteur).

La technique de l'établissement des décors s'inspire des lois de la perspective : les décors en " trompe-l'oeil " (+) possèdent dès lors un surprenant effet de réalisme et de figuration.

Le cadre de scène abrite les rideaux qui ferment la scène au public, scène dont l'ouverture peut être réduite en partie par le " manteau d'Arlequin " qui l'encadre.

Les décors modernes introduisent des éléments radicalement différents – praticables, épaisseurs, plafonds, cycloramas, scènes tournantes, roulantes et ascendantes – qui rendent caduc l'usage d'anciennes dispositions.

CONCLUSION

S'il est une période de la vie du théâtre à propos de laquelle on ne peut dissocier l'étude des oeuvres de celle de la mise en scène c'est bien l'époque antique : Eschyle et Sophocle travaillèrent " pour une scène ".

C'est ainsi que les adaptations d'oeuvres antiques deviennent souvent d'authentiques trahisons car il y a antagonisme entre des pièces composées pour un cadre révolu et une scène (l'ordre italien) sur laquelle on ne peut les monter qu'en les déformant.

La scène traditionnelle, celle qui est née au XVIIe siècle, a oublié presque toutes les leçons de la scène antique, de la scène médiévale et de la scène élisabéthaine, les trois scènes qui exigèrent l'intime fusion de la technique spectaculaire et de l'inspiration poétique.

(+) ce fut SERLIO qui, s'inspirant de la perspective picturale, mit au point, au XVIe. siècle, le décor dit " en trompe-l'oeil ".

II. LES PRINCIPES SCENOGRAPHIQUES (+)

Chaque type de scène est régi par des " lois " scénographiques différentes.

Prenons les deux cas les plus purs et les plus extrêmes dans leur plus évidente opposition.

A. Le principe du " cube scénique "

Procédé de réalisation complète d'un fragment découpé dans l'univers de l'oeuvre théâtrale (à l'intérieur du cube scénique, on crée en chair et en os, en bois ou en toile, au naturel ou en trompe-l'oeil tout ce qui doit s'y trouver; puis ce cube de réalités concrètes, visibles et audibles, s"ouvre par le lever de rideau vers le spectateur), le principe cubique répond à trois caractères bien marqués :

a) le réalisme : tout ce qui est délimité par le cube doit être incarné ou figuré concrètement, rendu apparent aux sens;

b) l'orientation: le cube est ouvert d'un côté vers le spectateur; il a vers lui un dynamisme en flèche horizontale, un tir dirigé vers la salle faisant impact sur le spectateur;

(+) étymologiquement de "skênê" scène, théâtre et "graphein" dessiner, orner, (le terme que l'on trouve déjà dans Aristote sera repris par l'architecte romain Vitruve dans son livre "De Architectura")

c) l'architecture contraignante: tous les jeux de scène sont contraints, mis en forme, d'avance, par le dispositif scénique; les évolutions des personnages doivent le subir, tout en cherchant à en tirer le meilleur parti.

B. Le principe de la " sphère "

Le dynamisme pratique et l'esthétique du principe sphérique sont absolument différents.

Pas de scène, pas de salle, pas de limites. Au lieu de découper d'avance un fragment déterminé dans le monde à instaurer, on en cherche le centre vital, l'endroit où l'aventure exalte le mieux son pathétique.

Les acteurs " officient " dans un espace ouvert et libre. Eux sont centre, et la circonférence n'est nulle part : il s'agit de la faire fuir à l'infini, englobant les spectateurs eux-mêmes, les prenant dans sa sphère illimitée.

Le principe sphérique répond lui aussi à trois caractères :

a) l'envoûtement suggestif: pas de décors réalistes mais seulement ce qui est nécessaire pour fixer passagèrement ce qui, dans le monde que l'on suggère, doit s'intensifier et se marquer localement, à un moment donné; pas de coulisses, tout au plus des mansions(comme dans le théâtre médiéval) vers lesquelles les personnages dont la présence est momentanément inutile s'éloignent;

b) l'interaction acteur-spectateur: ne se fait plus par le

face à face mais par le travail tout entier du comédien parmi le public;

c) la malléabilité absolue de la matérialité théâtrale : l'idéal poursuivi par les "sphériques" réside dans la disponibilité totale sans contraintes préalables, de l'espace théâtral. Les lieux scéniques sont évoqués par des éléments mobiles de décors et /ou par des illuminations tantôt d'un compartiment tantôt de l'autre, pour y attirer l'attention des spectateurs.

Ainsi schématisées on voit combien les deux grandes conceptions de l'art du théâtre sont différentes tant dans leur principe que dans leur but artistique, dans leurs effets et dans leurs moyens esthétiques.

III. LA MISE EN SCENE ET L'ESTHETIQUE DU THEATRE POUR ENFANTS

Les notes qui précèdent – ordres théâtraux et principes scénographiques – ont pour objet de comprendre la situation dans laquelle oeuvrent ceux qui de nos jours mettent en scène des spectacles destinés à la jeunesse.

Le théâtre pour enfants, comme le théâtre pour adultes, n'échappe pas aux oppositions en matière de scénographie :

1.– La scène classique, héritière de l'ordre italien, qui engendre, dans l'édifice théâtral, deux positions :
   – celle du spectateur qui contemple, écoute;
   – celle de l'acteur qui joue, représente des actions réelles ou imaginaires.

2.– Les mises en scène qui s'écartent du cadre à l'italienne ressortissent plutôt aux ordres gréco-romain, médiéval et élisabéthain.
   Ces conceptions cherchent à établir une communication plus directe entre la scène et la salle en utilisant des dispositifs qui sont censés faciliter la " participation " du public pendant le spectacle.

A. La scène " classique ".

L'art scénique du théâtre pour enfants continue à exploiter les multiples possibilités de l'espace cubique de la scène à l'italienne.

Plusieurs troupes, obligées de travailler dans des salles aux architectures traditionnelles, cherchent néanmoins par des aménagements – l'adjonction de nouveaux espaces scéniques permet de charpenter les évolutions des acteurs sur des bases différentes– à échapper à certaines contraintes de ce dispositif scénique.

Ainsi, en 1970, le " Théâtre du Printemps " de Charleroi, à l'initiative de Jacques Fumière, monta-t-il " Ambrosio tue l'heure " en recourant à une scène " bipartite ". Sur le plateau sont plantés les décors de trois maisons (celles de Fantesca, Padrona et Ambrosio) alors que le clocher de l'église surmonté d'une horloge se trouve au niveau des premiers rangs du public.

Dans le double but de démythifier la " machine " théâtre et de combler le " vide " créé par la séparation existant entre le plateau et la salle, la section Jeunesse du " Centre Dramatique de Liége ",a tenté au cours de la saison 70-71 une expérience intéressante en exploitant la scène sous un jour nouveau.

Quatre comédiens illustrent une histoire –"Le Pinceau Magique"– en la vivant et en demandant la participation du public.

Au cours du prologue, ils dialoguent avec les enfants sur la conception qu'ils ont du spectacle dramatique (il suffit d'accepter quelques conventions et le théâtre permet de réaliser ses rêves).

Etant donné que le nombre d'acteurs est inférieur à celui des personnages de la pièce, la troupe recourt à la technique du masque pour signifier les changements de rôle.

Les décors sont réalisés en voile : milieu

mouvant dans lequel les comédiens agissent avec souplesse et où l'imagination du public peut elle-même évoluer. Des rideaux " sculptés " suspendus à des tringles permettent aux acteurs de changer le lieu de l'action sous les yeux et avec la complicité des enfants. Grâce à leur translucidité, les spectateurs assistent en outre au travail exécuté dans les coulisses.

Les costumes volontairement dépouillés cherchent à traduire le statut psychosociologique des personnages .

Au cours de la représentation un comédien (conteur distancié) abandonne de temps en temps son personnage pour demander l'avis du public sur les événements qui se déroulent sur le plateau.

Dans un autre spectacle -"Trois Acteurs et le Bonheur" (1972)(Michel Tossings) - "Les Tréteaux de l'Enfance" de Liége introduit sur la scène un musicien qui, devant les enfants exécute le décor sonore (accompagnement musical instrumental, production de divers bruitages devant souligner des actions particulières).

Dans "Le Cercle de Craie" (1971) le "Théâtre de l'Enfance de Bruxelles" avait également placé sur la scène un chanteur s'accompagnant à la guitare dans le but de présenter les personnages intervenant au fur et à mesure dans la pièce. La même troupe, dans son spectacle "Jules Anatole" (1972) a mis au point un ingénieux système de trois tourniquets (+) qui permet de changer à volonté le lieu de l'action sous les yeux des spectateurs sans recourir aux procédés traditionnels ni créer de temps mort.

Autre essai d'utilisation originale de la scène classique, les spectacles " mixtes "marient les techniques les plus diverses telles que comédiens, marionnettes et

---

(+) adaptation moderne des "périactes" gréco-romains, prismes triangulaires pivotant sur un axe vertical (sur chaque face du prisme sont peints des éléments de décors différents);

projections.

Dans " Pic, Touf et Plof " mis en scène en 1970 par les " Zygomars " de la Maison de la Culture de Namur, des marottes, formes originales de marionnettes (+) ainsi que des pantins articulés sont adroitement mêlés à d'authentiques comédiens.

Dans " Babouillet " adapté à la scène en 1972 par le " Théâtre - Guignol des Galopins " de Bruxelles, un clown, une marotte grandeur nature ainsi que des gigantesques marionnettes plates articulées (dont certaines sont manipulées à vue) évoluent dans un décor constitué par la projection de diapositives sur deux immenses écrans.

(+) on peut répartir les marionnettes entre deux groupes :
- celles qui se manipulent par le haut;
- celles qui se manipulent par le bas.

Dans le premier groupe, le manipulateur se trouve au-dessus de sa poupée et la tient suspendue par des tringles (ex. Tchantchés des marionnettes liégeoises) ou par des fils (les marionnettes à fils offrent une mécanique plus subtile : les parties du corps sont animées par des fils reliés entre eux au niveau d'une attelle, croix en bois dont la manipulation engendre les mouvements désirés). Dans le second groupe, le manipulateur se trouve au-dessous des poupées et les fait apparaître à l'aide de tiges, baguettes, mains gantées, etc. On distingue les marionnettes à tiges (une tige supporte tout le corps par le dessous, des tiges secondaires, plus fines accrochées aux mains permettent d' animer les bras restés souples; les " Wayang-klitik " javanais, poupées plates découpées de profil dans les planches, illustrent bien ce type), les marionnettes plates articulées ou non(forme moderne des marionnettes à tiges), les marottes (qui comptent une tête fixée sur un bâton, le costume étant attaché au cou; les marionnettistes actuels introduisent parfois leur propre main dans la manche pour obtenir des effets insolites) et les marionnettes à gaine (ainsi nommées par leur corps " gainent " la main du manipulateur).

B. Les autres dispositifs scéniques

1° Le théâtre en rond

Le dispositif scénique se réduit ici au minimum: un plateau situé au centre du public réuni dans un hall (préau, cour, gymnase, jardin,...). Point n'est besoin d'une salle de théâtre pour y organiser les représentations.

Le théâtre en rond, avec son aire de jeu sans (ou presque sans) décor, force l'attention sur l'acteur tout proche, enserre complètement l'auditoire. Il répond au maximum au besoin de présence vraie et d'échanges vivants : pas de rampe qui sépare mais plutôt des interprètes de plain-pied avec le public dans des conditions - se voulant - optimales de communication et de communion.

Avec ses gradins concentriques et son coude à coude sans discontinuité, où tout le monde voit bien et pareillement (du moins théoriquement), le théâtre en rond traduit, pour d'aucuns, une évolution sociale tendant vers l'égalité(+).

A contenance égale, une salle à scène centrale est toujours plus petite qu'une salle traditionnelle (cela découle des propriétés géométriques du cercle). Le spectateur du dernier rang au théâtre en rond est toujours beaucoup plus rapproché du jeu que celui de la salle à l'italienne.

Il en résulte que la formule du " rond " possède un caractère intimiste par son équilibre d'un espace où le spectateur se sent bien, sans écrasement ni démesure. Hélas, il faut regretter que certaines "troupes" détruisent cet aspect en jouant devant des publics trop nombreux.

(+) il est évident que, historiquement, l'architecture théâtrale reflète les stratifications sociales de son époque (qu'il s'agisse, par exemple, du théâtre populaire médiéval se déroulant sur la place publique ou du théâtre classique du XVIIe siècle réservant ses balcons et ses loges à une certaine élite);

Dans ce cas le théâtre en rond ne se justifie plus.

Quant à l'esthétique même du jeu – pas d'artifices de la rampe ni de truquages théâtraux – les comédiens ne peuvent pas oublier – ce qui ne va pas toujours de soi – que leurs évolutions ainsi que leurs répliques doivent être vues et entendues par tous les spectateurs.

Le théâtre en rond, même s'il procède d'une réalisation élémentaire, suppose une architecture, un postulat scénographique, un équipement électrique approprié, une mise en oeuvre adaptée. L'éloignement de la féerie du théâtre traditionnel, le rapprochement de la Commedia dell'Arte, les effets de " distance " sont affaires d'éclairage, de sonorisation et d'évolutions souvent délicates.

En Belgique, le "Tournesol - Théâtre National des Enfants" dirigé par Jacques Dorval se distingue dans le domaine du théâtre en rond.

Une vingtaine de praticables pouvant être agencés différemment sont disposés dans une aire de jeu centrale autour de laquelle sont placés les enfants assis sur des tapis de mousse. Les décors plantés aux deux extrémités entourent la scène et le public.

Dans le spectacle " Le Père Jaune "(d'après Fauquez, 1972) l'histoire se passe dans un village. Les tréteaux figurent la place publique, les décors périphériques les maisons des habitants. Les enfants se trouvent donc à l'intérieur du village, comme les acteurs . (+)

2° Le théâtre processionnel

Variante du théâtre en rond, le théâtre processionnel multiplie les lieux scéniques au sein des spectateurs.

(+) Aux U.S.A. le " trois-quart de cercle " (avec un podium et au fond un chariot couvert) s'apparente à la scénologie du rond. Nous en avons fait mention plus haut en évoquant les expériences réalisées par Moses Goldberg en matière de théâtre d'improvisation.

Le spectacle se déroule dans la salle dans le but d'atteindre à un contact direct et chaleureux avec les enfants.

Un exemple typique de cette mise en scène : " Dame la Lune et le brave Soldat " mis en scène en 1972 par Jacques Fumière du " Théâtre du Printemps " de Charleroi.

Pour représenter le jeu, trois lieux sont définis : la Terre, plan incliné donnant accès à d'éventuelles coulisses; la Lune, plateforme de dimension plus réduite ; le Passage, passerelle reliant la terre à la lune. Les enfants sont assis de part et d'autre de ce dernier dispositif. Des éléments du décor – montagne, vent, galaxie, nuage – se trouvent entre terre et lune à l'écart de la passerelle selon des endroits variant avec la disposition générale de la salle.

3° Le théâtre déambulatoire.

Si le dispositif scénique se rapproche du théâtre processionnel (multiplicité des lieux de l'action dramatique dans la salle) le théâtre que nous qualifions de " déambulatoire " exige en outre la mobilité des spectateurs qui se déplacent pendant la représentation et suivent les acteurs dans leurs évolutions.

C'est dans cette optique que Lucien Froidebise a monté,en 1972," L'Oiseau Blanc" pièce écrite par Emile Hesbois. Rendre au théâtre la place qu'il occupait au Moyen âge (place d'art multiple accessible à tous) tel est l'objectif primordial de ce metteur en scène.

Dans cette expérience, où nulle architecture , nulle barrière – et tout au plus une brève distance et le jeu de hauteur de l'estrade – ne séparent la troupe du public, il n'y a pas seulement échange constant entre les deux groupes, il y a tentative d'amitié, de coopération, de communion. L'acteur est connu du public, il ne se retire pas dans les coulisses, lorsqu'il a terminé sa scène,

il se mêle à la foule ou s'assied à proximité; ainsi s'établissent entre les uns et les autres des liens personnels : la scène peut être considérée comme une partie de l'assistance dont elle est issue.

Le procédé scénique du théâtre mobile permet une évolution constante de l'action tout en donnant aux enfants le moyen de réagir individuellement selon leurs besoins ou leur fantaisie. Une possibilité, pour eux, d'écouter, de participer physiquement ou d'agir à leur gré .

Une mise en scène démystifiante en soi mais qui recherche un équilibre visuel – décors, costumes, rythmes, marionnettes, géants,..– et sonore – musique originale– qui frappent l'imagination et le souvenir.

Le contact direct des acteurs avec les enfants, la possibilité de dialogue, la distanciation (ami-acteur, acteur-marionnette, marionnette-géant), autant d'occasions de réflexion pour les spectateurs.

CONCLUSIONS

A travers les multiples conceptions de la mise en scène, on perçoit deux options différentes eu égard à la relation acteurs-spectateurs, communication d'une importance particulière dans le théâtre pour enfants.

Dans la première (scène classique) la communion que l'acteur doit provoquer n'est qu'une communion d'émotion devant le spectacle mais, à aucun moment (si l'on excepte les tentatives que nous avons évoquées) le comédien ne cherche à faire participer le spectateur à l'action.

Dans la seconde (scène circulaire, processionnelle, simultanée) les spectateurs ne sont pas que des spectateurs : on cherche à les engager dans l'action même. Le spectateur est considéré comme un acteur en puissance et le rôle du théâtre est alors de la faire sortir de sa condition de spectateur pour le faire participer à l'action.

Le principe du cube, solide et classique, peut être élargi et diversifié. Quelques transformations suffisent parfois à donner au spectacle le cachet original recherché (exemples : suppression des premiers rangs de fauteuils pour aménager un proscénium; suppression des sièges centraux pour poser une passerelle-éperon,...) Ainsi, la scène classique, en assimilant des idées nouvelles et en rejetant quelques formes surrannées, s'accorde partiellement à certains " canons " contemporains.

Le principe sphérique, plus primitif, plus originel, est probablement celui qui offre actuellement le plus de place à des recherches neuves, à des élargissements du théâtre en de nouvelles destinées.

La cage, le proscenium, la piste,... quelle conception choisir ? L'une et l'autre solution sont, à notre avis, des conceptions valables, aussi authentiques l'une que l'autre (bien que parfois antithétiques) de la scénographie :

C'est à l'artiste (auteur, acteur, metteur en scène) de choisir en fonction de son esthétique dramatique, de son tempérament personnel et des possibilités d'appréhension du psychisme enfantin.

Mais la réponse réside aussi dans la diversité : réduire l'initiation théâtrale des jeunes à l'une ou à l'autre scène serait les priver de toutes les possibilités créatives de la scénologie.

Un objectif qui semble poursuivi par la majorité des metteurs en scène se situe au niveau de la participation des enfants pendant les spectacles. Les études à caractère expérimental nous démontrant l'importance qu'attachent les enfants à cette participation, nous reviendrons sur ce problème au moment de l'analyse des composantes du comportement du jeune spectateur.

Quoi qu'il en soit, il ne faut pas perdre de vue que le triomphe d'une théorie scénologique est moins dû à ses qualités matérielles qu'à la valeur des oeuvres dramatiques et des comédiens qui les interprètent.

Si le type de scène est important, le contenu du message véhiculé, sa qualité poétique et le jeu des acteurs conditionnent tout autant si pas plus la réussite d'un spectacle.

" La mise en scène a pour but de mettre en lumière le corps d'une pièce, d'en dégager les lignes principales, de l'habiller si l'on peut dire... Elle ne doit ni la déformer, ni la parer à l'excès, mais seulement mettre en valeur ses lignes principales et le caractère propre de sa beauté " (ROUCHE,J. cité par BRANCHART, P. p.5)

IV. L'ENFANT ET LES CONVENTIONS THEATRALES.

Comment l'enfant assimile-t-il les principales conventions théâtrales utilisées dans les spectacles qui lui sont présentés ?

Les expériences que nous avons réalisées à ce jour nous permettent d'apporter des éléments de réponses (+)

Une première investigation nous apprend que plusieurs techniques utilisées dans le " Cercle de Craie " — métaphore des cris d'un personnage, allégorie d'un accessoire, symbolisme des noms et des masques — ne sont guère assimilées par les enfants.

Cette relative imperméabilité intellectualiste s'explique de deux façons :

- ignorance quasi absolue de la plupart des conventions d'un langage spécifique (l'école ne prépare pas l'enfant à " voir " un spectacle comme elle l'initie à lire une oeuvre écrite);
- le théâtre semble être avant tout une réponse aux besoins émotionnels profonds des enfants. Dès lors la lecture des événements scéniques est principalement sensitive, affective voire égocentrique.

Cette attitude de la majorité des enfants n'exclut pas pour autant l'exercice du sens critique de certains

---

(+) nous présentons plus en détail ces différents travaux dans le chapitre intitulé " Psychodynamique de l'enfant spectateur ".

qui dénoncent avec acuité des erreurs d'interprétation et de mise en scène.

La deuxième enquête relative à la question qui nous préoccupe ici, effectuée sur le " Pinceau Magique " dont nous avons décrit la mise en scène dans les pages qui précèdent, nous révèle à nouveau que les conventions théâtrales – rôle de la sonorisation musicale et des éclairages, symbolisme de certaines expressions corporelles, des costumes, des masques et des décors – ne sont pas intégrées par les enfants comme on le souhaiterait. Un simple exemple pour illustrer notre propos : la plupart des enfants ne comprennent pas l'évocation de l'hiver à l'aide d'une lumière blanchâtre.

Intrigué par ces constatations, nous avons organisé, afin de les complèter et de les nuancer, plusieurs interviews de groupe avec des enfants prélevés dans l'échantillon expérimental. Les grandes tendances qui s'en dégagent sont dignes d'intérêt.

Il faut d'abord retenir que le concept " décors" est assez confus dans l'esprit des enfants qui nous proposent soit le cadre global dans lequel évoluent les comédiens (conception large), soit des éléments du fond (ex : les dessins sur les rideaux) de la scène (conception étroite).

Les enfants n'acceptent ni le dépouillement ni la simplicité du dispositif scénique. Ils manifestent une nette préférence pour les décors traditionnels (confectionnés en bois et peints sur toile) et désirent surtout retrouver la réalité sur la scène (ex.: de "vrais " arbres, d'authentiques maisons,...). Leur goût prononcé pour le réalisme les pousse à rechercher des décors figuratifs. L'importance accordée par certains enfants aux coulisses (qui cachent les truquages) renforce ce penchant pour la tradition en matière de réalisation théâtrale(+)

Si les enfants admettent le fait qu'un même

(+)T.F. BEHM est arrivé aux mêmes conclusions aux Etats-Unis alors que nous ignorions l'existence de ses travaux à l'époque de notre enquête

comédien doive interpréter plusieurs rôles – ne fût-ce que pour des raisons économiques – un grand nombre d'entre eux sont persuadés que chaque personnage constitue une entité indépendante et qu'un acteur lui est totalement associé d'une manière permanente. Les masques sont perçus comme objets utilitaires, les jeunes spectateurs en comprennent assez rarement la signification symbolique (ils critiquent par exemple leur taille démesurée non conforme aux dimensions réelles du visage).

Quant aux costumes, les enfants se sentent davantage attirés par des " déguisements " classiques, décoratifs et aux étoffes chatoyantes.

A notre avis, l'aptitude des enfants à sentir l'esthétique d'une pièce de théâtre est le reflet des goûts des parents dont la plupart n'ont qu'une expérience limitée aux spectacles montés dans la plus pure tradition du style " opéra lyrique " rutilant et baroque. Ajoutons à cette explication, l'influence de la télévision dont les émissions dramatiques ressortissent aussi très souvent au conformisme réaliste sur le plan de la mise en scène.

Une approche intéressante du problème a été vécue par le "Théâtre de l'Enfance" de Bruxelles lors de la création en 1972 du spectacle " Jules Anatole ".

Dans le cadre de l'animation socio-culturelle (+) les comédiens demandent aux enfants – auteurs de dessiner les décors dans lesquels évoluent les personnages ainsi que leurs costumes. Les croquis ainsi obtenus constituent de véritables maquettes dont s'inspire le metteur en scène au moment de la réalisation. Dans le cas présent, si les costumes sont " confectionnés " par l'adulte, les décors

---

(+) nous avons analysé la démarche sous le titre " Théâtre d'animation " (chapitre : La littérature dramatique pour l'enfance);

par contre sont peints sur de grands panneaux par les enfants eux-mêmes à partir de leurs propres ébauches.

Un travail expérimental nous permet de dire au sujet de ce spectacle que :

- les décors nés de l'imagination enfantine sont parfaitement assimilés par le public;
- le symbolisme de certains costumes voulu par les enfants-créateurs n'est pas perçu par leurs pairs. Un exemple représentatif : les enfants avaient imaginé, dans le but de montrer que " le bonheur rend beau ", un costume qui s'amincit au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue.Si les spectateurs ont remarqué la transformation physique du personnage aucun d'entre eux n'en a saisi le sens souhaité (+)

CONCLUSION

Mise en scène réaliste qui prétend copier minutieusement la vie dans l'exactitude des détails ou mise en scène stylisée qui transpose sur le plan poétique, intellectuel ou symbolique ? Le théâtre évolue et oscille entre ces deux conceptions extrêmes : du réalisme à la théâtralité, de la raison à la convention.

Les enfants n'intègrent pas aisément les techniques spécifiquement théâtrales et, dépourvus de critères d'appréciation scénographique, préfèrent très souvent la mise en scène réaliste. Aussi est-il indispensable de rechercher les moyens adéquats pour qu'ils puissent accéder au symbolisme de la stylisation (++).

(+) très ouverte à l'investigation psychologique, la troupe a immédiatement modifié le costume de ce personnage à la lumière de nos constatations.

(++) nous reviendrons sur ce problème dans le chapitre "Théâtre et Education".

LES ACTEURS DE THEATRE POUR ENFANTS.

Le théâtre pour enfants, ce sont les hommes qui le font. Pour bien le faire, les hommes en question — les comédiens — ont besoin de deux choses : le talent (primordial car le théâtre est avant tout un art) et la connaissance du métier (développant et approfondissant le talent qui lui ne s'apprend pas).

Le métier est toujours à apprendre. Comment ? Par la bonne volonté de l'autodidacte ?

Certes d'un point de vue strictement historique, le théâtre dilettante a joué à l'origine un rôle très positif. On peut même se demander si, sans lui, l'art théâtral pour l'enfance aurait pu se développer.

Mais le théâtre, né de l'amour pour l'enfance d'Alexander Briantsev et de Nathalie Satz en Union Soviétique, de Léon Chancerel, le créateur du "Théâtre de l'Oncle Sébastien" en France, des Frères Huysman premiers animateurs des "Comédiens Routiers Belges", d'Etienne Vandersanden fondateur des "Comédiens Normaliens" et de bien d'autres encore, exige de nos jours une formation du comédien tendant vers la perfection.

Le danger qui guette constamment le dilettantisme enthousiaste et plein de bonne volonté réside dans la relative médiocrité des représentations théâtrales

interprétées par des acteurs non aguerris.

Selon quel raisonnement serait-il d'ailleurs possible d'admettre que l'enfant n'a pas droit à des spectacles exécutés par d'authentiques comédiens formés à leur tâche artistique ?

Comment dès lors lutter contre la pauvreté et la platitude au moment où le théâtre moderne constitue un terrain très large, hétérogène, toujours en évolution ? Aucune personnalité n'est capable, seule, d'intégrer tous les aspects techniques et esthétiques du théâtre ni leurs rapports avec les autres formes artistiques et la société en général. L'art du théâtre pour enfants n'est plus seulement une technique, une habileté, un métier proprement dit. Actuellement, de bons artisans ne suffisent plus; il faut des artistes cultivés, instruits, avec des connaissances variées et profondes, capables de comprendre la totalité de l'art (+) et de la vie humaine.

Résultat logique de cette argumentation et la meilleure solution du problème : une Ecole, un Centre de formation, un Institut d'art dramatique.

Dans la plupart des pays de l'Est, les acteurs qui se destinent à la jeunesse sont formés pendant quatre ans par des écoles rattachées aux universités.

Dans les Facultés de Théâtre, les étudiants suivent des cours sur l'art du comédien (déclamation, diction, technique de la voix,...), la danse, l'expression corporelle, la pantomime, la gymnastique, le chant, les techniques les plus diverses (dessin, peinture, éclairages, sonorisation,...), la scénographie et l'esthétique théâtrale, la dramaturgie et la littérature pour

---

(+) il fauten effet réaliser l'union la plus étroite des problèmes des théâtres pour enfants avec ceux que pose la culture théâtrale en général; tout sectarisme est un danger pour le développement artistique du théâtre pour la jeunesse.

enfants, et participent parallèlement à des séminaires de culture générale (histoire du théâtre et de la littérature universelle, philosophie marxiste,...). Les sciences humaines – sociologie et psychopédagogie – ne sont pas étrangères à cette formation.

Des activités pratiques – répétitions en vue de représentations sur la scène de l'Ecole – complètent ce programme déjà très chargé.

Les cours (+) sont répartis proportionnellement sur huit semestres.

Le théâtre pour enfants jouit aux Etats-Unis d'une situation tout aussi exceptionnelle. Ce sont en effet les universités qui montent la plupart des pièces pour la jeunesse.

Ce sont les mêmes universités qui sont l'école par excellence où se forment les futurs acteurs. Les Instituts d'Art Dramatique qui en dépendent emploient de nombreux professeurs – l'état-major se compose de dessinateurs, costumiers, techniciens, maîtres de ballet, professeurs de danse, professeurs de déclamation, metteurs en scène,... – tous à temps plein.

L'étudiant qui désire faire carrière dans le théâtre pour enfants doit recevoir quatre ans de formation pour être en mesure d'obtenir son diplôme. Au cours des études, il consacre à peu près la moitié de son temps au théâtre proprement dit et le reste à s'informer dans les domaines de l'histoire (de la peinture, de la musique et de la littérature,) de la philosophie et de la psychologie.

La préparation au métier de comédien s'efforce en outre de maintenir un rapport étroit entre la théorie enseignée dans les classes et les exercices pratiques (répétitions et représentations publiques).

(+) 30 à 40 heures par semaine sans compter le travail individuel nécessaire;

En Belgique, la réalisation de spectacles de qualité pose des problèmes humains qui sont souvent difficiles à résoudre dans les conditions actuelles.

La première difficulté, c'est le peu d'intérêt que manifeste la plupart des comédiens professionnels pour le théâtre de la jeunesse qu'ils considèrent comme tout à fait secondaire. Souvent ils n'acceptent de jouer dans une pièce pour enfants que faute de trouver mieux à faire, que comme supplément, et s'ils trouvent mieux, ils se font remplacer.

Etant donné la non-rentabilité commerciale du théâtre pour enfants, il est en outre malaisé de réunir une troupe homogène et de qualité qui est pourtant particulièrement nécessaire pour ce genre de théâtre. En effet il faut que les comédiens, cultivés et rompus aux techniques dramatiques, soient à même de traduire en langage poétique l'atmosphère des textes, des scénarios destinés aux enfants.

Malgré ces obstacles – et non des moindres – quelques Compagnies professionnelles parviennent – la foi aidant – à réaliser des spectacles d'une qualité indéniable. Mais ces réussites sont précaires et risquent d'être un éclair sans lendemain si les pouvoirs publics ne prennent pas conscience de leurs responsabilités à l'égard d'une forme culturelle dont la valeur n'est plus à démontrer. (+)

Plusieurs événements constituent peut-être des signes avant-coureurs d'une politique en faveur du théâtre pour enfants :

1) le "Stage National et Interprovincial de Théâtre pour Enfants" (Spa, août 1970) organisé conjointement par

---

(+) en U.R.S.S., les acteurs professionnels du théâtre pour enfants sont mieux rémunérés que ceux du théâtre pour adultes. Le théâtre comporte un édifice spécial avec ses dépendances et son propre matériel. Le prix des places est très bas pour pouvoir accueillir tous les enfants et les Compagnies sont subventionnées par l'Etat;

le Ministère de la Culture française et par les Provinces francophones dans le but de permettre aux Compagnies théâtrales de confronter leurs expériences et de les analyser grâce à la collaboration de spécialistes du monde du théâtre et de la psychosociologie (+).

2) la création en juin 1972 du " Théâtre des Jeunes de la Ville de Bruxelles ".
Dans un premier stade, les animateurs de cette nouvelle Compagnie – Marcel Cornélis et Monique Verley – se sont fixé pour objectif de former des comédiens dans le domaine du théâtre pour enfants. Cette initiation se déroule dans le cadre de cours du soir (à raison de trois séances de trois heures par semaine) et comprend la fabrication et la manipulation de marionnettes, la diction et l'interprétation de textes, l'expression corporelle et la danse folklorique, le rythme et le chant, la construction de décors, les éclairages et la sonorisation.
Dans un deuxième stade, une dizaine de comédiens sélectionnés parmi les meilleurs et les plus motivés sont appelés à la fois à se perfectionner en fréquentant des sessions de cours et à se constituer en troupe permanente présentant régulièrement des spectacles aux enfants des écoles gardiennes et primaires des réseaux officiel et libre situées sur le territoire de la Ville de Bruxelles (++).

3) des projets voient le jour qui tendent à conférer un statut aux acteurs de théâtre pour enfants. Qu'il s'agisse de la " Proposition de décret relative aux conditions d'agréation et d'octroi de subsides aux théâtres de l'enfance et de la jeunesse " (+++) ou du " Pro-

---

(+) nous en avons parlé dans l'Introduction; en outre au cours du Stage National d'Art Dramatique organisé en juillet 1972 à St. Ghislain, une section était réservée au Théâtre de la Jeunesse.

(++) les comédiens sont rémunérés par la subvention accordée par la Ville de Bruxelles;

(+++) Conseil Culturel de la Communauté Culturelle française – 3 novembre 1972 – (E.Guillaume, C.Hubaux, F.Persoons, B.J.Risopoulos, J.Gol)

jet du Groupe de Recherche en Animation et Théâtre pour Enfants " (+) ces réquisitoires visent à augmenter considérablement l'aide octroyée au théâtre pour enfants par le Ministère de la Culture française aux titres de production, de recherche et de diffusion. A aucun moment il n'est question de la formation des comédiens. Ces différents textes précisent les droits de tous ceux qui travaillent dans le domaine du théâtre pour enfants mais ils sont muets en ce qui concerne leurs devoirs moraux et professionnels. N'est-on pourtant pas en mesure d'exiger des comédiens un niveau suffisant de formation et un souci constant de perfectionnement? Présenter aux enfants des spectacles de qualité moyenne ou médiocre risque en effet de les dégoûter à tout jamais d'une forme artistique dont nous nous sommes attaché à montrer l'importance dans la formation du goût et dans l'installation de pratiques socio-culturelles.

4) **l'organisation par le Ministère de la Culture française et le Conservatoire Royal de Liège du I5 septembre I973 au I5 janvier I974 d'une "Session expérimentale pour la Formation de l'Acteur " Le but essentiel de cette session consiste à initier les comédiens (les"Tréteaux de l'Enfance"),les enseignants(des écoles primaires communales de la Ville de Liège),les futurs enseignants(année terminale de l'Ecole Normale Communale Jonfosse à Liège)et les étudiants en art dramatique(Conservatoire de Liège) à la technique du théâtre d'animation sous la conduite de Catherine Dasté(++) Dans cette formation accélérée trois étapes ont été franchies :**

I° animation d'ateliers créatifs (dans le but de monter un spectacle);

2& analyse des créations enfantines(histoires racontées enregistrées,dessins,expression corporelle et rythmi-

---

(+) G.R.A.T.E., projet non daté (mais communiqué aux participants de la Table Ronde " Le Théâtre pour enfants, aujourd'hui, demain " organisée le 1er mars par la Commission Interprovinciale des Services de Jeunesse au sein du Centre d'action culturelle de la Communauté d'expression française) et signé par E.Hesbois, P.Danheux, H.Roman, J.Deck, J.Fumière, M.Van Loo, M.Tossings.

(++) **Voir supra : La littérature dramatique pour l'enfance : Le théâtre d'animation(pp.42-56**

que,expression manuelle et musicale,etc.);

3° choix par les adultes des éléments verbaux et non verbaux de la dramaturgie d'un spectacle(puis mise en scène,interprétation,répétitions,...afin de monter un spectacle pour enfants interprété par des comédiens adultes)

En nous référant à l'examen critique que nous avons fait du théâtre d'animation(+),nous pouvons dire que le but de cette session risque d'aboutir à un résultat contraire au projet théâtral et éducatif.Le danger est grand de voir éducateurs et comédiens de la région liégeoise appliquer systématiquement des "recettes" conduisant à la création de spectacles pour enfants.Catherine Dasté reconnaît d'ailleurs que par cette démarche il est possible de monter un spectacle en un très court laps de temps.
Un des avantages de cette approche — et non des moindres — se situe dans le fait que les comédiens qui animent des ateliers créatifs "découvrent" par la pratique certaines facettes de la psychologie de ceux auxquels ils s'adressent quand ils sont sur la scène.Mais il nous apparaît peu opportun de "tirer" de ces séances d'animation un spectacle interprété par des adultes.La grande richesse pédagogique réside dans la possibilité qu'ont ces séances de développer au maximum la créativité enfantine.

(+)Le théâtre d'animation/Examen critique,pp.53-56

CONCLUSION

A la question " Comment jouer pour les enfants ? " Stanislawski, le grand animateur du théâtre d'art de Moscou au début du siècle, répondait " comme pour les adultes, mâis mieux " (cité par Jeanson N., p. 38)

Cette réponse, célèbre dans le monde du théâtre pour enfants, ne semble pas encore avoir pénétré parmi le grand public.

Si dans les pays de l'Est et aux Etats-Unis des acteurs reconnus parmi les plus grands de leur pays n'ont pas l'impression de déchoir en se consacrant entièrement à la direction, à la mise en scène et à l'interprétation de pièces pour enfants ce n'est pas encore le cas ni en Belgique ni dans de nombreux pays de l'Europe occidentale.

Mais les situations " idéales " (+) des pays que nous venons de décrire imposent des devoirs à l'acteur de théâtre pour enfants :

1) l'acteur doit être à la hauteur des espérances du spectateur : l'enfant a une foi totale dans l'acteur et s'attend à être entraîné par lui dans un univers de joie et d'aventures, le comédien ne peut par conséquent jamais le décevoir;
2) l'acteur doit atteindre à la perfection de son art : l'enfant qui ne voit que des spectacles de second ordre ne saura jamais ce qu'il perd et n'exigera rien de mieux. La formation du goût de la jeunesse est en rapport direct avec la qualité des spectacles qui lui sont présentés;
3) l'acteur doit jouer au mieux de ses possibilités à chaque représentation : l'enfant a vite fait de découvrir ce qui " cloche " et ce qui sonne faux. S'il est déçu il risque de se détourner d'une forme

---

(+) par rapport à la situation belge notamment;

culturelle qui peut pourtant beaucoup lui apporter;

4) l'acteur doit interpréter son personnage en respectant le psychisme enfantin : étant donné l'identification des enfants aux personnages – les enfants ne savent pas rester en dehors du conflit – il importe que les acteurs sachent imprégner leur rôle de sentiments humanitaires réels et acceptés par les enfants;

5) l'acteur doit continuellement se poser des questions du genre " quelles impressions le spectacle produit-il sur les enfants ?"," quels sentiments provoque-t-il dans leurs coeurs ?"," quels résultats peut-il produire ?"," comment le spectacle les aide-t-il à devenir des hommes ?",...autant de problèmes qui témoignent de l'importance fondamentale du comédien dans le processus relationnel théâtre - enfant.

CONCLUSIONS

Au terme de ce premier chapitre consacré aux aspects éthiques et esthétiques du théâtre de la jeunesse, il nous paraît opportun de préciser le vocable " Théâtre pour Enfants ".

Le théâtre pour enfants, dans sa plus noble acception, est à la fois :

1. Une technique de communication;
2. Une écriture et une interprétation;
3. Une recherche esthétique

1. Une technique de communication basée sur des moyens spécifiques d'expression

Qu'il s'agisse d'une information ou de la diffusion de connaissances, d'une préparation à la vie ou au contraire d'une incitation aux changements sociaux, d'une émotion poétique ou d'un délassement, le théâtre pour enfants fait appel à des moyens spécifiques d'expression afin de véhiculer un contenu, de " communiquer

un message " à un public appelé à y réagir.

2. Une écriture et une interprétation adaptées à la psychologie enfantine

Que ce soit par le biais de l'adaptation, de l'animation ou de l'improvisation ou par la création proprement dite, l'écriture d'une pièce pour enfants est une opération délicate : en effet, il importe à l'auteur d'être compris par le public auquel il s'adresse sans pour cela tomber dans la banalité puérile.

L'interprétation doit être l'apanage de comédiens aguerris conscients des problèmes que pose l'adéquation des spectacles au psychisme enfantin.

Texte et interprêtes ne peuvent décevoir les enfants qui découvrent une forme culturelle dont l'influence est déterminante dans le développement de leur sensibilité.

3. Une recherche esthétique permanente

Le théâtre pour enfants ne se confine pas dans des techniques qui ont fait leur preuve; sa pérennité dépend en grande partie de son dynamisme, de son souci constant de recherche en matière esthétique et sur le plan scénographique.

Le théâtre pour enfants considéré comme un moyen spécifique de communication, une éthique, un art de vivre, une philosophie, une esthétique a — sans aucun doute — sa place dans une conception démocratique de l'éducation.

= chapitre II -

PSYCHODYNAMIQUE DE L'ENFANT-SPECTATEUR

Dans ce deuxième chapitre, nous présentons les principales expériences qui mettent en évidence une psychodynamique du comportement du spectateur et définissent la spécificité du théâtre pour enfants.

CONDITIONS EXPERIMENTALES

Les rapports d'études scientifiques du comportement des enfants-spectateurs sont aussi rares que les études proprement dites.

Dans les pays de l'est comme les pays anglo-saxons où le théâtre pour enfants connaît un grand essor, des publications paraissent régulièrement sous la forme d'articles dans des revues spécialisées mais celles-ci relatent des impressions résultant de l'expérience personnelle d'éducateurs et d'animateurs de théâtre plutôt que des conclusions de travaux expérimentaux entrepris par des spécialistes des sciences humaines. (+)

Nous ne mésestimons pas cet empirisme quotidien car il a au moins le mérite de provoquer la réflexion permanente sur les problèmes de l'adéquation des spectacles à la psychologie enfantine. L'occasion nous est d'ailleurs donnée, en temps que membre de la Commission des Programmes de l'Association pour la Promotion et la Diffusion des Spectacles pour Enfants, d'assister chaque année à de nombreuses représentations, d'observer ainsi les réactions naturelles et spontanées de l'enfance, d'orienter nos différentes recherches et de formuler des

---

(+) en Belgique R.RAVAR et P.ANRIEU ont procédé, en 1959, à une étude expérimentale de certaines composantes du comportement du spectateur ADULTE au théâtre au cours de trente représentations de "M.Biedermann et les Incendiaires" de Max Frisch au Théâtre de Poche de Bruxelles (voir bibliographie);rappelons en outre que la bibliographie de VAN TASSEL nous a révélé que les recherches psychosociologiques relatives au théâtre pour enfants sont relativement rares aux U.S.A.,pays où néanmoins ce théâtre connaît un essor extraordinaire;

hypothèses nécessitant des contrôles qui eux ne peuvent être réalisés que par la démarche expérimentale.

Ceci dit, il n'y a aucune prétention de notre part à nous référer presque uniquement à nos propres études avec leur originalité certes mais aussi avec toutes les faiblesses qu'elles comportent. (+)

Indépendamment de la recherche originale qui est à la base de l'étude sur la spécificité du langage théâtral destiné aux enfants (++) nous avons eu l'occasion de mener à terme plusieurs enquêtes que nous allons présenter avant de parler des résultats auxquels elles nous ont conduit.

1° Le dispositif d'observation du comportement des spectateurs au cours du Stage National et Interprovincial d'Art Dramatique consacré au Théâtre pour Enfants (Spa, août 1970)

Le dispositif que nous décrivons a été appliqué au cours de la présentation des 18 spectacles programmés à Spa du 7 au 20 août 1970 dans le cadre du stage dont mention sous rubrique.

La population sur laquelle portent nos observations est constituée de 566 enfants garçons et filles âgés de 5 à 12 ans, de parents spadois ou estivants venus spontanément aux représentations et des internes de colonies de vacances choisies par nos soins en fonction de l'intérêt manifesté par leurs responsables à l'égard du théâtre pour enfants.

On peut en outre déduire de la fréquentation de 175 enfants par représentation que ceux-ci ont en moyen-

---

(+) il y a une trentaine d'années, Etienne Vandersanden, animateur des Comédiens Normaliens et licencié en sciences pédagogiques, avait amorcé une étude expérimentale du comportement de l'enfant-spectateur mais ses fructueuses recherches n'ont pas été poursuivies;

(++) et qui sera présentée dans la deuxième partie de notre thèse.

ne assisté à 3 ou 4 spectacles ce qui nous a permis de leur demander de procéder à des comparaisons .

Le dispositif d'observation

I° Avant la représentation

a) Analyse de contenu des pièces qui sont l'objet d'un contrôle de la compréhension;

b) Découpage technique dans le but de déterminer des repères concrets devant faciliter la situation précise des réactions des enfants à certaines scènes.

2° Pendant la représentation

a) Observation des enfants

Trois observateurs munis d'un chronomètre et situés à des endroits différents dans la salle s'intéressent chacun à une fraction du public et notent sur une grille d'observation les réactions des spectateurs (+)

Le partage de la salle entre plusieurs observateurs permet des comparaisons entre le comportement des enfants proches de l'action dramatique et celui des spectateurs placés plus loin des comédiens.

Si ce travail d'observation est riche en nuances descriptives, il est moins précis quant à la durée et à l'intensité des réactions.

b) Enregistrement des spectacles

L'enregistrement intégral des spectacles fournit des indications précieuses sur la nature des réactions globales de la salle.

c) Prise de photos

(+) la grille d'observation est divisée verticalement en colonnes représentant chacune une durée de trois minutes et horizontalement en trois parties correspondant à trois rubriques :la participation (sympathie – enthousiasme :rires, cris, surprise, admiration, réactions gestuelles,... et antipathie – refus : pleurs, cris, refus de voir, attitudes corporelles,...), la non-participation (bavardages, gesticulations diverses,...) et l'induction de la scène (applaudissements suggérés, complicité sollicitée, chants dirigés,....).

I.N.S. BRUXELLES - BIBLIOTHEQUE

Les photos constituent une source importante de renseignements sur les attitudes corporelles des enfants, attitudes qui auraient également pu être filmées (+)

3° Immédiatement après la représentation

a) entretiens individuels

Un certain nombre d'enfants – entre 10 et 20 – pris au hasard sont interrogés par trois interviewers sur la compréhension logique, l'appréciation affective et l'esthétique du spectacle.

b) débats de groupe

Une dizaine d'enfants choisis pour leur intérêt manifesté pendant la représentation participent à une discussion de groupe animée par un des observateurs selon le même guide que les interviewers individuelles.

Entretiens et débats sont enregistrés afin de permettre un travail ultérieur d'analyse et de comparaison.

4° Réactions différées

Les spectacles qui suscitent des réactions significatives de la part des enfants ou des interrogations de l'ensemble du stage font l'objet d'une étude plus poussée quelques jours après leur présentation. Les techniques utilisées sont :

a) le dessin libre commenté par l'enfant en cours d'exécution ou le dessin selon des consignes précises (ex.: personnage préféré, scène effrayante,...);

b) le questionnaire écrit contenant aussi bien des questions ouvertes que des questions fermées.

2° <u>L'enquête T P E / P M sur la réception du spectacle " Le Pinceau Magique " par les enfants de 9 à 12 ans</u>
(Bruxelles, octobre 1971)

(+) nous sommes conscients de cette lacune mais les moyens nous faisaient défaut.

L'objectif principal de cette recherche consiste à contrôler si la réception d'un spectacle dramatique est améliorée par une préparation préalable des enfants ou par un débat immédiatement postérieur à la représentation. (+)

Le dispositif expérimental se résume de la manière suivante :

a) analyse du contenu du texte;
b) description objective de la réalisation dramatique;
c) détermination des domaines explorés (compréhension, retentissement affectif et assimilation des conventions théâtrales) (++);
d) élaboration d'un questionnaire de recherche et d'un guide d'interview de groupe;
e) constitution d'un échantillon (901 garçons et filles âgés de 9 à 12 ans et représentatifs des principaux milieux socio-économiques de l'agglomération bruxelloise);
f) définition des conditions expérimentales;
g) choix d'une méthode statistique d'analyse des résultats.

3° <u>L'enquête T P E / C C sur la réception du spectacle " Le Cercle de Craie " par les enfants de 6 à 12 ans</u> (Bruxelles, décembre 1971)

Les objectifs de cette enquête concernent d'une part la réception du spectacle par les enfants et d'autre part l'exploitation pédagogique par le personnel enseignant.

Le dispositif expérimental est semblable à celui défini pour la recherche sur le " Pinceau Magique ".

Deux nuances néanmoins :

- les enfants de 6 à 8 ans ont répondu oralement et in-

(+) nous répondrons à cette question dans le chapitre consacré aux rapports existant entre le Théâtre et l'Education;

(++) nous avons déjà présenté nos conclusions sur l'assimilation des conventions théâtrales dans le chapitre " La réalisation scénique et l'esthétique théâtrale ".

dividuellement au questionnaire (travail écrit pour les enfants de 9 à 12 ans d'âge);
- l'échantillon occasionnel se compose de 259 garçons d'une seule et même école primaire de Bruxelles.

4° L'enquête T E B / J A sur la réception du spectacle " Jules Anatole" par les enfants de 6 à 10 ans (Bruxelles, septembre 1972)

L'objectif ici consiste à voir comment un spectacle créé par des enfants est reçu par leurs pairs.

Le dispositif expérimental :
- analyse de contenu du texte et étude critique de la réalisation dramatique (+) ;
- élaboration d'un guide d'interview;
- enregistrement et analyse des interviews;
- échantillon de 105 enfants (21 garçons et filles par branche d'âge).

(+) pour la première fois, nous avons recouru à l'utilisation du magnétoscope qui nous a permis d'analyser le spectacle à loisir;

Les différents travaux que nous venons de citer n'ont pas tous la même " envergure " ni la même portée. Cela s'explique par les faits suivants :

- nous ne disposons pas toujours des techniciens indispensables à une " grande " enquête ni des moyens financiers pour en couvrir les frais (chaque expérience mériterait qu'une équipe de chercheurs full-time s'y attachât pendant une période suffisamment longue);
- les Compagnies dramatiques qui acceptent de soumettre leurs spectacles à un contrôle scientifique ont le droit d'en connaître les résultats dans un délai raisonnable (le comédien ne se contente pas d'une recherche pure, il lui faut des résultats concrets susceptibles de le guider dans son travail quotidien).

Par conséquent, les constatations, aussi riches et diverses soient-elles, constituent parfois une expérience trop limitée pour aboutir à des conclusions générales sur le théâtre de l'enfance dans sa totalité. Certaines données ont une consistance intrinsèque alors que d'autres exigent un contrôle plus rigoureux.

Margré ces restrictions, les résultats que nous avons obtenus sont dignes d'attention.

LE COMPORTEMENT DE L'ENFANT - SPECTATEUR

L'observation des réactions des jeunes spectateurs au cours des représentations de même que les enquêtes par questionnaires, interviews et dessins débouchent sur des constatations que nous avons synthétisées sous les titres suivants :

1.- Les composantes extériorisées du comportement global

2.- La compréhension logique

3.- Le retentissement affectif

4.- Le mode d'appréhension de l'enfant.

I. Les composantes extériorisées du comportement global

L'observation attentive des enfants qui assistent à une représentation dramatique rend possible la description de leurs réactions mais c'est avec prudence qu'il faut considérer les composantes extériorisées du comportement global des jeunes spectateurs. En effet il est parfois difficile d'établir une relation absolue entre une mimique et une émotion particulière. Les rires des enfants peuvent à la fois signifier une participation sincère, le désintérêt le plus total ou même l'agressivité; les bavardages traduisent la distraction aussi bien qu'une demande d'information, etc.

a) Les réactions spontanées

La participation n'est pas toujours exprimée. Des enfants apparemment passifs suivent les représentations avec le plus grand intérêt, intériorisent le conflit dramatique qui se déroule sous leurs yeux (en témoigne le contenu de certains débats et interviews).

Sur le plan des réactions observables nous avons décelé une gamme assez variée de nuances :

(i) sympathie- enthousiasme : les personnages "positifs" trouvent toujours dans la salle une aide totale sincère et enthousiaste.

Rires, silences émotifs, bruits, gestes rythmés, mouvements corporels (ex.: dans les moments dramatiques les enfants penchent le buste en direction de la scène, certains se recroquevillent sur leur chaise, d'autres se laissent glisser sur le bord extrême du fauteuil, d'autres encore se redressent), apartés, commentaires d'approbation et d'admiration, exclamations diverses, conseils donnés spontanément aux comédiens,... définissent la participation " positive " des enfants au spectacle.

(ü) antipathie-refus : les actions malfaisantes sont souvent contrariées, voire même interrompues.

Manifestations de crainte (ex.: mains cachant le visage, cris d'effroi,...), refus de participer aux événements vécus par les acteurs, recherche de sécurité (auprès de la monitrice), cris désapprobateurs,... expriment la participation " négative " des enfants au spectacle.

Oublieux de tout, les enfants ont peur pour " leur " héros, le préviennent parfois du danger qui le guette, jubilent lorsqu'il y échappe. (+)

(+) Tel cet enfant qui se précipite spontanément sur la scène et offre son propre manteau pour " réchauffer une poupée qui a froid". Sous l'emprise de l'art, l'enfant perd le sens de la réalité, oublie qu'il est au théâtre.

La participation est donc un élément crucial : au cours des débats, la plupart des enfants déclarent d'ailleurs y attacher beaucoup d'importance.

Mais il arrive aux spectateurs d'être bruyants et agités quand la pièce cesse de les intéresser ou quand la " tension " s'est relâchée.

La non-participation se manifeste assez rarement par une immobilité passive et indifférente mais plutôt par des réactions très vives telles que bruits de chaises, gesticulations diverses(+), huées et moqueries, chahuts, étirements de lassitude, bavardages et rires fréquents étrangers au spectacle, départ des enfants pendant la représentation.

b) Les réactions provoquées

Il s'agit ici des moyens utilisés par les artistes pour faire réagir les enfants : applaudissements induits, appels suscités, rires communicatifs et contagieux, etc.

Les intentions n'aboutissent pas nécessairement au résultat escompté; il en est ainsi des éléments sortant du cadre de la scène (ex.: des " bulles " de savon) qui, au lieu de provoquer l'intérêt pour le spectacle, distraient les enfants jusqu'à leur disparition.

En outre les inductions de la scène sont très souvent des solutions de facilité contraires au projet éducatif parce qu'elles mènent l'enfant à un état de surexcitation inutile.

Dans quelques spectacles, un " meneur de jeu " essaie de créer une atmosphère favorable à l'éclosion de la joie ou à la naissance du mystère. C'est lui qui tente de tirer le spectateur de son fauteuil et de le mener par le vaste monde des réalités à moins que ce ne soit dans le merveilleux univers de la fiction.

(+)c'est ce que les Américains appellent le "test du gigotement" (Marjorie DAWSON de la Cinémathèque Nationale pour Enfants)

La nature et l'intensité des réactions aussi bien spontanées que suscitées dépendent de la place qu'occupent les enfants dans la salle. A partir d'une certaine distance de la scène, les spectateurs se désintéressent plus rapidement de l'action dramatique . Cette constatation est confirmée au cours des entretiens par des réponses du type " on aurait dû être devant pour mieux suivre la pièce ".

Ce fait – intensité du phénomène d'empathie liée à la localisation des enfants dans la salle – plaide en faveur du théâtre en rond et de ses variantes (théâtre processionnel et théâtre déambulatoire). Il va en outre à l'encontre des salles surpeuplées : il semble que le nombre optimal de spectateurs se situe aux alentours de 150 :

Il n'y a pas de concordance intégrale entre les manifestations extérieures du comportement pendant le spectacle et les résonances affectives intimes différées. La participation des enfants n'est pas absolument liée aux motivations profondes qui guident ultérieurement leur préférences. En effet, les enfants choisissent non pas les représentations qui les ont excités le plus mais celles qui concentrent leur attention et forcent leur émotion silencieuse.

Fait pour le moins curieux, les enfants déplorent en général, la participation bruyante même s'ils s'y sont livrés.

II. La compréhension logique

Question d'une complexité remarquable, la compréhension peut être générale ou partielle, immédiate ou

tardive, logique ou intuitive, explicite ou implicite.

D'une manière générale, nous avons constaté que:

- les intrigues compliquées dispersent la capacité de concentration et diminuent le pouvoir d'assimilation des enfants;
- la multiplication des séquences n'ayant aucun rapport entre elles nuit à la compréhension générale;
- le symbolisme des personnages, des animaux et des objets n'est pas souvent perçu; les enfants appréhendent plutôt les symboles dans leur signification concrète et utilitaire;
- les enfants comprennent mieux les gestes à caractère psychologique que métaphorique;
- le rythme du jeu dramatique doit respecter la labilité de l'attention enfantine et créer des conditions telles que puisse être assurée la concentration de l'enfant sur ce qui se passe sur la scène;
- les petits effets secondaires en dehors du jeu principal détournent l'attention des spectateurs vers ce qui est moins essentiel.

Le degré de compréhension du contenu des spectacles évolue évidemment avec l'âge. L'ensemble des observations que nous avons réalisées à ce jour nous incite à " définir " deux grands stades :

a) de 4-5 ans à 8-9 ans

La faculté d'observation et d'analyse est encore faible, de sorte que, spectateur inexpérimenté, l'enfant ne sait se retrouver seul dans la masse d'impressions actives visuelles et auditives qui lui sont offertes. Il place facilement sur le même plan le fond du conflit et les épisodes secondaires.

La mentalité enfantine obéit aux principes de l'égocentrisme et du syncrétisme. Egocentrisme quand l'enfant moule le spectacle sur sa personnalité au lieu d'adapter sa pensée à la réalité scénique. Syncrétisme parce que sa pensée est constituée d'un amas confus de notions et de souvenirs juxtaposés plutôt que structurés

selon des relations objectives. Ces deux caractéristiques fondamentales expliquent aussi l'irréversibilité de la pensée enfantine qui se manifeste par la difficulté d'effectuer des rétrospections au cours des interviews.

Chez les enfants de cet âge, les faits ne s'enchaînent pas rationnellement; ils forment un tout certes mais ils ne sont pas interdépendants. Les actions ne sont pas comprises dans leurs rapports réciproques : il y a syncrèse et non synthèse.

A ce défaut de relations objectives coïncide un excès de liaisons subjectives fréquemment rencontrées dans les réponses que nous fournissent les jeunes spectateurs. Impressionnés par quelques éléments visuels ou par des analogies auditives, ils ne saisissent pas la portée du message exprimé par les comédiens.

Au cours de cette période, les sens et les sentiments sont plus développés que les facultés intellectuelles. Aussi les enfants sont-ils plus facilement accrochés par le côté émotionnel et non par le raisonnement.

b) de 9- 10 ans à 12 - 13 ans

Entre 9 et 13 ans, la pensée devient progressivement plus logique mais reste fermée au raisonnement formel. Si l'enfant ordonne mieux les faits, il s'en tient encore presque exclusivement à la succession chronologique.

L'esprit critique, la faculté de comparer et de tirer des conclusions se développent. Beaucoup d'enfants qui ont conscience de n'avoir pas bien compris sont capables de percevoir des erreurs techniques ou non formelles.

III. Le retentissement affectif

Nombre d'enfants n'ayant pas assimilé le message contenu dans certains spectacles affirment néan-

moins les avoir beaucoup aimés. Le théâtre semble donc leur apporter d'autres satisfactions que celle de comprendre.

a) les thèmes

Les thèmes des pièces pour la jeunesse peuvent faire revivre des héros légendaires ou historiques, évoquer des scènes de la vie courante en évitant toutefois la banalité, puiser largement dans le vaste monde de la poésie et du merveilleux.

Tous les enfants détestent les pièces visiblement moralisatrices, ce qui n'exclut pas leur sens aigu de la justice.

Si les petits (4 à 7 ans) aiment mieux les situations familières et quotidiennes ainsi que les contes — ils acceptent comme naturels les événements les plus surprenants en même temps qu'ils confèrent un reflet d'extraordinaire aux choses les plus banales — les plus grands semblent ne pas apprécier les spectacles que leur montrent des histoires plus ou moins connues (ex.:les fables étudiées à l'école ou les thèmes classiques de la littérature enfantine).

Si l'on envisage le contenu de certaines pièces, on peut voir un déplacement de préoccupations propres aux adultes vers l'enfance : oppression du temps fractionné, thème de la révolution, problème de la publicité mensongère, etc. La vision subjective de l'enfance et les mythes qu'elle véhicule traduisent des projections d'adultes et ont autant moins de chances de toucher les enfants qu'elles sont très périphériques à leurs besoins psychologiques profonds.

La famille, milieu habituel de l'enfant, est peu représentée dans les pièces. On voit rarement surgir des frères et des soeurs; les relations familiales sont généralement fondées sur l'autorité; les enfants sont très souvent mis en rapport avec des adultes et pratiquement jamais avec des pairs. Le personnage de la mère ne se manifeste guère et, d'une manière générale, on

ne retrouve pas de héros féminins qui répondent au besoin d'identification des petites filles. Quand un personnage féminin intervient, il est presque toujours présenté selon la conception traditionaliste de la féminité où on oppose la force de l'homme à la faiblesse de la femme, l'activité de l'un à la réceptivité de l'autre.

b) Les scènes

Les scènes qui impressionnent le plus les enfants se caractérisent toujours par leur charge affective. Ainsi par exemple :

- la libération cathartique au moment de la punition des personnages négatifs;
- les possibilités d'évasion offertes par des interventions magiques;
- l'importance des mécanismes de projection dans les phénomènes du spectacle;
- l'identification aux personnages positifs.

L'enfant exerce ses projections particulières, se décharge d'une série de tensions, assiste à une série d'événements qu'il " endopersonnalise " et fait siens, et s'exerce en diverses expressions de vitalité.

Les scènes anxiogènes concernent toutes des situations frustrantes pour le personnage auquel s'identifient les spectateurs.

L'intensité d'un stimulus inattendu qui accompagne un événement semble responsable de son impact affectif. Les stimulations inopinées (ex.: l'explosion imprévue d'un pétard) et menaçantes (ex.: les gémissements déchirants et prolongés d'un personnage) sont génératrices d'angoisse.

c) Les personnages

D'une manière générale ce sont les personnages positifs qui récoltent les préférences des enfants. Néanmoins il arrive qu'un personnage négatif soit perçu positivement à cause de son attitude comique, la forme l'emportant ici sur le fond. D'autre part un personnage

intentionnellement négatif sur le plan de la réalisation scénique peut se heurter à un comportement bien ancré chez les enfants. C'est ainsi que le soldat, quoi qu'il fasse, est très souvent reçu favorablement par les enfants (mythe du soldat : force, uniforme, puissance, belligérance)

Les enfants sont très sensibles à l'attitude sociale positive (solidarité, gentillesse, compréhension,...) des personnages alors qu'ils refusent les défauts d'ordre moral et social (méchanceté, vol, égoïsme, injustice,...) qui les entachent. Les intentions néfastes déclenchent la frayeur chez les enfants lorsqu'elles menacent le héros auquel il s'identifient. Mais il faut signaler que la causalité de la peur se situe surtout au niveau de la réalisation dramatique. Laideur des masques, cris des interprètes,....inquiètent davantage que les intentions.

L'analyse des motivations déclarées nous apprend que la perception des personnages relève dans l'ordre décroissant de :

- l'interprétation : qualité du jeu, comique gestuel et dynamisme de l'expression;
- l'esthétique théâtrale : décors, accessoires; costumes, maquillages et masques ;
- le statut : place du personnage dans la pièce;
- le rôle : attitude positive ou négative à l'égard d'autrui.

La forme dramatique (interprétation et esthétique) l'emportent donc sur le contenu (statut et rôle) des personnages.

Le jeune enfant étant naturellement manichéiste, il ressent les actes et les intentions des personnages en catégories réduites à leur plus simple expression du bien et du mal. Par conséquent les pièces qui mettent aux prises " bon et mauvais " sont très populaires. Les " mauvais," sont d'ailleurs plus bêtes que méchants et les " bons " déjouent leurs tours par leur intelligence.

Mais au fur et à mesure qu'il grandit l'enfant

refuse une division du monde aussi tranchée : il réclame des conflits complexes mettant en scène des personnages dont la psychologie est plus nuancée. Le sentiment de justice très vivace l'incite à déterminer son choix avec plus de liberté.

d) Le héros et l'anti-héros

Ces deux personnages libèrent la catharsis enfantine à tel point que les rôles secondaires " satellites ", objet d'un phénomène de généralisation affective, bénéficient bien souvent de motivations de même nature.

D'une manière globale, les enfants sont très sensibles à l'attitude sociale positive du héros (solidarité, altruisme, protection,...) et au comportement inverse de l'anti-héros (méchanceté, égoïsme,...).

Qu'il s'agisse des qualités du héros ou des griefs reprochés à son antagoniste, les enfants, par un mécanisme d'identification, apprécient ces deux personnages en fonction de la nature de leur attitude respective à l'égard de ceux dont ils prennent le parti.

Si les enfants aiment " trembler " pour leur héros ils ne supportent pas pour autant la terreur ni l'effroi : un grand effet suivi immédiatement d'une détente est certainement préférable à la tension d'une anxiété constante.

e) Les spectacles dans leur totalité

Lorsqu'on demande aux enfants de justifier leur appréciation globale d'un spectacle,ils se réfèrent en ordre décroissant :

- aux aspects émotionnels du spectacle (rire, rêver, avoir peur, être triste,...);
- au jeu des comédiens (interprétation, élocution, attitude, gentillesse,...);
- aux décors et costumes;
- à la musique et au décor sonore en général
- au thème de la pièce (nature de l'intrigue, contenu de l'épilogue,...).

Quelles que soient leurs appréciations, les en-

fant éprouvent souvent des difficultés à les expliciter. La communication valorisée et expérimentée dans notre société étant d'ordre logique et verbal et par suite de l'absence d'expériences culturelles, de critères et de références dans le domaine de la création et du spectacle, ils appliquent une " logique " en premier lieu aux seuls éléments qui leur sont naturellement accessibles : l'anecdote, l'histoire,.... A ce propos le dessin apprend plus que l'interview. Par exemple, les décors caractérisés par une recherche esthétique intervient dans les dessins alors qu'ils ne sont que rarement l'objet de mentions verbales.

Agissant sur les mécanismes de projection — l'enfant perçoit dans les événements scéniques des caractéristiques qui lui sont propres — et d'identification — l'enfant participe à l'action sur un plan imaginaire, en s'identifiant à l'un des protagonistes du drame qui se déroule sous ses yeux et en ressent les émotions — le théâtre favorise la catharsis — extériorisation verbale, actorielle et émotionnelle — et sert de catalyseur des réponses affectives en ménageant des effets de libération des sentiments en faisant appel à des réminiscences de faits vécus par les enfants et qui les ont marqués

IV. Le mode d'appréhension de l'enfant.

Parce qu'il est évocateur, le geste l'emporte souvent sur la parole dans la mémoire des enfants-spectateurs (une attitude suggère bien plus le caractère ou les intentions d'un personnage qu'un long discours). Leur lecture des événements scéniques est essentiellement sensitive, affective, égocentrique.

L'analyse des dessins fournit quelques éclaircissements sur le mode d'appréhension de l'enfant. Tous les rapports graphiques touchent aux scènes qui apportent une quantité importante de stimulations. L'imprévisibilité d'une stimulation, sa brutalité, son éclat, sa répétition, sa lisibilité impressionnent fortement le jugement de l'enfant.

Cette constatation nous engage à dire que la mise en scène devrait s'attacher à maîtriser aussi bien la qualité que la quantité des stimulations offertes aux enfants. Aussi les parties importantes de la pièce ne seraient pas altérées par des techniques maladroites renforçant l'impact des éléments accessoires. C'est tout le problème de l'adéquation de la forme au fond compte tenu des caractéristiques psychologiques enfantines.

Il nous faut encore signaler le goût qu'expriment spontanément les enfants pour la pantomime. Plus ils sont jeunes, plus le théâtre est appréhendé comme un théâtre de la perception. L'enfant attend qu'on lui donne à voir et à entendre plutôt qu'à écouter et à comprendre. Sonjugement semble avantager le geste et le son et se détourner facilement du mot et de l'idée. Un théâtre qui ne privilégie que l'aspect verbal risque donc d'être mal reçu ou simplement ignoré par les plus jeunes.

Le dialogue doit souligner et expliquer l'action ce qui n'exclut pas, quelques passages poétiques là où le développement dramatique le permet ni l'humour verbal – calembours simples, lapsus volontaires, mots altérés,... – qui fait la joie des spectateurs plus âgés.

CONCLUSIONS :

SPECIFICITE DU THEATRE POUR ENFANTS

La première idée qui pourrait venir à l'esprit du profane serait d'orienter les jeunes vers le théâtre pour adultes, en prenant évidemment certaines précautions comme celle d'éviter les oeuvres qui provoqueraient un éveil prématuré des sens. L'objection majeure à cette solution, c'est que le théâtre pour adultes n'est pas adapté à la psychologie de l'enfant et que la plupart des problèmes et des thèmes dont il traite ne lui sont pas accessibles. Nous dirons même plus : un contact prématuré de l'enfant avec des oeuvres qui le dépassent serait susceptible de créer chez lui une aversion tenace.

L'étude psychodynamique de l'enfant-spectateur montre au contraire que le théâtre pour enfants a des caractères spécifiques qu'il importe de ne pas négliger.

L'atmosphère qui règne dans une salle de théâtre pour enfants se distingue de celle d'un théâtre pour adultes. Le jeune public vit intensément l'action scénique. Au cours d'une représentation, la participation se manifeste par gradations allant d'un silence oppressé à la plus vive excitation.

Le sens de l'élaboration de l'enfant est très faible; il n'en est pas encore comme l'adulte aux processus d'objectivation des réalités ni à la compréhension des symboles et abstractions qui exigent une stylisation réfléchie, rationnelle.

Les effets perceptifs – optiques et auditifs – de même que la charge affective des événements scéniques sont d'une grande importance pour les enfants qui s'en-

nuient quand le conflit dramatique ne s'explicite pas par l'action.

Ne disposant pas des mêmes expériences et des connaissances que l'adulte, les enfants sont plus facilement excités et influencés. La capacité à prendre une attitude critique n'est pas encore entièrement développée. A la différence de l'adulte, l'art n'est pas encore un besoin pour l'enfant. On ne peut dès lors éveiller un besoin que par un théâtre dans son sens total.

= chapitre III -

T H E A T R E E T E D U C A T I O N

Dans ce troisième chapitre, nous développerons trois problèmes pédagogiques qui nous paraissent essentiels dans le cadre d'une politique promotionnelle du théâtre pour enfants à l'école.

1.- Argumentation pédagogique en faveur du théâtre pour enfants;

2.- Intégration du théâtre pour enfants au processus éducatif;

3.- Théâtre pour enfants et formation des enseignants.

ARGUMENTATION PEDAGOGIQUE EN FAVEUR DU THEATRE POUR ENFANTS

L'étude de la relation qui unit l'enfant spectateur à la représentation théâtrale nous conduit à examiner le problème de la place du théâtre pour enfants dans le processus éducatif.

Le fait théâtral rapporté de façon concrète au spectacle pour l'enfance est un phénomène qui appartient à la structure socio-culturelle d'une société et donc passible d'une analyse qui détermine la portée, l'importance et la fonction que cette forme d'expression doit acquérir dans un système d'éducation rationnellement constitué.

Le rapport école-théâtre reflète, sur le plan institutionnel, d'une manière tantôt plus tranchante, tantôt plus coulante, une certaine jalousie exclusiviste – qui devrait pourtant céder la place à l'entente et à la solidarité – entre l'art et l'enseignement. Cette situation résulte d'une méfiance presque " ancestrale " vis-à-vis de ce qu'on n'enseigne pas en classe et , par conséquent, n'est pas compris dans le champ de gravitation du programme analytique.

A coup sûr, le théâtre – par raison de vivre – ne sera jamais dans la dépendance de l'école, mais il peut parfaitement se trouver sur la même voie, et, en tout cas, l'école " moderne " ne regarde pas le théâtre comme une muse hérétique (+)

(+) dès 1924, Adolphe Ferrière, le théoricien de l'Ecole Active, attire l'attention sur les rapports du théâtre avec l'éducation et les loisirs;

L'assertion que la seule et principale soif de l'enfant est celle de connaître a été infirmée par les travaux des psychologues généticiens. A la limite, l'enfant pourrait, se résigner à l'ignorance, mais pas à l'absence d'émotions.

> "Menez-le à l'âge de 12 ans dans le laboratoire d'un prix Nobel et vous changerez le cours de sa vie, non pas par ce qu'il y comprendra, mais par le spectacle qu'il y vivra "(Sintinbrani,Mp. 29)

Profiter de " l'hypnose " de l'art pour "instruire " l'enfant, c'est-à-dire pour l'enrichir, pour affermir son discernement envers lui-même, envers la vie.

En assistant à un spectacle, l'enfant élargit le cercle de ses connaissances mais aussi celui de ses amis; le théâtre le protège ainsi contre la pauvreté spirituelle et la solitude.

La vie sociale s'étant développée lentement vers le grégarisme, il importe de ne point négliger le sentiment communautaire," besoin du coude à coude, désir de l'homme d'être au contact des autres hommes, perception intuitive du lien qui l'unit à ses semblables,lien qui ne s'établit que lorsque les êtres sont intentionnellement ou occasionnellement, artificiellement ou naturellement réunis " (De Coster, S." Le sentiment communautaire et le théâtre des Jeunes ", p.200)

Le théâtre conçu comme une participation du spectateur à une action scénique favorise incontestablement l'éclosion et l'expression du sentiment communautaire des jeunes.

Pour l'enfant, le théâtre constitue en outre une source extraordinaire d'étonnement, de fantaisie et d'imagination qui vont beaucoup plus loin que l'événement scénique.

Or ces trois éléments — étonnement, fantaisie et l'imagination — sont des facteurs essentiels pour la formation de la personnalité de l'individu mais bien souvent ils échappent au contrôle scientifique de l'adulte. Il en

est ainsi de l'usage irrationnel des moyens de communication de masse – radio, télévision, cinéma et bandes dessinées – généralement conçus et utilisés non pas dans le but de jouer un rôle dans la formation de l'enfant mais régis et fonctionnalisés pour un marché d'offre et de demande qui répond à des intérêts de nature économique et à des idéologies étrangères. A ce propos il n'est pas exagéré de parler d'"orphelinat intellectuel et sensible" auquel famille et organismes d'éducation abandonnent l'enfant.

Aliment à l'imagination créatrice, le théâtre, par son effet cathartique, facilite aussi l'extériorisation des sentiments ainsi que l'explosion libératrice de certaines contraintes. Cet effet est tel que la détente subséquente à l'excitation apporte le calme intérieur (+)

Ainsi conçu, le théâtre peut jouer un rôle résolument formateur de la mentalité et de la personnalité de l'enfant, ce dernier pris aussi bien comme phénomène social que comme individu non traumatisé, non aliéné et suffisamment apte à se réaliser.

(+)les psychologues, dans le diagnostic et le traitement de la névrose et de l'inadaptation infantiles recourent actuellement aux techniques dramatiques des marionnettes, du théâtre d'enfants et du psychodramme ;

INTEGRATION DU THEATRE POUR ENFANTS AU PROCESSUS EDUCATIF.

Tenant compte des données expérimentales concernant l'assimilation des conceptions théâtrales, nous pensons qu'une initiation artistique de la jeunesse faciliterait l'appréhension des spectacles sans nuire pour autant à la sensibilité enfantine.

Dans cette " éducation " deux aspects nous semblent essentiels : l'apprentissage du langage théâtral et la connaissance des techniques dramatiques.

1°. Etant donné l'inexpérience culturelle des enfants, il est nécessaire de leur apprendre à " lire " (tout comme ils apprennent à déchiffrer un texte pour le comprendre) les symboles de la " grammaire " théâtrale;

2°. La lisibilité est également liée à la connaissance des techniques dramatiques. Pour qu'il n'y ait pas de rupture entre la pièce et les spectateurs, il est indispensable que les procédés techniques de la mise en scène par exemple puissent être interprétés; cette connaissance requiert elle aussi un apprentissage.

L'intégration du théâtre pour enfants au processus éducatif peut être réalisée à trois moments :

1°. Avant la représentation

2°. Pendant la représentation

3°. Après la représentation.

I . AVANT LA REPRESENTATION

La préparation des enfants est une question très discutée. Certains affirment que la démythification de la machine-théâtre risque de rompre le charme, d'autres au contraire proclament que la magie tient plus à la fête qu'au lieu dans lequel elle se déroule.

Lors de nos interviews et débats avec les enfants, lorsque nous les poussons à dépasser le compte rendu anecdotique du spectacle et qu'ils prennent conscience d'avoir mal compris, il leur arrive souvent de regretter de " ne pas avoir déjà su avant ".

Mais comme les adultes, leurs opinions sont partagées en ce qui concerne l'opportunité des explications verbales avant la représentation. Le refus est motivé par l'effet de surprise que le spectacle doit ménager. Ceux qui désirent être informés – il s'agit la plupart du temps des jeunes enfants de 6 à 8 ans – souhaitent recevoir des précisions non pas sur le déroulement de l'intrigue mais sur le contexte spatio-temporel de l'action.

II . PENDANT LA REPRESENTATION

Il faut signaler ici l'accueil favorable manifesté par les enfants à l'animateur ou conteur présent dans la salle durant le spectacle.

L'interprétation que nous tenterons rappelle l'ambiguïté des besoins globaux de l'enfance : à la fois être en sécurité et être exposé.

La présence d'un comédien parmi les enfants, dialoguant, informant, introduisant, répétant, annonçant, mimant, transposant la parole pourrait être appréciée par les enfants comme un élément de confiance et de sécurité. Elle contribuerait ainsi à combler le " vide " entre la

scène et l'enfant.

Quelques Compagnies tentent, à l'instar du théâtre brechtien, d'adapter au public enfantin, la technique de l'"effet d'éloignement".

La distanciation réduit les mouvements d'identification du spectateur et cultive son esprit critique en le faisant entrer à la fois dans la place du comédien et dans celle d'un observateur actif.

Ce mode de jeu, expérimenté dans l'entre-deux-guerres au Schiffbauerdamm – Theater de Berlin (+) était déjà utilisé dans les théâtres antique, médiéval et asiatique (++).

Au niveau du théâtre pour enfants la distanciation se traduit de diverses manières :

- l'acteur sort de temps à autre de son personnage, suscite la réflexion des spectateurs afin que leur attitude (adhésion ou refus) devant les actes scéniques ne relève pas uniquement du domaine du subconscient mais aussi de la conscience claire;
- les changements à vue des décors et des masques;
- l'intervention pendant le spectacle du " régisseur " expliquant les éclairages aux sources visibles ainsi que l'origine du décor sonore;
- l'emploi de panneaux titres annonçant les scènes, etc...

.... autant de techniques rompant plus ou moins l'illusion dramatique d'ordre émotionnel, et préservant l'attitude critique et esthétique du spectateur.

(+) la théorie de l'éloignement va à l'encontre de l'envoûtement et veut échapper à l'hypnose des manifestations collectives du nazisme;

(++) ces théâtres utilisent une foule de symboles : masques d'hommes et d'animaux indiquant les caractères, rapiéçages (dans des tissus luxueux) pour suggérer la pauvreté, effets de distanciation obtenus par la musique et la pantomime, etc...

III . APRES LA REPRESENTATION

Faut-il ou non exploiter les représentations à l'école ou au cours des séances socio-culturelles? Autre litige !

Il est évident qu'une exploitation systématique risque de dégoûter les enfants. Comme les adultes, il est des enfants qui désirent débattre du spectacle immédiatement, d'autres préfèrent rester avec eux-mêmes, certains n'extériorisent que plusieurs semaines après la représentation.

D'une manière générale, les jeunes spectateurs à condition que leur venue au théâtre ne soit pas une parenthèse dans l'horaire, racontent volontiers le spectacle. C'est une leçon d'élocution, collective parce que les uns complètent l'évocation de telle ou telle scène, ou contestent tel ou tel détail que les autres auraient oublié ou perçu différemment. On en discute , on cherche à être précis. On fait des dessins, tantôt pour fixer l'image du spectacle, tantôt pour ajouter des épisodes de son cru. De même pour les textes libres. Et si le spectacle apparaît comme un événement majeur dans la vie de la classe, on confectionne collectivement un album qui en gardera la trace.

Outre l'expression orale ou graphique, les cours d'éducation physique , l'apprentissage du rythme, la coordination des mouvements peuvent tirer profit dans les semaines qui suivent le spectacle, de la venue des enfants au théâtre.

De nombreuses activités manuelles voient également le jour : réalisation de tapisseries, de collages, de marionnettes utilisées par les enfants pour faire revivre l'histoire.On rejoint alors l'expérience du jeu dramatique dans le cadre de la classe qui devient le complément logique de la représentation théâtrale.

A la demande et sous l'impulsion des enfants,

la pièce théâtrale, intégrée à l'acte pédagogique et éducatif, peut devenir le " centre d'intérêt " de toute activité, la matière de problèmes de calcul autant que des leçons de vocabulaire. — L'événement scénique " envahit " la semaine scolaire et se retrouve dans des exercices multiples et divers.

Voici, à titre d'exemple, l'inventaire des activités réalisées par douze classes d'une école primaire suite à la représentation du " Cercle de Craie " interprété par le Théâtre de l'Enfance de Bruxelles (+)

Classes / Activités	1er degré	2e et 3e degré
Expression orale	Entretiens familiers sur : — les problèmes moraux soulevés par l'histoire; — la manière originale de présenter les acteurs (en cours de représentation à l'aide de chansons); — le caractère de chaque personnage; — les scènes ayant frappé l'imagination des enfants	Débats sur : — la notion de propriété; — les attributs caractérisant chacun des personnages; — le contenu sociologique du spectacle
Expression écrite	— constitution d'albums racontant l'histoire; — lien des textes d'enfants avec l'expression des masques gaies et tristes; — résumé collectif de la pièce; — pré-écriture(classe de transition): dessiner et colorier des ballons(sens sénestrogyre)	— constitution d'albums collectifs à l'aide de textes d'enfants(exploités si nécessaire sur le plan de la langue); — rédaction :le personnage que j'ai le plus apprécié (et pourquoi);une scène que j'ai beaucoup aimée,etc...

(+) il s'agit de l'expérience TPE/CC que nous avons déjà citée.

Expression idéographique	- reconstitution de l'histoire en bandes dessinées; - dessins: personnages ou scènes au choix	- création d'affiches - dessins libres
Expression concrète	- confection de masques; - réalisation et manipulation de marionnettes plates	- réalisation de masques; - création de marionnettes (coniques, cylindriques, à gaine) et interprétation d'une saynète
Expression corporelle	- dramatisation (une scène au choix); - mime (traduire un état d'âme)	- dramatisation d'une scène; - faire revivre les personnages
Expression musicale	- constitution d'un orchestre enfantin et recherche de rythmes	- invention de mélodies caractérisant les principaux personnages
Divers	- mathématique : ensembles des riches et des pauvres, relations (je suis l'ami de...), analyse des graphes, transformations (à l'aide de la machine-miracle d'un personnage de la pièce) - notion de temps: classement chronologique des scènes dessinées par les enfants	- enquêtes sur le théâtre, le métier d'acteur et la réalisation d'un spectacle

Certes, d'autres événements dans la vie de l'école ou de la cité peuvent servir de points de départ à de semblables exercices. Les praticiens de l'étude du milieu le savent bien.

Mais il ne faut pas oublier la force propre de cet art complet qu'est le théâtre, ni négliger la part que doit prendre dans l'enseignement une éducation artistique

bien comprise. Le théâtre prétend non seulement véhiculer un certain contenu, comme le fait l'école, mais aussi un art de vivre. Du moins il souhaite pouvoir le faire.

L'introduction du théâtre transforme complètement le climat de la classe : dynamisme particulier des méthodes actives et établissement de relations plus " humaines " entre les élèves et leur maître. Le théâtre pour enfants n'aurait-il que cela à son actif qu'il mériterait déjà d'exister.

Matière fondamentale, activité d'éveil par excellence, le théâtre est un élément de l'éducation de l'enfant et c'est à l'instituteur à savoir l'utiliser dans quelque rubrique que ce soit. Mais pour y parvenir il faut soit des animateurs spécialisés, soit une formation que les enseignants ne reçoivent pas (+)

Entre un public et toute oeuvre d'art qui s'offre à être vue et à être entendue s'établissent très souvent des obstacles qui doivent à l'un et à l'autre au préjudice de la compréhension et de la communication.

On peut dès lors se poser la question de savoir comment faciliter l'accès des enfants aux formes culturelles et développer l'esprit critique des contenus proposés.

Désireux d'apporter des éléments de réponse à ce problème fondamental, nous avons procédé à une enquête ayant pour objet de mesurer l'influence de l'action pédagogique sur la réception d'un spectacle dramatique par les enfants.(++)

Les interventions extérieures au spectacle étaient de deux types (+++) :

a) préparation verbale collective immédiatement antérieure à la représentation;

(+) nous abordons plus loin ce problème

(++) il s'agit de l'expérience sur le "Pinceau magique" TPM/RM susmentionnée;

(+++) il existe bien entendu d'autres modes d'intervention:notre choix s'est porté sur deux types verbaux dont nous pouvions contrôler les variables;

b) débats de groupe immédiatement postérieurs au spectacle ;

... interventions portant sur la compréhension du message (contenu de l'histoire) et la signification des conventions théâtrales.

Cette étude a fait l'objet d'un rapport circonstancié (+); nous nous limiterons par conséquent à en présenter les grandes tendances :

a) sur le plan de la compréhension logique

- les enfants n'ayant reçu aucune préparation et n'ayant participé à aucun débat préalable au testing possèdent le pourcentage de réussite le moins élevé;
- les enfants n'ayant reçu aucune préparation mais ayant participé aux débats organisés immédiatement après le spectacle améliorent sensiblement leur pourcentage de réussite;
- les enfants ayant bénéficié de la préparation verbale et collective assimilent mieux le spectacle que leurs pairs des deux conditions précédentes.

L'organisation d'entretiens après la représentation améliore indéniablement la compréhension, compréhension qui est plus profonde si les enfants bénéficient d'une préparation. Mais ces interventions extérieures — préparation et débats — ne déterminent plus de différences statistiquement significatives à partir de l'âge de 11 ans (++). Les filles semblent plus réceptives que les garçons aux modes verbaux de l'action pédagogique.

b) sur le plan de l'assimilation des conventions théâtrales

Nous avons déjà évoqué cet aspect du problème dans les pages précédentes (+++).

Rappelons néanmoins que les conventions théâtrales sont nettement moins bien assimilées que le contenu véhiculé par le spectacle.

(+) Revue Rencontres, Févr. 73 (Dossiers du Cacef);
(++) pour le spectacle analysé;
(+++) L'enfant et les conventions théâtrales in " La réalisation scénique et l'esthétique théâtrale ";

Ni la préparation axée sur les techniques dramatiques ni les débats n'améliorent les performances. Cette double constatation tente à prouver que l'initiation au langage théâtral ne peut se réaliser que d'une manière continue (une intervention pédagogique unique et isolée dans le temps semble peu efficace)toute action éducative étant par définition une oeuvre de longue haleine.

c) sur le plan affectif

La préparation antérieure n'atténue pas la joie des enfants (la différence entre les résultats des enfants n'ayant pas reçu de préparation et ceux des spectateurs ayant reçu une préparation n'est pas significative).

Par contre les débats postérieurs à la réception du spectacle réduisent le pourcentage d'appréciation favorable. Faut-il voir dans ces résultats l'influence d'une attitude critique **indirectement** provoquée ? (+)

Ces différents résultats prouvent que le spectacle dramatique ne doit pas être considéré comme une parenthèse dans l'horaire mais qu'il mérite de s'intégrer au processus éducatif général.

(+) les enfants ont-ils éprouvé le besoin de critiquer négativement parce qu'il y avait débat ?

THEATRE POUR ENFANTS ET FORMATION DES ENSEIGNANTS

L'intégration du théâtre pour enfants au processus éducatif soulève la question fondamentale de la compétence des enseignants.

A l'heure actuelle, il faut bien reconnaître que les maîtres d'école ne sont guère habilités à entreprendre l'initiation théâtrale de leurs élèves.

Divers moyens sont envisagés pour rendre cette action opérationnelle :

- l'éducation théâtrale en école normale;
- la sensibilisation des maîtres à cette forme culturelle.

I. Éducation théâtrale à l'école normale

Les programmes de formation professionnelle des instituteurs et institutrices ne comportent pas l'éducation théâtrale.

Aussi, à l'heure actuelle, les rares initiatives se situent en dehors des recommandations officielles.

Cette action se traduit soit dans le cadre de stages d'initiation aux méthodes d'éducation active soit dans une série de contacts s'étendant sur une année scolaire entre des spécialistes du théâtre, les professeurs et les étudiants.

En France, les Conseillers Techniques d'Education

Populaire (Secrétariat d'Etat à la Jeunesse et aux Sports) sont parfois amenés à organiser dans les Ecoles Normales des stages prévoyant une information technique générale sur les arts et métiers du théâtre, accompagné de quelques exercices sur la diction, l'expression corporelle et le jeu du comédien, en vue de la préparation des jeunes instituteurs à l'animation d'un groupe théâtral.

Dans d'autres circonstances, les élèves-maîtres sont mis progressivement – pendant toute une année scolaire – en face des obligations d'une réalisation théâtrale, selon le schéma suivant :

1) lecture d'oeuvres théâtrales suivie des essais de distribution qui fixent le choix définitif du programme ;
2) première mise en place (notions techniques générales), éducation corporelle, tenue de scène, constitution d'une équipe chargée de l'étude des décors et des costumes;
3) répétitions et réalisations des décors et costumes sous la direction de différents professeurs;
4) mise en scène et mise au point des décors, costumes, accessoires, éclairages et maquillages sous la conduite de quelques spécialistes du théâtre (+)

L'expérience que nous avons en la matière se situe au niveau de l'organisation d'un stage d'art dramatique consacré à la création collective d'un spectacle pour enfants par les candidats-instituteurs de l'Ecole Normale Charles Buls de la Ville de Bruxelles.

Les stagiaires eurent à franchir plusieurs étapes :

1) la préparation du stage

– initiation des normaliens aux principales techniques d'expression et d'animation (chant, mime, marionnettes, expression corporelle,...) par les professeurs de l'école

---

(+) à la différence de l'expérience que nous avons vécue, cette initiation est conçue dans le but de réaliser un spectacle généralement dit de "fin d'études" présenté une seule fois devant la communauté scolaire par la promotion sortante;

normale;
- contacts avec les Compagnies professionnelles de théâtre pour enfants et assistance à leur dernière création;
- entretiens avec quelques auteurs de pièces pour enfants;
- participation à une séance de création de maquettes de costumes;
- réalisation de montages audio-visuels (sonorisation et éclairages)
- élaboration du texte : partant d'une idée originale, le canevas travaillé sous la conduite du professeur de français, est régulièrement soumis aux réactions des enfants (débats, entretiens, dessins, maynètes,...)

2) le stage proprement dit

- réalisation dramatique : mise en place (sur maquette d'abord), interprétation, réalisation des décors, accessoires et marionnettes, recherche des maquillages appropriés aux comédiens, confection des costumes en rapport avec la psychologie des personnages, montage de la bande sonore, choix des éclairages,.... autant de problèmes ressentis avec acuité et résolus grâce à la collaboration de deux professionnels du théâtre pour enfants;
- présentation du spectacle le dernier jour du stage devant un public d'enfants.

3) les prolongements

- analyse critique des résultats;
- correction et amélioration de la représentation;
- diffusion du spectacledans l'agglomération bruxelloise (une quinzaine de représentations touchant trois mille enfants environ);
- constitution d'une troupe d'amateurs et collaboration avec les "Comédiens Normaliens" fondés en 1938.

II. Sensibilisation des enseignants .

A notre connaissance, il existe en Belgique deux types d'action visant à " intéresser " les enseignants

au théâtre pour enfants :
- diffusion de documents techniques et pédagogiques;
- action personnalisée d'animateurs culturels spécialisés

A) Diffusion de documents techniques et pédagogiques

Ungroupe de travail que nous animons au sein de l'ASBL " Association des Spectacles " élabore des fiches techniques et pédagogiques qui sont distribuées gratuitement aux enseignants dont les enfants assistent aux spectacles diffusés.

Lorsque les circonstances matérielles l'autorisent, ces documents sont conçus en tenant compte des réactions de groupes d'enfants et avec la collaboration des Compagnies dramatiques.

Ces fiches abordent notamment :
- une réflexion sur un problème fondamental (ex: l'originalité de la genèse du spectacle) ;
- une présentation du spectacle (carte d'identité de la Compagnie, scénario, analyse du contenu de la pièce et de la réalisation scénique);
- des suggestions en vue de l'exploitation pédagogique du spectacle (préparation éventuelle des enfants, prolongements possibles);
- des renseignements bibliographiques soigneusement choisis (sur les principales techniques de confection des marionnettes par exemple)

Les avis des enseignants exprimés dans une enquête lancée par l'Association à la fin de la saison 71-72 nous apprennent que les fiches constituent une aide précieuse pour se rendre compte du travail réalisé par les comédiens et pour entreprendre les exploitations pédagogiques.

Deux tendances contradictoires se dessinent parmi les commentaires et réflètent bien les mentalités en présence :
- les fiches doivent suggérer les prolongements et laisser toute liberté d'action aux éducateurs;

- les fiches devraient être plus détaillées au niveau de l'exploitation pédagogique (+)

B) Action personnalisée d'animateurs culturels spécialisés

Cette démarche, si originale soit-elle, est peu répandue eu égard au manque d'animateurs spécialisés en théâtre pour enfants.

Le Service Provincial de l'Enfance de la Province de Namur a chargé Emile Hesbois, auteur de pièces pour enfants et animateur du " Groupe de recherche en animation et théâtre pour enfants " de réaliser une animation globale dans les classes où les spectacles sont présentés.

Avec la collaboration des instituteurs locaux, Emile Hesbois et ses coéquipiers prennent en main des activités d'expression d'une classe pendant une semaine et sensibilisent les enfants à l'art dramatique (++)

Si l'accueil réservé à cette initiative est enthousiaste, il est néanmoins trop tôt pour se prononcer sur son efficacité.

(+)une deuxième enquête réalisée au cours de la saison 72-73 (368 réponses)nous apprend(entre autres) que les représentations dramatiques se prolongent en classe surtout sous la forme verbale(orale et écrite).L'expression idéographique et manuelle rencontre la faveur de quelques enseignants.Quant à l'expression musicale et corporelle,elle constitue le parent pauvre des exploitations pédagogiques.Ces constatations traduisent bien le manque de formation esthétique et théâtrale des enseignants

(++) ces expériences se déroulent avec l'autorisation des inspecteurs cantonaux ;

CONCLUSIONS

Il n'est pas douteux que le théâtre est un élément fondamental d'éducation et un genre excellent qui contient les grandes idées de notre culture.

Le théâtre, moyen d'expression créatrice autonome et indépendant, suppose l'existence de techniques propres de création. Dans ce sens, on ne peut ni ne doit le considérer comme un appendice de la littérature et de la poésie, mais comme une réalité culturelle importante comme l'est l'art dramatique. Pour en faire une réalité, il importe d'incorporer le théâtre dans les programmes d'éducation.

Afin que dans un avenir pas trop éloigné, l'art théâtral puisse compter sur un important public – dans les questions culturelles, il faut aspirer à dépasser les minorités – il est nécessaire de formerl'individu dès son enfance.

Il faut aborder le problème aussi essentiel de l'initiation des enfants au spectacle théâtral dans le but d'avoir un public adulte qui exige un bon théâtre, symptôme culturel indiscutable d'une nation.

L'éducation doit constamment enrichir ses méthodes et ses formes et il est certain que l'art dramatique – le théâtre en soi – constitue pour elle un moyen très efficace car il fait appel à tout l'individu,à son humanité la plus profonde, à sa conscience des valeurs et à sa sociabilité spontanée.

Dans la rénovation constante de l'enseignement, on doit approfondir les caractéristiques qui font du théâtre un instrument de formation, une vie spirituelle qui libère et éduque en même temps.

L'intégration du théâtre pour enfants aux acti-

vités socio-éducatives contribue sûrement à la réalisation d'une des finalités les plus importantes de la pédagogie contemporaine à savoir l'instauration de relations triangulaires entre l'activité logique de compréhension, la critique du contenu véhiculé et l'épanouissement des capacités créatrices.

Mais il ne suffit pas de s'intéresser au théâtre et de présenter quelques spectacles par an, pour que l'art théâtral puisse exercer une influence sur le développement de la personnalité enfantine:il faut que son action soit continue.

Si l'on admet que l'école doit apprendre aux enfants les fondements du savoir et en même temps les éduquer au-delà du domaine scolaire, il faudrait accorder aux acteurs et aux maîtres d'école les moyens de collaborer.

Il est indiscutable qu'il y a chez l'enfant la virtualité de l'avenir et que celui-ci sera tel qu'il aura reçu son éducation avec ses tendances, ses goûts et ses inclinations, ainsi qu'avec le répertoire de ses croyances. Inculquer à l'enfant le goût du théâtre devient dès lors la meilleure garantie de la fécondité intellectuelle de l'avenir. Un jeune cultivé sur le plan théâtral est un élément dynamique capable de rompre tout immobilisme culturel, intellectuel et esthétique.

2 ème P A R T I E

L E L A N G A G E T H E A T R A L

D E S T I N E A U X E N F A N T S

D E 9 A 1 2 A N S

Etude expérimentale

INTRODUCTION

Au cours du Stage National et Interprovincial de Théâtre pour Enfants (Spa, 7-21 août 1970) (+) nous avons été amené, pour des raisons liées à notre dispositif d'observation (++), à lire les textes des pièces avant leur représentation publique.

Ayant procédé de cette manière pour les dix-huit spectacles présentés, nous avons été frappé par la non-concordance entre la qualité littéraire des scénarios et la qualité de l'adaptation scénique.

Des synopsis apparemment "faibles" donnaient lieu à des représentations appréciées à la fois par les techniciens du théâtre et par les enfants alors que de très bons textes aboutissaient parfois à des réalisations dramatiques n'enthousiasmant personne.

En 1972-1973, nous avons eu l'occasion de participer à la création de deux spectacles pour enfants.

La première expérience (septembre 1972) se rapporte à "Blanche-Neige" monté par les Zygomars de la Maison de la Culture de Namur (+++).

(+) voir 1ère partie - Introduction
(++) Voir 1ère partie -Psychodynamique de l'enfant-spectateur (Conditions expérimentales)
(+++) voir 1ère partie -La littérature dramatique pour l'enfance (Le théâtre d'adaptation)

L'adaptation du texte ne nous apparaissait pas comme une réussite psychologique. Néanmoins lors de la "générale" quel ne fut pas notre étonnement de constater combien le geste, le décor, le costume et la musique avaient enrichi le texte initial qui à certains moments ne se distinguait plus des techniques scénologiques. Ce spectacle a, depuis sa création en décembre 1972, été joué près de 150 fois touchant ainsi, environ, 50.000 enfants intéressés et participant pleinement à l'action dramatique (+)

La seconde expérience relative à "Xana et ses Amis" monté par les Comédiens de l'Enfance de Bruxelles (janvier 1973) nous conduisit à la même conclusion : le texte dont nous avions préalablement fait une analyse du contenu et une étude d'ordre sémantique ne pouvait laisser présager de la réussite de l'adaptation à la scène.

La non-correspondance systématique de la qualité du texte et de celle de la réalisation scénique nous a progressivement amené à penser à l'importance relative des différentes composantes du langage théâtral destiné à la jeunesse.

Désirant faire la synthèse d'une de nos extrapolations sur le comportement de l'enfant-spectateur – le théâtre pour enfants est un théâtre de l'action et de la perception (++) – et des précédentes considérations sur le langage dramatique, nous avons formulé l'hypothèse que la spécificité du langage théâtral destiné aux enfants réside non seulement dans le mouvement et le visuel mais aussi dans l'entendu(le texte parlé,la musique et le bruitage).

Afin de pouvoir vérifier notre hypothèse il nous fallait trouver une troupe professionnelle qui acceptât de "soumettre" son spectacle à une analyse approfondie.

(+) comme nous le confirme une enquête lancée auprès des instituteurs dont les élèves ont assisté au spectacle. Notons encore que ce spectacle a été retransmis à la télévision dans le cadre de l'émission "Feu Vert" et qu'il récolta là aussi un franc succès;

(++) voir 1ère partie - Psychodynamique de l'enfant-spectateur (Le mode d'appréhension de l'enfant)

Nous avons eu cette chance unique de découvrir et un spectacle – Babouillet – exploitant avec talent <u>toutes</u> les formes du langage dramatique et une Compagnie – Le Théâtre des Galopins de Bruxelles – voulant bien se "plier" aux innombrables contraintes d'une expérimentation psychosociologique.

— chapitre I —

C A D R E DE LA R E C H E R C H E

Théorie de la communication et théâtre pour enfants.

Les messages artistiques — et théâtraux en particulier — sont constitués de messages multiples (sonores et visuels).

En général, les messages théâtraux sont collectifs puisqu'ils sont transmis d'un microgroupe créateur à un microgroupe plus étendu de sujets récepteurs situé dans un champ d'influence commun. Le théâtre serait finalement conditionné par une "assistance"; selon A.MOLES (+), il n'y a pas de théâtre privé pour une personne.

C'est donc dans l'esprit d'une théorie des communications que nous étudions la relation qui unit l'enfant au spectacle dramatique.

Pour comprendre le phénomène "communication" plusieurs modèles ont été proposés. C.E. SHANNON (1939) explique pour la première fois comment des propositions peuvent être traduites en termes de relais et de connexions (++).

(+) Sociodynamique de la Culture, pp. 227-8

(++) l'application directe de ces recherches aboutit à la création de la première calculatrice électronique (1947) ancêtre de nos ordinateurs.

L'informatique (traitement automatique d'une "information") était née.

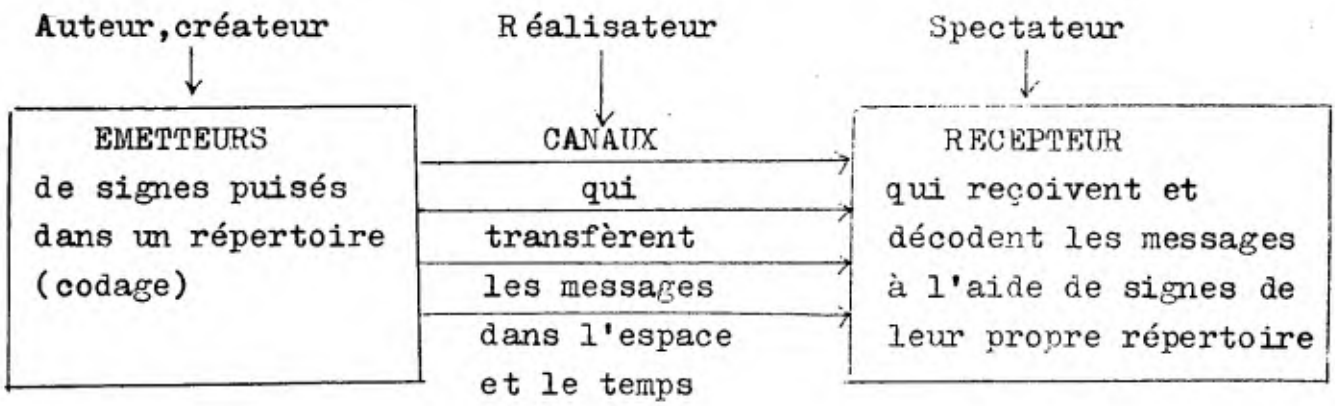
En 1948, N.WIENER développe la théorie de Shannon, analyse les communications "systèmes complexes auto-contrôlés" (+) et ajoute la notion de "feed-back" (rétro-action, information en retour).

Par ses applications, la cybernétique de Wiener tend à penser la communication en termes d'action et d'influence de l'émetteur sur le récepteur.

C'est à la cybernétique que l'on doit les quatre éléments bien connus dans toute théorie de la communication : émetteur, canal, récepteur et code.

Ces brefs rappels nous permettent d'indiquer que c'est par une double adaptation du modèle cybernétique et de la théorie de l'information que nous analysons la communication comédiens-enfants.

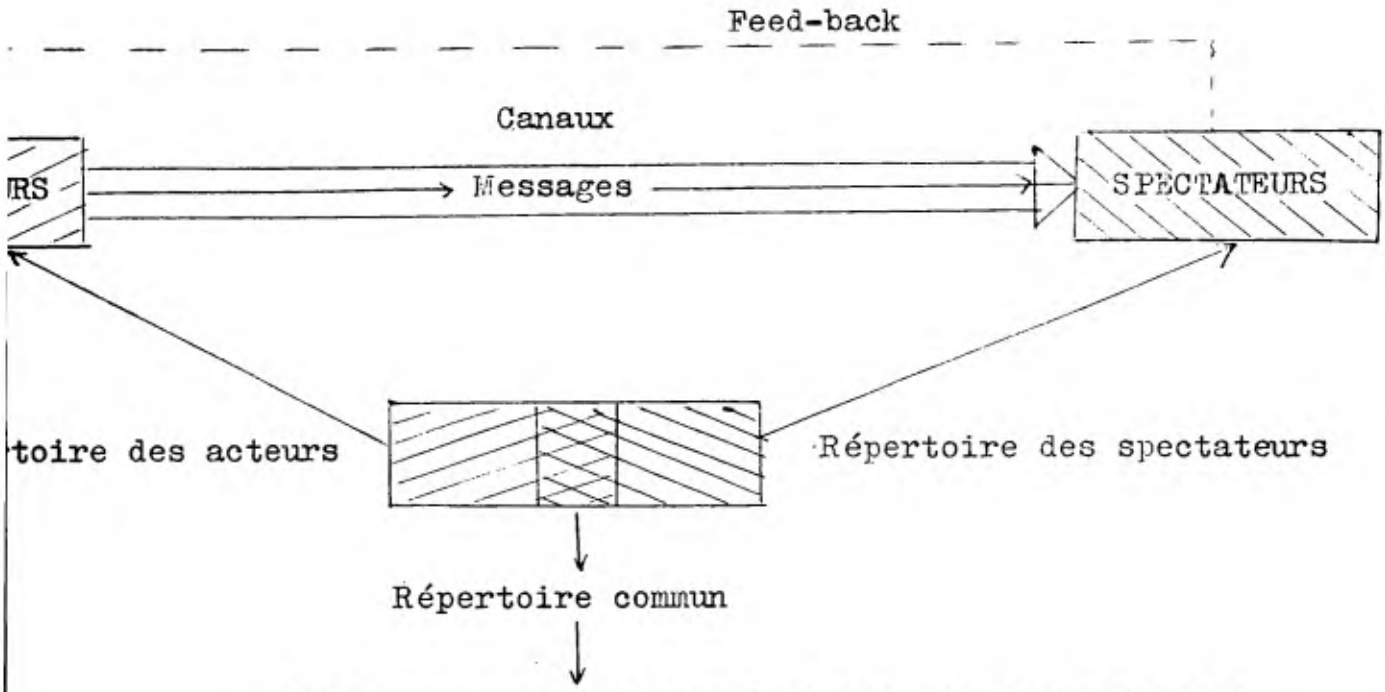
1er Schéma



Dans le cas des messages théâtraux, la communication est essentiellement à sens unique ce qui n'exclut pas le phénomène du feed-back concrétisé dans les réactions du public sur le jeu des acteurs. Il y a alors "échange" de messages et de relations entre acteurs et spectateurs.

(+) cité par MUCCHIELLI,R. (Communication et réseaux de communication) p. 16

2ème Schéma



S'il y a superposition des répertoires le langage théâtral des acteurs est parfaitement assimilé par les spectateurs.

Notre étude de la communication acteur-adulte /spectateur-enfant s'inscrivant dans le cadre du rapport émetteur/récepteur, nous recourons, après l'avoir adapté à la nature propre des messages théâtraux, au fameux schéma mécaniciste de H.LASSWELL (1948) qui "découpe" le phénomène communication en 5 tronçons qu'il prétend coordonner :

1. – Qui s'exprime ?
2. – Pour dire quoi ?
3. – Comment l'exprimer ?
4. – A qui ?
5. – Avec quel résultat ?

1. QUI S'EXPRIME : ETUDE DES EMETTEURS

Il faut en premier lieu caractériser les auteurs du message à savoir le dramaturge et les comédiens.

Selon POOL ITHIEL DE SOLA (+), toute communication revêt un double aspect :

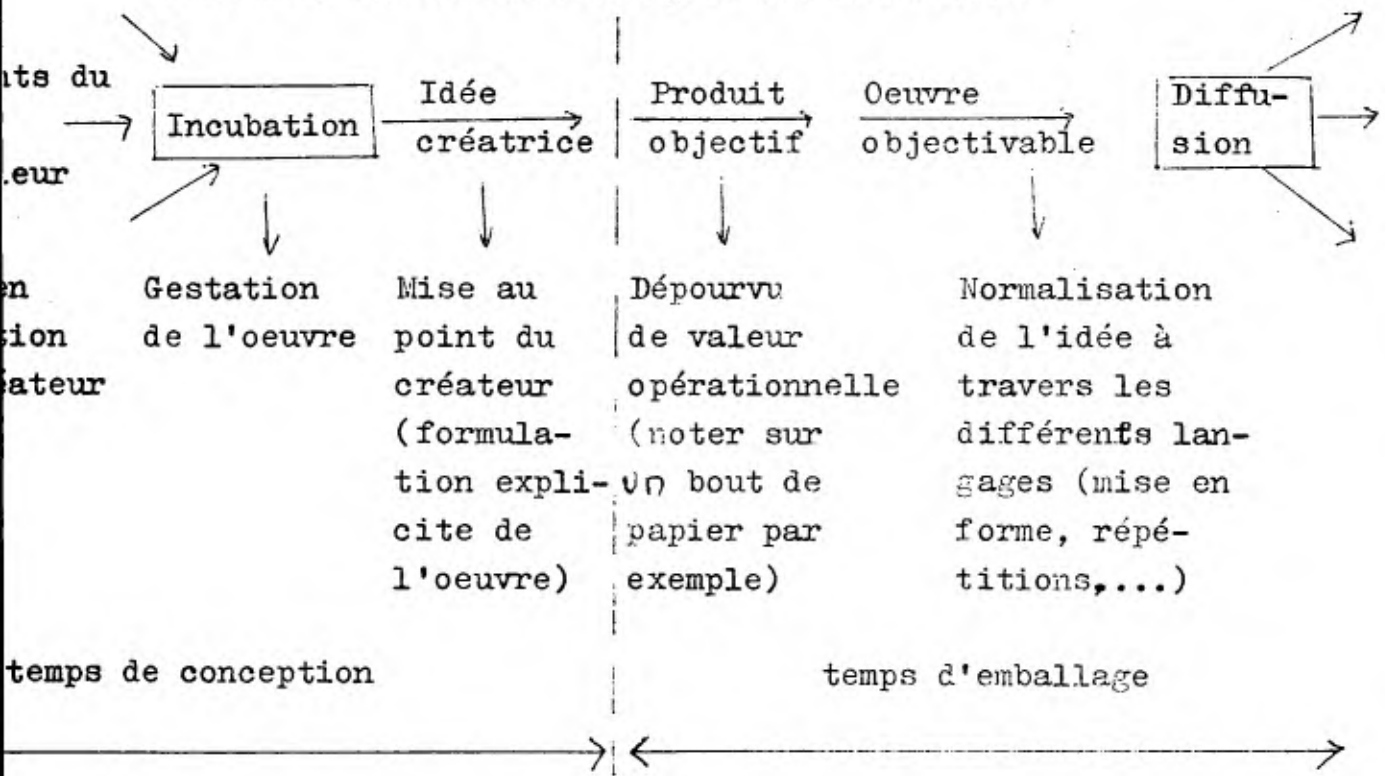
1) un aspect "représentationnel"

Le message exprime, même à son insu, la personnalité, les états affectifs, l'idéologie de l'émetteur (analyse des attitudes et tendances caractéristiques de l'émetteur)

2)un aspect "instrumental"

La communication sert d'instrument pour agir sur le récepteur, de moyen pour l'influencer (analyse de la"stratégie" déployée par l'émetteur pour transmettre le message)

La schématisation des étapes de la création (++) illustre fort bien les caractéristiques des émetteurs.



(+) Trends in content analysis
(++) MOLES,A. Sociodynamique de la culture (p.84)

2. POUR DIRE QUOI : ANALYSE DU TEXTE

DE L'AUTEUR ET DE SON ADAPTATION

Il s'agit ici de caractériser les directions successives que prend le contenu des messages et de préciser les normes d'évaluation.

3. COMMENT L'EXPRIMER : ETUDE DE LA REALISATION DRAMATIQUE

Par quels canaux (sonores et visuels) le réalisateur parvient-il à transmettre les messages

Le théâtre comporte :

1) des messages sonores de parole (langage des comédiens)
   de musique (langage des sensations)
   de bruit (langage des choses)
2) des messages visuels décoratifs (décors, costumes, etc..)
   corporels (attitudes des acteurs)

Nous abordons à ce niveau les composantes du langage théâtral.

4. A QUI : ETUDE DU RECEPTEUR

Le message de l'émetteur est théoriquement conçu pour le récepteur. Mais ce dernier – l'enfant spectateur en l'occurence – n'est pas une cire molle se laissant façonner sans résistance. Il interprète le message à travers le kaléidoscope de son intelligence, de sa sensibilité, de sa logique, de sa perception et de son émotion.

Les groupes d'enfants touchés par notre expérience n'échappent pas à ce qu'on appelle "filtrations" (pertes, transformations, exagérations etc.) dans la théorie de la communication.

5. AVEC QUEL RESULTAT : ETUDE DES EFFETS DES MESSAGES ET DE LEUR TRADUCTION THEATRALE SUR LE RECEPTEUR

L'élaboration de méthodes de recherche appropriées aux objectifs définis (étude de la spécificité du langage théâtral destiné aux enfants) ainsi que le choix de méthodes statistiques d'analyse des résultats constituent les deux principaux aspects de la question.

Ce schéma général d'analyse, tout séduisant qu'il soit, souffre des critiques généralement adressées à la théorie de l'information :

1) la théorie de l'information se présente comme un développement et un approfondissement de la psychologie du comportement, elle est donc justiciable de toutes les critiques qui touchent cette dernière, particulièrement à son aspect étroitement matérialiste (ex. ignorance des apports de la psychologie profonde de l'inconscient);

2) la théorie de la communication ne suggère pas grand chose quant au plaisir intrinsèque de la récréation intérieure et à la sensualisation de l'oeuvre artistique.

- chapitre II -

E T U D E DES E M E T T E U R S (+)

Pendant deux années consécutives, nous avons suivi de très près les activités du Théâtre des Galopins de Bruxelles.

Non seulement nous avons assisté aux principales phases de la création et de la diffusion du spectacle "Babouillet" mais encore, nous avons eu l'occasion de nous entretenir régulièrement (++) avec les comédiens de la troupe.

Cette "observation continue" nous permet ainsi de caractériser avec assez bien de fidélité les aspects représentationnels et instrumentaux de la Compagnie dramatique.

(+) nous reproduisons en annexe la carte d'identité de la Compagnie dramatique;

(++) en moyenne une séance de deux heures par semaine.

I. ASPECTS REPRESENTATIONNELS

A. CADRE DE REFERENCE DES EMETTEURS

1°) Expérience théâtrale

Le Théâtre des Galopins de Bruxelles possède une grande expérience en matière de théâtre (marionnettes et comédiens) pour enfants :

- troupe en activité depuis 1955;
- nombre de spectacles montés : 13
- nombre approximatif de représentations : 1000 (tournées en Belgique, France, Tunisie, ex-Congo Belge)
- nombre approximatif d'enfants touchés : 450.000 .

Depuis sa création en 1970, l'Association pour la Promotion et la Diffusion des Spectacles pour Enfants et Adolescents (organisation déjà citée) a sélectionné quatre spectacles réalisés par le Théâtre des Galopins.

2°) Arrière-plan implicite et permanent de ce que les émetteurs expriment

L'ensemble des significations auquel renvoie le "message" est influencé par les opinions, idées, normes et valeurs des comédiens de la troupe :

- connaissance de la psychologie enfantine (connaissance théorique mais aussi connaissance empirique de l'enfant-spectateur due à la longue expérience de la troupe);
- conception poétique de la vie (se retrouve dans l'adaptation du texte à la scène);

- conception optimiste de l'existence (humour du dialogue, du texte des chansons et du jeu scénique)
- intention caricaturale (au niveau de la conception des décors notamment)

... traits profondément humains qui se retrouvent immanquablement dans tous les spectacles du Théâtre des Galopins.

3°) Objectifs explicites des émetteurs

- émouvoir par la beauté, le charme, la délicatesse et l'harmonie (du dialogue, de l'interprétation, de la musique et des décors);
- exprimer la chaleur de vivre et le bonheur;
- communiquer en exploitant toutes les composantes du langage dramatique;
- présenter un spectacle plein de fantaisie, d'humour, de gaieté, de poésie, avec un peu de sentiment, jamais de sentimentalisme;
- intégrer la technique audio-visuelle (décors projetés + montage sonore) à la technique théâtrale (comédiens + marionnettes).

B. ATTITUDES DES EMETTEURS ENVERS LES DESTINATAIRES

1°) Idée que les émetteurs se font des enfants-spectateurs

Babouillet propose aux spectateurs une image vivifiante et sympathique de la jeunesse devant faciliter l'identification.

2°) Idée que les émetteurs se font à l'avance de ce que les récepteurs feront de leur message

Les comédiens espèrent que les enfants conserveront un bon souvenir de leur présence au théâtre, souvenir fait d'émerveillement, d'enchantement (et non d'admiration qui suppose un état préalable d'infériorité du spectateur à l'égard d'une oeuvre jugée supérieure).

II. ASPECTS INSTRUMENTAUX

Nous analysons sous cette rubrique les instruments, stratégie déployée par les émetteurs pour transmettre leur spectacle aux récepteurs.

A. CHOIX DU CONTE

"Babouillet ou la Terre-Promise" a séduit les émetteurs car cette oeuvre littéraire due à la plume de Frédérique Hébrard :

- est un récit moderne de faits et d'aventures imaginaires destinés à distraire;
- offre le dépaysement d'une nature exotique et primitive;
- exploite le thème de l'évasion engendrée par le désir d'aventure et de découverte;
- présente le bonheur de vivre et la spontanéité du monde animal;
- développe la féerie du cirque;
- défend l'amitié et la solidarité contre la vanité.

B. ADAPTATION A LA SCENE DU CONTE ORIGINAL

Le problème qui se pose ici consiste à transcrire un texte d'une valeur littéraire indéniable (destiné à être lu par des adultes) en une oeuvre théâtrale (destinée à être vue et entendue par des enfants).

Ainsi définie, l'adaptation réalisée par les émetteurs a pour buts de :

- réduire la satire systématique du monde qui correspond plutôt à une préoccupation d'adulte;

- contrôler la compréhension en établissant des contacts directs avec les enfants par le truchement de scènes (ajoutées) où un narrateur et un clown dialoguent et agissent compte tenu des réactions des spectateurs;
- attirer et retenir l'attention des spectateurs en alternant les techniques dramatiques (mime, chant, décor, etc....);
- superposer les langages dramatiques (ex. gestes précédant, accompagnant ou suivant les paroles).

C. TECHNIQUES UTILISEES (+)

- la mime est interprétée par un clown (personnage aimé des enfants) muet (initiation à la pantomime);
- les marionnettes :
  (i) une marotte géante, caricature du professeur-narrateur qui traduit verbalement les gestes du clown;
  (ii) trois grandes marionnettes plates articulées sur scène par des manipulateurs représentent les principaux personnages du conte;
  (iii) deux marionnettes à gaine représentent les reporters qui commentent l'embarquement des animaux du cirque;
- le décor projeté vise à sensibiliser les spectateurs à l'esthétique de la stylisation;
- le décor sonore tente d'épouser au mieux les sentiments et les actions développés dans le spectacle;
- le dialogue doit se prêter à une interprétation dynamique et expressive.

D. DE LA CREATION COLLECTIVE DU SPECTACLE A SA DIFFUSION

D'une idée générale (= adapter un conte à la scène) naît un canevas à partir duquel le spectacle se construit collectivement :

(+) le langage que ces techniques expriment sera analysé au chapitre IV.

1. Choix d'un conte (justification évoquée plus haut);
2. Choix des moyens d'interprétation (comédiens, marionnettes, mime,....)
3. Adaptation du texte littéraire en texte joué;
4. Imagination de la mise en scène (représentation mentale de l'action dans le rythme du théâtre);
5. Recherche d'un "style" pour les décors, les costumes et les accessoires;
6. Invention du décor sonore (recherche d'extraits musicaux et de bruitages; composition de la musique originale);
7. Ebauches de réalisation (modifient partiellement ce qui a été écrit, prévu, imaginé);
8. Prise de conscience des problèmes de rythme et d'alternance des techniques dramatiques;
9. Répétitions
10. Générale
11. Diffusion (représentations publiques, tournées,....)

— chapitre III —

A N A L Y S E DU T E X T E I N I T I A L ET DE SON A D A P T A T I O N

Dans ce chapitre, après avoir expliqué notre méthode de travail, nous analyserons attentivement le texte initial ainsi que le processus d'adaptation de la pièce par les réalisateurs.

1. — Considérations méthodologiques

2. — Analyse du texte original

3. — Adaptation du texte.

III. 1 CONSIDERATIONS METHODOLOGIQUES

A ce stade de notre recherche, il s'avère indispensable d'étudier la signification du message exprimé par l'auteur.

L'analyse du texte original est entreprise en direction du récepteur. En effet, il importera ensuite de décrire le langage dramatique utilisé pour traduire le contenu de la pièce.

1. L'analyse structuraliste

Après avoir examiné attentivement les principales techniques d'analyse de contenu (+), c'est par l'analyse structuraliste que nous avons décidé de dégager sous la diversité des contenus particuliers des traits constants afin de faire apparaître la structure qui les spécifie.(++)

Un message étant, selon A. MOLES (+++) "un groupe fini,

(+) Berelson, Cartwright, Moles, Pool, Chombart de Lauwe, Osgood, Lasswell, Mollo, Morin, Schramm, Sullerot,...

(++) nous nous justifions plus loin

(+++) Théorie de l'information et perception esthétique (p.19)

ordonné, d'éléments de perception puisés dans un répertoire et assemblés en une structure", l'analyse structuraliste se caractérise essentiellement par :

- l'inventaire des thèmes (thématique), éléments fondamentaux de la pensée qui placent la communication dans son contexte (ce que l'auteur désire communiquer);
- les relations ou interactions observables entre les éléments constitutifs (l'analyse des relations sociales et affectives englobe les personnages avec leurs tendances et leurs besoins) (+)

Notre méthode de travail consiste par conséquent à décomposer le texte en un grand nombre d'éléments simples, énonçables et répertoriables qui sont ensuite recombinés par l'analyste pour construire un modèle suffisamment exact et énoncer les propriétés qui en découlent.

2. Règles de l'analyse

Les procédés d'analyse varient en fonction des objectifs de la recherche. Cependant quels que soient les buts poursuivis, il lui faut, pour avoir une valeur scientifique, se soumettre à quelques règles précises (++):

- être objective : l'analyse doit pouvoir être vérifiée et reproduite à volonté. Il faut dès lors préciser, en termes explicites, les critères d'analyse ainsi que le sens des variables étudiées;
- être systématique : afin d'empêcher toute sélection arbitraire, l'analyse doit examiner tout ce qui relève du problème considéré et l'étudier compte tenu des catégories retenues pour la recherche;
- ne porter que sur le contenu manifeste : l'analyse doit

(+) K.LEWIN a adapté le structuralisme perceptif à l'étude des relations socio-affectives des sujets au sein d'un "champ total" concrétisé par un schéma topologique (vecteurs structurant les réseaux)

(++) d'après A.KIENTZ (pp. 149-153)

porter sur ce qui effectivement exprimé et non sur ce que l'on croit connaître de la psychologie et des intentions de l'auteur

- être intégré dans un système notionnel : la valeur de l'analyse dépend de la conceptualisation a priori. En ce qui nous concerne, il s'agit d'évaluer l'intérêt psycho-sociologique de l'histoire eu égard à l'enfant-spectateur.
- être extrapolable : il faut entreprendre l'analyse avec l'espoir de découvrir quelque chose de nouveau. Les résultats doivent être plus riches que le matériau analysé.

Au chercheur à essayer de ne pas faillir à ces exigences draconiennes !

3. Choix d'une méthode d'analyse

Dans le domaine de la sociologie de la Communication il y a actuellement une tendance à abandonner l'analyse de contenu traditionnelle qui essaie d'isoler les éléments constituants des messages en recourant à diverses méthodes quantitatives (ex.: fréquences, dénombrements, pourcentages, associations,..) pour s'orienter dans la voie d'une analyse formelle.

Certes les calculs souvent fastidieux de l'analyse quantitative ne constituent plus, de nos jours, un obstacle grâce à l'utilisation de plus en plus fréquente de l'ordinateur dans le secteur des sciences humaines. Mais une difficulté – et non la moindre – subsiste infirmant la valeur de l'analyse quantitative. Comme le remarque Violette MORIN "les ordinateurs savent compter, mais ils ne savent pas couper, c'est-à-dire désarticuler scientifiquement les significations des signes" (cité par Kientz, op. cit., p.168).

L'approche formelle consiste à rechercher les invariants non dans le contenu mais dans la forme.

Mais quels sont les invariants fondamentaux de la structure formelle ?

VESELOWSKY(+) réduit une intrigue à une mosaïque de

(+) cité par BREMOND "Le message narratif" (voir bibliographie)

"motifs", véritables unités, atomes narratifs. Mais les motifs se désagrègent à l'analyse se divisent en plus éléments dont chacun est susceptible de varier.

Etant donné cette variabilité, il est :

- erroné de figer l'atome narratif dans un contenu;
- préférable de rechercher les invariants non dans le contenu mais dans la forme.

On entend par :

- invariant, la fonction que tel ou tel personnage remplit dans le cours du récit;
- variable, l'affabulation mise en oeuvre dans les circonstances de l'événement.

Il importe par conséquent de connaître ce que fait un personnage, quelle fonction il remplit.

Quant à savoir quels moyens le personnage utilise (ex. persuasion, violence,...) et dans quels buts il agit (ex. nuire, aider, amuser,...) ces questions deviennent secondaires.

A l'heure actuelle, il n'existe aucune technique d'analyse formelle adaptée à la littérature dramatique pour l'enfance.

PROPP a conçu une méthode en fonction d'un objet défini : le conte populaire russe. Cette méthode nous paraît pouvoir être étendue à d'autres genres littéraires et artistiques. En effet, ce que le folkloriste russe analyse, c'est une structure qui peut être isolée de la signification du récit et se laisser transposer sans rien perdre de ses propriétés fondamentales (ex. le sujet d'un conte peut servir – c'est précisément notre cas – d'argument de pièce de théâtre; le sujet d'un roman peut être porté à l'écran,....). Ce sont des mots qu'on lit, des gestes qu'on déchiffre, des images qu'on voit,... mais à travers ces différentes techniques c'est une "histoire" qu'on suit.

Etant donné que "Babouillet" (titre du texte), est un récit de faits, d'aventures imaginaires, destiné à distraire, nous avons utilisé l'analyse des fonctions, méthode mise au

point par V. PROPP (+) pour l'étude des contes russes et l'analyse séquentielle pratiquée par Chombart de Lauwe et Suzanne Mollo notamment (++).

a) l'analyse des fonctions

L'étude morphologique du conte recherche à connaître ses parties constitutives et les rapports existant entre celles-ci et avec l'ensemble.

Dans une optique structuraliste, Vladimir Propp a identifié une matrice dont tous les contes merveilleux sont issus.

Il distingue les valeurs constantes (actions et fonctions des personnages) des valeurs variables (noms et attributs des personnages).

Ce sont par conséquent, les fonctions des personnages qui sont considérées comme éléments constitutifs et invariants.

La méthode se fonde sur :

- la définition des fonctions ainsi que leur situation dans le déroulement de l'intrigue (le contexte);
- la détermination de l'ordre dans lequel les fonctions sont agencées.

Elle aboutità :

- la réduction de chaque action concrète d'une fonction déterminée et désignée par un substantif (ex. éloignement, combat,...) dans le cadre des syntagmes narratifs (fragments de texte contenant l'une ou l'autre action et sa fonction correspondante);
- l'implication et la chronologie de certaines fonctions réunies en séquences syntagmatiques linéaires.

b) l'analyse séquentielle

L'invariant est donc une action dont le rôle consiste à en introduire un autre qui remplira à son tour une fonction par rapport à une nouvelle action (ex. l'interdiction rend possible la transgression, le méfait, la réparation,...)

(+) Morphologie du conte — Paris — Seuil. 1970
(++) voir bibliographie.

Sous peine d'incohérence les fonctions doivent se regrouper en séquences linéaires. C'est là le but de l'analyse séquentielle subséquente

Le théâtre étant l'un des diffuseurs d'informations philosophiques et éthiques, sociologiques et psychologiques, nous avons retenu comme "unités" d'analyse les critères indicatifs suivants :

- les thèmes : sous la forme la plus condensée, le thème tient en une simple phrase (sujet + prédicat) mais en réalité, il est impossible de délimiter avec exactitude l'unité de signification car elle n'a pas de mesure spatiale précise. Elle ne coïncide pas nécessairement avec la phrase ou le paragraphe : une seule phrase peut véhiculer plusieurs thèmes, plusieurs paragraphes peuvent avoir un thème unique.

  Nous avons "résolu" le problème en nous inspirant de la technique journalistique de V. MORIN (+) : l'unité d'information thématique, c'est ce qui répond de la façon la plus élémentaire à la question "De quoi parle-t-on ?" Elle est donc indépendante de son expression lexico-syntaxique
- les personnages : les personnages constituent des unités qui ont l'avantage d'être facilement repérables et bien définies (ex.:détermination du "pattern" du héros à partir de ses caractéristiques physiques et psychologiques ainsi que de sa sphère d'action)
- les cadres spatio-temporels : la phrase (le sujet, le prédicat et les compléments) en tant qu'unité d'enregistrement permet aisément de décrire les images, les modèles et les stéréotypes contenus dans le texte (ex.: représentation du monde naturel ou social).

4. L'interprétation et la généralisation

La récolte objective et rigoureuse des faits n'interdit pas, a posteriori, une interprétation qui, dans notre cas, sera d'ordre psychosociologique.

(+) L'écriture de presse, pp. 25 - 31.

Cet essai de généralisation a pour unique objet d'extrapoler les éléments fréquemment rencontrés au cours de l'analyse en dégageant les caractéristiques générales des thèmes , personnages et cadres.

III. 2 A N A L Y S E DU T E X T E O R I G I N A L

I. ANALYSE DES FONCTIONS

L'étude structurale et typologique du conte s'attache à définir :

- les fonctions des personnages, invariants du conte selon Propp, et les motivations liées à leurs actions concrètes;
- les rôles attribués aux personnages ;
- l'agencement des fonctions en entités séquentielles;
- le caractère des fonctions;
- le contenu des fonctions.

1° Fonctions des personnages et motivations liées à leurs actions concrètes

1. Situation initiale

-personnage (p) : Babouillet (B), héros du conte

- forme (f) : fête d'anniversaire
- motivation (m) : célébrer le futur roi de la forêt

2. Formulation (du projet)

- p. : B
- f. : devenir artiste de théâtre plutôt que roi de la forêt
- m. : 1_ B a appris en lisant le journal de l'instituteur du village que certains lions deviennent de grandes "étoiles";
  2_ attrait de la vie de cirque;
  3_ attrait de la vie dans une grande ville ("Paris, la reine du monde")

3. Interdiction (du projet)

- p. : le père de B
- f. : 1_ interdictions verbales (répliques);
  2_ punition corporelle (gifle)
- m. : 1_ depuis des millénaires les lions règnent dans la forêt (et non dans une ville);
  2_ B. est trop jeune pour avoir une vocation;
  3_ Un ancêtre est mort de honte dans un cirque à Rome;
  4_ B. n'a pas de relations dans le milieu artistique

4. Frustration

- p. : B
- f. : pleurs
- m. : son projet est interdit

5. Intervention d'un premier auxiliaire

- p. : Pikini (P) la gerboise
- f. : consoler B
- m. : 1_ a confiance en B (qu'elle aime secrètement);
  2_ désire que B réussisse mieux qu'elle dans la carrière artistique

6. Détermination

- p. : B
- f. : décision verbale ("Parole de lion !")
- m. : réconforté par P

7. Eloignement

- p. : B

- f. : promenade dans la forêt
- m. : affirmer sa volonté

8. Transgression de l'interdiction

- p. : B
- f. : se laisser capturer
- m. : quitter la forêt et espérer être envoyé en Europe

9. Agression

- p. : les villageois
- f. : capture de B.dans un filet
- m. : se défendre contre un animal (B) qui doit être dangereux

10. Séduction

- p. : B
- f. : B "fait le beau" dans sa cage
- m. : 1 – échapper à la colère des villageois;
  2 – faire découvrir ses talents d'artiste dans le but d'être envoyé à Paris

11. Nouvelle intervention du premier auxiliaire

- p. : P
- f. : contacter B à l'insu des villageois
- m. : rassurer B sur l'inquiétude de ses parents

12. Déplacement

- p. : B (et les rameurs)
- f. : 1 – en barque sur le fleuve;
  2 – en avion (de l'aérodrome)
- m. : se rendre au "royaume de l'Homme"

13. Intervention d'un deuxième auxiliaire

- p. : hôtesse de l'air (H)
- f. : 1 – paroles réconfortantes
  2 – caresses
  3 – baptême au champagne
- m. : besoin de consoler B triste au moment de quitter son pays

14. Esseulement / déception

- p. : B
- f. : B est seul, dans une caisse, sur le tarmac

- m. : l'accueil de la presse ne lui est pas destiné

15. Médiation (moment de transition)

- p. : le directeur de l'aérodrome
- f. : essais infructueux pour trouver le destinataire de la caisse contenant B
- m. : se débarasse, au plus vite, de ce colis encombrant

16. Nouvelle intervention du deuxième auxiliaire

- p. : H
- f. : H conduit B dans un cirque
- m. : H a pitié de B

17. Premier accueil

- p. : la Ville
- f. : indifférence à l'égard de B
- m. : B ne représente rien pour une Grande Ville

18. Deuxième accueil (au cirque)

A. - p. : le dompteur
   - f. : intérêt
   - m. : B improvise avec talent

B. - p. : les animaux du cirque
   - f. : mépris, agressivité, méchanceté
   - m. : jalousie de certains (le tigre et l'ours) de l'accueil réservé par le dresseur à B (ils se sentent menacés dans leur prestige et leurs privilèges de vedettes)

19. Intervention d'un premier donateur

- p. : Mürr le chien (M)
- f. : paroles aimables à B au cours de la distribution de la nourriture aux animaux
- m. : B lui fait penser à ses enfants vivant en Afrique (au service des colons)

20. Information

- p. : M
- f. : évocation de la vie de cirque à partir de :
  1- ses souvenirs personnels;
  2-des préparatifs et des bruits de la représentation
- m. : stimuler B, l'encourager à remplacer Kalife le lion-

étoile mort dans un accident de chemin de fer

21. Intervention d'un deuxième donateur

- p. : Tassoune la girafe (T)
- f. : réveille B
- m. : besoin d'avoir des nouvelles de l'Afrique

22. Entraînement

- p. : B + dompteur
- f. : dressage
- m. : préparer la première parution publique de B

23. Exhibition

- p. : B + dompteur
- f. : démonstration réussie
- m. : 1-B : prouver au public qu'il est talentueux
  2-dompteur : s'enrichir

24. Entrée en scène du personnage "recherché"

- p. : Féline, la petite lionne (F)
- f. : élève de B
- m. : réussir le numéro mis au point par B

25. Accomplissement d'une tâche

- p. : B
- f. : s'exhiber sans cage devant les représentants de la police judiciaire
- m. : montrer qu'il est inoffensif

26. Intervention extérieure

- p. : Théophile, le critique d'art
- f. : assister au spectacle
- m. : évaluer B

27. Entrée en scène de l'agresseur

- p. : Tsé - Tsé Borga (TTB) la grande vedette du moment
- f. : débarque au milieu des gens du cirque
- m. : justifier l'organisation du Gala des Artistes

28. Agression

-p. : TTB
- f. : intimide B et lui réserve une valse

- m. : se mettre en valeur le soir du Gala

29. Frustration

- p. : les lionceaux, élèves de B
- f. : suppression de la classe
- m. : B doit s'exercer à valser pour être à la hauteur de TTB

30. Triomphe

- p. : B + TTB
- f. : un public sélectionné acclame le "couple" au cours du Gala
- m. : jouir des honneurs.

31. Réaction du héros

- p. : B
- f. : 1- vanité et orgueil
  2- oubli de ses amis du cirque
- m. : s'enivrer de succès.

32. Réaction du premier donateur

- p. : M
- f. : indifférence (n'assiste pas au triomphe de B)
- m. : déception (déçu de constater l'évolution du comportement de son ami)

33. Réaction du personnage "recherché"

- p. : F
- f. : sanglots, peine, tristesse
- m. : perte de l'amitié (de l'amour) de B

34. Transfiguration

- p. : B
- f. : 1- constate la peine qu'il a faite à F;
  2- s'excuse;
  3- reprend les cours;
  4- se fiance
- m. : F lui rappelle ses origines africaines

35. Réaction du premier donateur

- p. : M
- f. : 1- soulagement
  2- pleurs

3- colère
4- rires

- m. : M retrouve son ami B

36. Deuxième situation initiale

- p. : 1- tous les animaux du cirque
2- reporters radiophoniques
- f. : 1- embarquement dans un navire
2- reportage
- m. : départ de la caravane en tournée pour l'Amérique du Sud

37. Occupation (sur le navire)

- p. : B et ses amis
- f. : 1- ballet - pantomime
2- séance de cinéma
- m. : célébrer l'amitié retrouvée

38. Abandon

- p. : les passagers humains
- f. : abandon du navire en canots de sauvetage
- m. : fuir le bateau incendié

39. Refus

- p. : B
- f. : refuse d'accompagner le dompteur dans la fuite
- m. : rester auprès de ses amis

40. Angoisse

- p. : tous les animaux
- f. : confession publique
- m. : crainte de la mort

41. Distraction

- p. : M
- f. : lecture du dictionnaire
- m. : détourner l'attention des animaux du désastre occasionné par la tempête

42. Intervention extérieure

- p. : les dauphins
- f. : informer le monde de la mer de la détresse dans la-

quelle se trouvent les animaux savants
- m. : éviter que le bateau avarié par la tempête n'aille à la dérive

43. Décision
- p. : les animaux du monde de la mer
- f. : les mouettes, les poissons et la baleine décident de secourir les animaux du cirque
- m. : conduire leurs "confrères" à la plage

44. Organisation de sauvetage
- p. : les animaux de cirque
- f. : 1- préparation des repas
  2- conduite du navire
- m. : survivre en attendant de toucher terre

45. Arrivée
- p. : B, M et leurs amis
- f. : apparition de l'horizon
- m. : atteinte de la destination

46. Représentation
- p. : les animaux savants
- f. : ballet - pantomime
- m. : remercier les animaux du monde des eaux qui les ont guidés

47. Exploration
- p. : M + B
- f. : interroger les animaux se trouvant sur la plage à l'orée d'un bois de cocotiers
- m. : connaître le nom de l'endroit du débarquement des naufragés

48. Accueil du héros
- p. : les animaux de la forêt
- f. : réveil et chant de la nature
- m. : joie de retrouver B

49. Débarquement
- p. : les animaux savants
- f. : défilé
- m. : retour à la nature originelle

50. Transmission
   - p. : les aigles
   - f. : message
   - m. : annoncer le retour de B. à ses parents

51. Abandon
   - p. : B
   - f. : tristesse
   - m. : abandonner le bateau dernier vestige de sa gloire chez les humains

52. Déplacement
   - p. : les animaux
   - f. : caravane
   - m. : retrouver les parents de B.

53. Arrivée au but final
   - p. : les animaux savants
   - f. : attente des animaux de la forêt
   - m. : retrouver l'ambiance de la fête initiale d'anniversaire

54. Présentation
   - p. : B
   - f. : B présente ses amis (du cirque et de la forêt)
   - m. : B estime tous ses amis

55. Méditation
   - p. : babouins
   - f. : allusion aux slogans publicitaire dont B. fut l'objet en Europe
   - m. : montrer que les animaux de forêt "suivaient" la carrière de B.

56. Prise de conscience
   - p. : les animaux savants
   - f. : pleurent en lisant la relation du naufrage dans la presse
   - m. : impossibilité de recommencer la vie de cirque

57. Intervention du premier auxiliaire
   - p. : P
   - f. : admire la carrière artistique

- m. : a fait , jadis, du cinéma

58. Réaction

- p. : B
- f. : offre sa médaille à P
- m. : tenir ses promesses à l'égard de P

59. Mariage

- p. : B + F
- f. : distribution de cadeaux (invités)
- m. : célébrer leur amour réciproque et le retour à la nature

60. Couronnement

- p. : B + tous les animaux (cirque et forêt) sous la direction de M
- f. : spectacle de cirque sur le navire (sur le fleuve)
- m. : ramener en Afrique le "coeur" de la reine du monde.

2° Rôles attribués aux personnages

L'analyse des fonctions permet de définir les types de personnages rencontrés.

1. Le héros

Personnage principal, objet d'identification
= Babouillet le lionceau

2. L'agresseur

Personnage mettant le héros en danger
= Tsé - Tsé Borga la vedette

3. Les auxiliaires

Personnages qui portent secours au héros d'une manière sporadique
= a) Pikini la gerboise;
b) l'hôtesse de l'air

4. Les donateurs

Personnages positifs se consacrant à la réussite des actes

du héros
= a) Mürr le chien;
b) Tassoune la girafe

5. Le personnage recherché

Personnage féminin, objet de l'amour du héros
= Féline la petite lionne

6. Le mandateur

Personnage qui prépare et oriente le héros
= le dompteur

3° L'agencement des fonctions en entités séquentielles

En groupant les fonctions qui se suivent chronologiquement ou qui s'impliquent, nous avons découpé le conte en onze séquences syntagmatiques linéaires.

1. L'anniversaire (fonctions 1 à 6)
2. La capture (fonctions 7 à 11)
3. Le voyage (fonctions 12 à 17)
4. L'accueil du cirque (fonctions 18 à 21)
5. L'artiste (fonctions 22 à 26)
6. Le succès (fonctions 27 à 35)
7. L'embarquement (fonction 36)
8. La traversée (fonction 37)
9. L'incendie (fonctions 38 à 41)
10. Le sauvetage (fonctions 42 à 49)
11. Le retour (fonctions 50 à 60)

Ces onze séquences se regroupent en deux parties si l'on tient compte du cadre "géographique" du conte :

1. De la jungle africaine à Paris (séquences 1 à 6);
2. De Paris à la jungle africaine (séquences 7 à 11).

4° Le caractère des fonctions

Très souvent, les fonctions des personnages peuvent être réunies en :

1. Fonctions "binaires"

Des couples groupent fréquemment :

- des fonctions opposées :
  ex. - formulation - interdiction du projet (fonctions 2 et3)
  - esseulement -accueil du héros (fonctions 14 - 18)
  - agression - réaction (fonctions 28 - 31)
  - agression - séduction (fonctions 9 - 10)
- des fonctions complémentaires :
  ex. - frustration - intervention d'un auxiliaire (fonctions 4 - 5)
  - agression - intervention d'un auxiliaire (fonctions 9 - 11)
- des fonctions subséquentes :
  ex. - détermination - éloignement (fonctions 6 - 7)
  - entraînement - exhibition (fonctions 22 - 23)
  - exhibition - accomplissement d'une tâche ffonctions 23 -25)
- des fonctions équivalentes :
  ex. - intervention d'un 1er donateur - intervention d'un 2ème donateur (fonctions 19 - 21)
  - intervention d'un 1er auxiliaire -intervention d'un 2ème auxiliaire (fonctions 5 - 13)

2. Fonctions "ternaires"

Plus rarement, un troisième terme s'introduit au sein d'un groupe de fonctions

ex. - interdiction - frustration - transgression (fonctions 3 - 4 - 8)
- débarquement - transmission - arrivée (fonctions 49 - 50 - 53)

5° Le contenu des fonctions

Chacune des 61 fonctions (+) isolées par notre analyse est appréciée compte tenu de son contenu affectif, moteur, intellectuel et social (A, M, I, S) (++)

Le tableau qui suit reflète les résultats d'un examen purement qualitatif et n'envisage pas la pondération des aspects retenus. Il n'a pour unique objet que d'indiquer des "tendances" qui seront comparées au contenu des fonctions du texte adapté par le réalisateur.

Nos. des Fonctions	A	M	I	S
1	X	X	X	X
2	X	-	X	-
3	X	X	X	-
4	X	-	-	-
5	X	-	-	-
6	X	-	X	-
7	X	X	-	-
8	X	X	-	-
9	X	X	X	X
10	X	X	X	X
II	X	X	-	X
12	X	X	-	X
13	X	X	-	X
14	X	-	-	-
15	X	X	X	X
16	X	X	-	X
17	X	X	-	X
18 A	X	-	X	-
B	X	-	-	X

(+) la fonction 18 est subdivisée en A et B
(++) convention admise en psychologie du groupe : plus de deux individus pour qu'il y ait rapports complémentaires dans un contexte d'interactions.

19	X	X	-	X
20	X	-	X	X
21	X	X	-	-
22	-	X	X	-
23	X	X	-	X
24	X	X	-	-
25	X	X	-	X
26	X	-	X	-
27	-	X	-	X
28	X	-	-	-
29	X	X	-	X
30	X	X	-	X
31	X	X	-	X
32	X	-	-	-
33	X	-	-	-
34	X	X	-	X
35	X	-	-	-
36	-	X	-	X
37	X	X	-	X
38	X	X	-	X
39	X	-	-	X
40	X	-	-	X
41	X	-	X	X
42	X	X	X	X
43	X	X	-	X
44	X	X	X	X
45	X	X	-	X
46	X	X	-	X
47	X	X	X	X
48	X	X	-	X
49	X	X	-	X
50	-	X	X	X
51	X	X	-	-
52	X	X	-	X
53	X	X	-	X
54	X	X	-	X
55	X	-	X	X

56	X	-	X	-
57	X	-	-	-
58	X	-	-	-
59	X	-	-	X
60	X	X	-	X

Ce tableau appelle quelques commentaires :

- 57 fonctions (sur 61) ont un contenu affectif;
- 40 fonctions impliquent un aspect moteur;
- 40 fonctions se déroulent dans un contexte social;
- 18 fonctions ont un contenu intellectuel.

La nette prédominance des contenus affectif et moteur du conte plaident à première vue en faveur d'une adaptation dramatique destinée à l'enfance.

En analysant davantage le tableau, nous remarquons que:

- 7 fonctions réunissent les 4 aspects retenus (A+M+I+S);
- 9 fonctions sont exclusivement affectives;
- 25 fonctions contiennent 3 aspects :
  - a) 1 fonction = A + M + I
  - b) 23 fonctions = A + M + S
  - c) 1 fonction = M + I + S
  - d) aucune fonction = A + I + S
- 20 fonctions contiennent 2 aspects :
  - a) 5 fonctions = A + M
  - b) 8 fonctions = A + I
  - c) 4 fonctions = A + S
  - d) 1 fonction = M + I
  - e) 2 fonctions = M + S
  - f) 0 fonction = I + S

La faible proportion des fonctions non discriminatives sur le plan du contenu (4 aspects) et la fréquence élevée des fonctions aux trois aspects A - M - S confirment notre précédente remarque.

II. ANALYSE SEQUENTIELLE

Pour chaque séquence, nous adoptons la démarche suivante :

1. Résumé de la séquence
2. Analyse des personnages
   a) caractères physiques;
   b) caractéristiques psychologiques;
3. Relations sociales (schéma)
4. Description des cadres spatio-temporels
   a) cadre temporel (époque, durée)
   b) cadres spatiaux (milieu naturel, milieu social)
5. Les systèmes des valeurs (image du monde)

Cette analyse systématique se termine par un essai de synthèse et une interprétation psychosociologique.

1° ANALYSE DES SEQUENCES

Ordre des séquences : (+)

I. De la jungle à Paris
   - A. L'anniversaire (57-62)
   - B. La capture (62-65)
   - C. Le voyage (65-69)
   - D. L'accueil (69-74)
   - E. L'artiste (74-82)
   - F. Le succès (82-92)

2. De Paris à la jungle
   - G. L'embarquement (92-95)

(+) les chiffres placés entre parenthèse indiquent les numéros des pages du texte d'auteur repris en annexe

H. La traversée (96-98)
I. L'incendie (98-104)
J. Le sauvetage (104-111)
K. Le retour (111-116)

I.A. L'ANNIVERSAIRE

1° Résumé de la séquence

Au coeur de l'Afrique vit un petit lion nommé Babouillet.

Ses amis et parents réunis dans une clairière lui souhaitent un joyeux anniversaire.

Le lionceau veut devenir lion-étoile plutôt que roi de la forêt.

Sonpère et ses cousins le lui déconseillent fermement.

Seule Pikini la gerboise qui comprend le drame intérieur de Babouillet le console et l'encourage à se rendre au pays des hommes et à y devenir célèbre.

2° Analyse des personnages

a) Babouillet, le lionceau

1. Caractères physiques

- petit : "un petit lion nommé Babouillet" (57)
- beau : "un amour de lionceau" (57)
  "blond et doré" (57)
- jeune : "il avait 5 mois" (57)

2. Caractéristiques psychologiques

- heureux de vivre : "Le petit B. était... la joie de la forêt" (57)
- déterminé, ferme, décidé, résolu, intrépide, hardi,
- inébranlable : "Non, je serai artiste..." (58)
  "Je veux faire du théâtre...d'un air buté" (58)

"oui, mais moi, j'ai la vocation" (58)
"Je suis appelé... " (58)
"Parole de lion !" (62)

- sûr de lui : "J'ai confiance...je sais que j'ai du talent" (59)
- sensible : "ne pleure pas maman,..." (59)
- affectueux : "tu (à la gerboise) es gentille et très jolie" (60)
"il envoya un baiser à la gerboise" (62)
- rêveur : "tu (à la gerboise) crois que j'irai vers la reine du monde" (61, 3 x)
- fasciné : "quelle histoire ! dit B. sidéré" (61)

Rem. : la réciprocité négative B - son père est compensée par la réciprocité positive B - Pikini.

b) Les parents de Babouillet

1. Caractères physiques

Aucune indication dans le texte

2. Caractéristiques psychologiques

(i) le père

- colérique : "les invités sentirent que le roi allait se fâcher" (58)
"ça n'a pas... (58)
"qu'entends-je ?..." (58)
"le roi se mit ..... ce qui était..." (59)
"attrape toujours ça ...en lui envoyant une taloche royale" (59)
- majestueux : "il dit noblement" (58)
- autoritaire : "sache que ceux de ma race..." (58)
- péremptoire : "cet enfant est un imbécile" (58)
"les lions règnent dans la forêt...." (58)
- paternel : "petit sot, tu te feras prendre..." (58)
- traditionaliste : "sache que ceux..." (58)

"un de nos ancêtres..." (59)

(ii) la mère

- soumise : "tu seras roi de la forêt..." (57)
  (à l'autorité du père)
- effacée : la mère assiste à l'altercation B - son père et n'intervient que pour pleurer
- sensible : "la reine fondit en larmes... consoler" (59)

c) Pikini la gerboise

1. Caractères physiques

- petite : "je suis si petite" (60)
- belle : "tu (B) es très jolie" (60)

2. Caractéristiques psychologiques

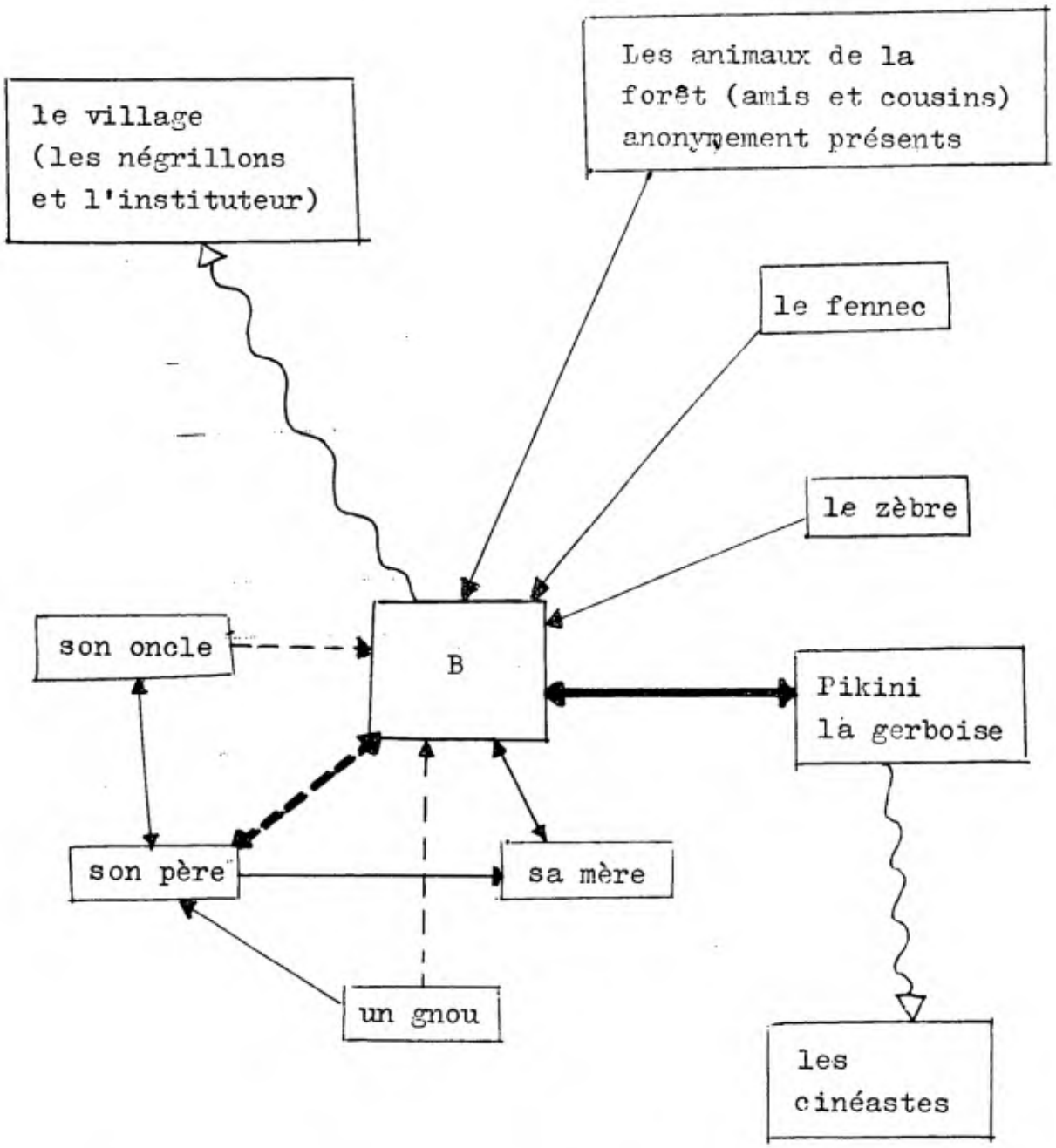
- douce : "une voix douce" (59)
- gentille : "tu (B) es gentille" (59)
- sensible : "ne pleure pas B..." (60)
- compréhensive : "je comprends que tu aies....célèbre" (60)
- confiante : "j'ai confiance en toi" (60)
  "tu es si gracieux..." (60)
- naïve : "C'est vrai ?" (60) (suite aux compliments de B)
- triste : "je suis si petite soupira tristement..." (60)
  "oui, mais ma carrière est finie" (61)
- timide : " Pikini rougit de plaisir" (60)
  "P. rougit encore et baissa ses cils" (61)
- fière : "J'aimerais que tu ailles me voir à leur cinéma " (61)

3° Relations sociales

Voir page suivante.

4° Cadres spatio-temporels

a) Cadre temporel



Légende : _____ relations positives) l'épaisseur des traits
) traduit l'intensité
- - - - - relations négatives) des relations

~~~~~ relations antérieures à la situation présente
~~~~~

- "il était une fois..." (57)
- "ce jour-là, ses amis..... anniversaire" (57)
- "c'était le mois dernier" (60)

b) Cadres spatiaux

(i) naturel

- forêt africaine : "au coeur de l'Afrique" (57)
  "la joie de la forêt" (57)
  "tu seras roi de la forêt" (57)
  "dans la clairière" (57)
  "il se fit.... dans la clairière" (58)
  "les lions règnent dans la forêt" (58)
  "....les deux cents pas dans la clairière" (59)
- végétation : "il alla... sous un baobab" (59)
  "je suis... de la racine" (60)
- évocation du désert: "le sable, les palmiers, les chameaux, le soleil, les étoiles..." (60)
  "devant une grosse pierre" (61)
- animaux présents : B le lionceau, ses parents, la gerboise, l'autruche, le colobe, le fennec, le zèbre, le léopard

(ii) humain (social)

- le village (instituteur et négrillons) :
  "qu'entends-je... empaillement" (58)
  "J'en ai trouvé.... cases" (58)
- évocation de :
  = le cirque : "Kalife danse... singes" (59)
  "tu n'as pas de relations dans ce milieu" (59)
  = la ville (Rome, Paris) :
  "Il y a bien longtemps .....cirque" (59)
  "Il ne faut plus.....monde" (59)
  = les cinéastes :
  "Des hommes ..... désert" (60)

5° Image du monde

a) la nature africaine (forêt et désert)

- L'exotisme de la flore (palmier,baobab,...) et de la faune
- Soleil, étoiles, sable, rochers
- Feu

b) la vie de famille

L'anniversaire

c) la société humaine

- le village africain (l'instituteur, les négrillons)
- la ville européenne (et ses métiers contestables tels que : comédien, acteur,....)

Rem. : la nature africaine et la vie de famille sont présentées comme valeurs positives par opposition à la société humaine de type européen.

I.B. LA CAPTURE

1° Résumé de la séquence

Babouillet se promène dans la forêt dans le secret espoir de tomber dans un piège.

L'ayant capturé dans un filet, les chasseurs se montrent tout d'abord très aggressifs à l'égard d'un animal qu'ils croient dangereux. Mis en cage, Babouillet les séduit en leur montrant ses talents d'artiste.

Les villageois décident alors — à la grande joie de Babouillet — d'envoyer le lionceau à Paris.

2° Analyse des personnages

a) Babouillet

1. Caractères physiques

- très agile : "le petit lion sautait.... maison" (62)

2. Caractéristiques psychologiques

- jovial : "Babouillet .... riait .... ferme" (62)
- intelligent : "Alors il se souvint .... village" (63)
- culpabilisé : "Alors il songea à ses parents ....endormi"(64)
- angoissé : "Adieu Pikini ! Embrasse.....maman" (64)

b) Les parents de Babouillet

1. Caractères physiques

Aucune indication dans le texte de cette séquence

2. Caractéristiques psychologiques

(ii) la mère
- surprotectrice : "ta maman a peur .... toi" (64)

c) Pikini la gerboise

2. Caractéristiques psychologiques

- timide : "Babouillet !..... timide" (64)
  "Au pied .... tremblante .... gerboise" (64)
- partagée entre l'amitié qu'elle éprouve pour B. et l'inquiétude des parents de B. :
  "Malheureusement, ... toi" (64)

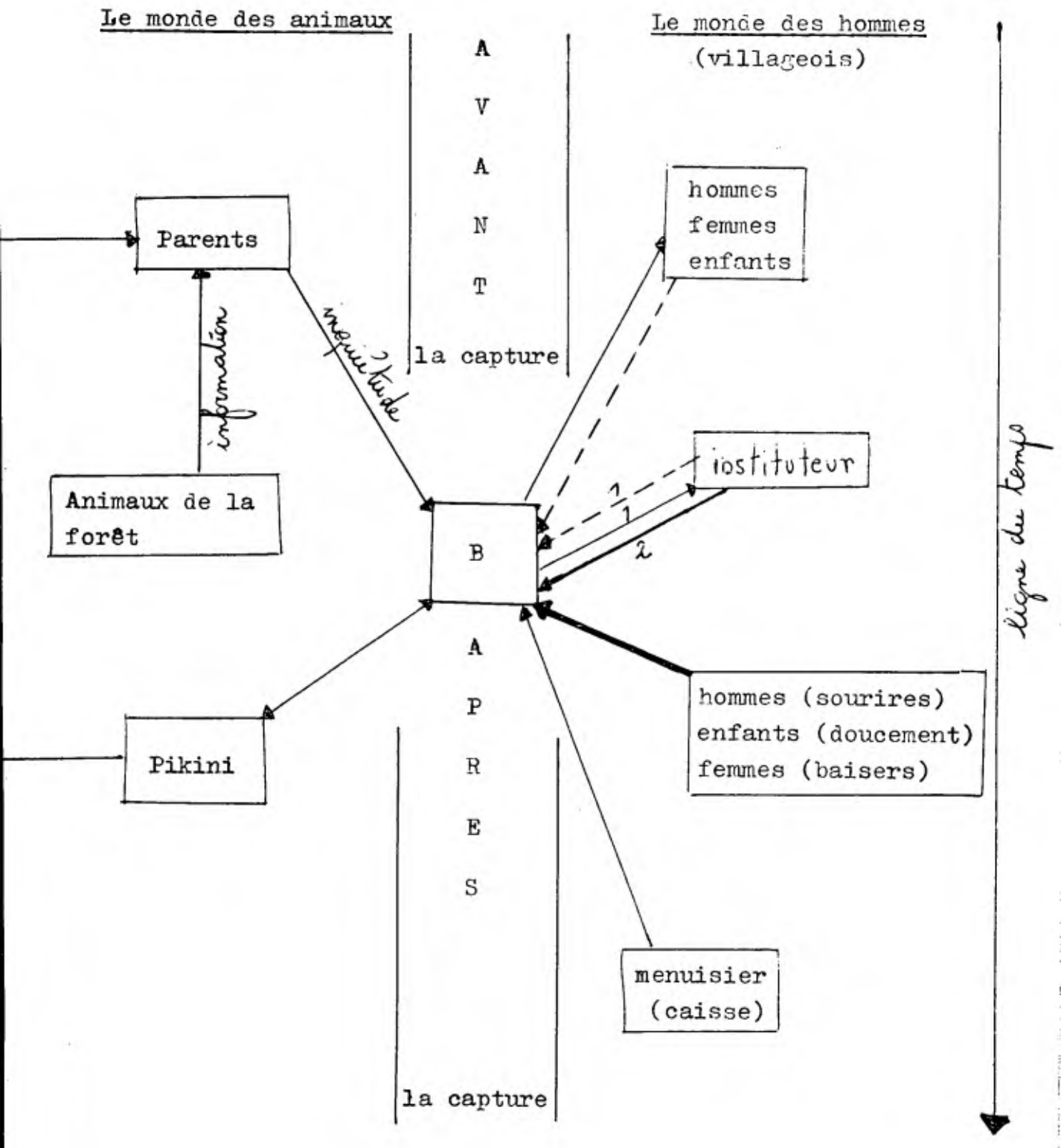
3° Relations sociales

Voir page suivante.

4° Cadres spatio-temporels

a) Cadre temporel

Cette séquence dure 2 jours complets (2 fois un jour et une nuit) :


Le monde des animaux
Le monde des hommes
(villageois)
A
V
A
N
T
la capture
Parents
hommes
femmes
enfants
inquiétude
information
instituteur
Animaux de la
forêt
B
1
1
2
ligne du temps
A
P
R
E
S
hommes (sourires)
enfants (doucement)
femmes (baisers)
Pikini
menuisier
(caisse)
la capture

"il rit jusqu'au coucher .... A l'aube... encore" (62)
"la nuit tomba .... lionceau" (64)

b) Cadres spatiaux

(i) naturel

- forêt sauvage : "Le petit lion sautait... dans l'eau" (62)
  "... derrière les arbres" (62)
  "... dans les fougères "(65)
- animaux cités : papillon (64), girafe (64), perroquet (64), gerboise (64)

(ii) humain (social)

- village : "quand il fut dans la cage.... village" (63)
  chien domestiqué (64)
- métier : "Le menuisier se mit .... claire-voie" (63)
- évocation de la ville : "C'est un lion ... à Paris" (63)

5° Image du monde

a) exotisme de la nature

- flore : forêt, lianes, hautes herbes, bambou, fougères
- faune : papillon, girafe, perroquet,....
- éléments : eau (ruisseau), rochers, sables

b) la société humaine

Devant l'inconnu et le danger, l'homme est :

- peureux : "Et ils s'enfuient ... épouvantables" (62)
- plus audacieux (quand il n'est pas seul) :
  "Puis un visage.... deux... dix...en rampant"(62)
- cruel et méchant (quand le faible B. est capturé) :
  "Comme les hommes... vivre" (63)
  "De nouveau.... coups" (63)
  "Ils le regardaient... colère... poing" (63)
- versatile :"Alors les hommes sourirent.....le nord" (63)

I.C. LE VOYAGE

1° Résumé de la séquence

Dans une caisse posée sur une barque, glissant sur le fleuve, Babouillet arrive à l'aérodrome d'où il s'envole vers le "royaume de l'homme".

Pendant le trajet, une hôtesse de l'air célèbre le baptême de l'air du lionceau audacieux qui, arrivé à Paris, se retrouve abandonné sur un tarmac désert.

Personne ne connaissant la destination de ce colis pour le moins original, l'hôtesse décide de conduire Babouillet dans un cirque, ce qui vaut au jeune lion une traversée en taxi des faubourgs parisiens.

2° Analyse des personnages

a) Babouillet

2. Caractéristiques psychologiques

- tendre : "Le lion tressaillit.... le nord" (65)
  "..... son coeur battait.... sommeil" (67)
- attristé : "Alors B. éclata en sanglots" (66)
- naïf : "Grisé, B. crut que.... sortir" (67)
- déçu : "Dans cette caisse.... l'âme" (67)
  "B. se trouvait.... vide" (67)
- émerveillé: "Le petit prince.... amoureux de la ville" (68-9)
- vexé : "..... nul ne se retournait ....voyageurs" (68)
  "Mais la belle.... indifférence" (69)

b) L'hôtesse de l'air

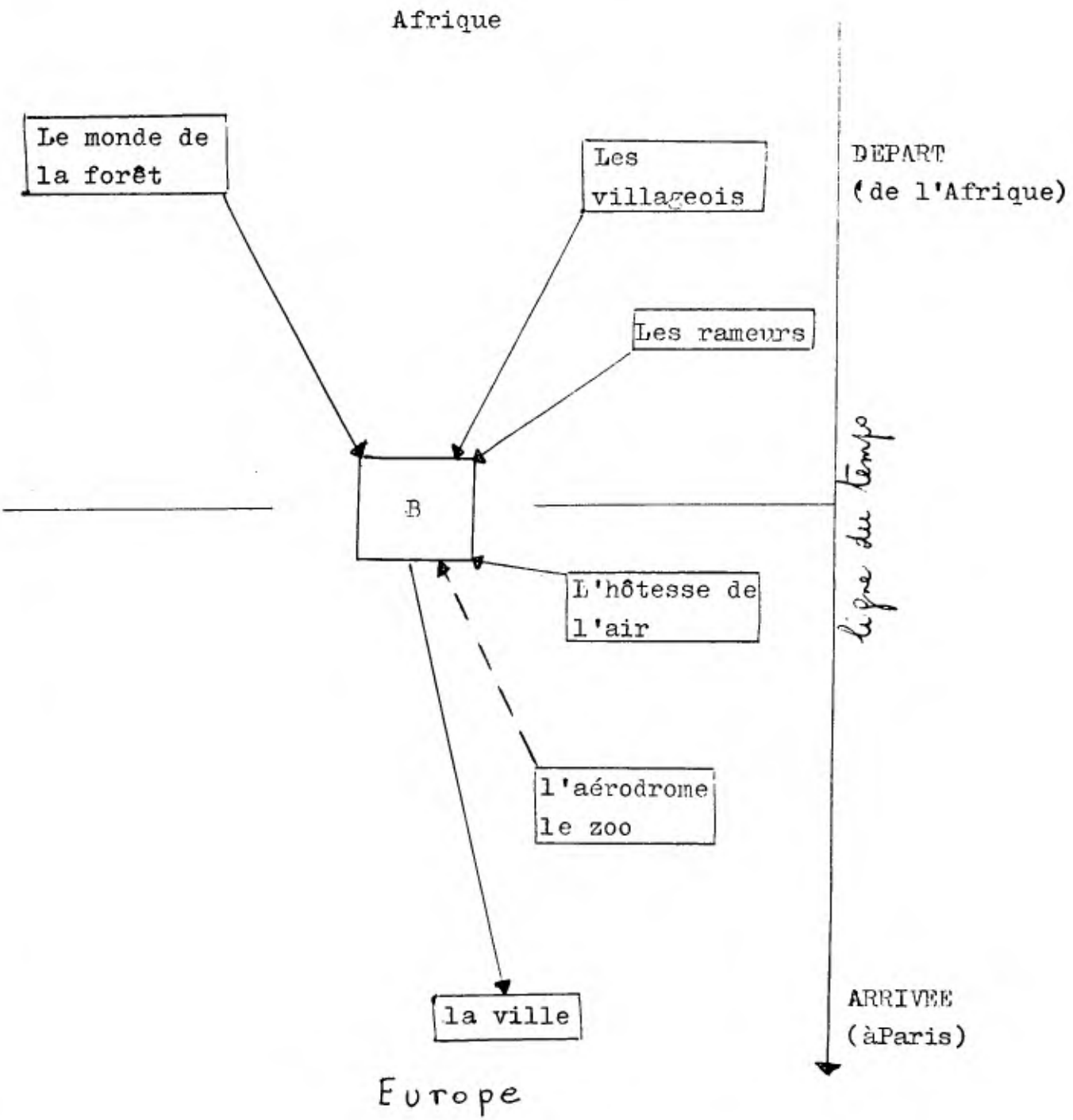
1. Caractères physiques

- jeune, mince et belle : "Une jeune fille.... argent" (66)

2. Caractéristiques psychologiques

- gaie : "Elle se mit à rire.... lion" (66)
- amusée par B.: "Tiens, bois.... Mon lion...." (66)
- a pitié de B. abandonné : "Heureusement.... Paris" (68)
- accueillante : "Seule, la voix..... Paris" (68)

3° Relations sociales



4° Cadres spatio-temporels

a) Cadre temporel

- Durée de la séquence : un jour et une nuit :
  "Et il s'endormit" (66)
  "Il se réveilla au crépuscule" (66)
  "On le laissa seul dans la nuit" (67)
  "Il se réveilla à l'aube" (67)

b) Cadres spatiaux

(i) naturel

- fleuve : "La barque..... fleuve" (65)
  "Les rameurs..... Immobile" (65)
  "La forêt..... autour du fleuve" (65)
- nature mystérieuse : "Les plus antiques arbres....eaux..;
  forêt... vent...oiseaux...poissons..." (65)
  "Adieu.... monde invisible...bois" (65)
- forêt, désert, mer (vus d'avion) :
  "Toute plante.... désert" (66)
  "La forêt..... mer"(66)

(ii) humain (social)

- population du village : "Au bord..... Village" (65)
- ville africaine : "Des jardins.... façades blanches... fleurs" (65)
- aérodrome : "Il mena le lionceau.... fenêtre" (65)
- rameurs : "Les rameurs...dents blanches"(66)
- ville européenne ; "l'immense pays....pluies" (67)
  "Malheureusement...paysage" (67)
- tarmac : "B. .....grand terrain vide" (67)
- ville européenne : le zoo (68), le Jardin des Plantes (68),les faubourgs aux trottoirs

gris (68),les animaux errants, les bruits
"Elle lui disait.... ciel" (68)

5° Image du monde

a) Opposition entre l'Afrique primitive et humaine et l'Europe civilisée et inhumaine

- la population du village africain assiste avec chaleur au départ de B. ;
- les rameurs sont émus quand B. s'envole;
- à Paris, personne ne fait attention à B. (son arrivée passe inaperçue)

Conclusion : - la vie primitive africaine est basée sur les relations primaires (affectives, personnelles)
- la vie civilisée européenne se fonde sur des relations secondaires (impersonnelles, artificielles) ex. presse et photographes sur le tarmac (67)

b) Opposition entre ville africaine et ville européenne

- ville africaine : - façades blanches, fleurs
  - maisons dans un paysage coloré(pureté)
- ville européenne : - trottoirs gris, jardins maigres
  - brouillards, fumées, pluies, ciel barbouillé et triste (pollution)
  - animaux errants.

c) Mais attrait (mystère) de part et d'autre

- la Nature est mystérieuse (arbres, eaux, animaux)
- la Ville est mystérieuse (habitants, amoureux, bal aux lampions (68)

I.D. L'ACCUEIL DU CIRQUE

1° Résumé de la séquence

Le dompteur se rend immédiatement compte des talents de Babouillet, ce qui provoque la jalousie, la méchanceté et le mépris des animaux du cirque à l'exception de Mürr, le vieux chien "fin cuisinier et grand lecteur" et de Tassoune la girafe subjuguée par le lionceau de naissance africaine.

2° Analyse des personnages

a) Babouillet

2. Caractéristiques psychologiques

- émerveillé : "B. sauta.... pétrifiée" (69)
- intimidé : "B. très intimidé..... tous" (70)
  "B..... Bêtement" (70)
  "..... répondit ..... voix timide" (70)
  "ici, on ne m'aime pas" (71)
- ébloui : "Ca devait être beau..... ébloui" (72)
- "philosophe": "La vie est mal faite..... tu ?" (74)

b) Les personnages humains

(i) l'hôtesse de l'air :

2. Caractéristiques psychologiques

- sécurisante : "La jeune fille.... crinière" (69)
- confiante : "Il travaillera..... blonde" (69)
- attachée à B.: "Adieu,..... velours" (69-70)

(ii) le dompteur :

1. Caractères physiques

- apparence : "Un homme vêtu de cuir fauve.... velours" (69)

2. Caractéristiques psychologiques

- charmé par B. : "Combien..... elle" (69)
- accueillant : "L'homme se mit à rire..... bras" (69)

(iii) le directeur du cirque :

2. Caractéristiques psychologiques

- "intouchable" :
  "Le directeur l'avait fait installer..... vide" (70)
  (seule indication concernant le directeur)

(iv) certains artistes :
- effrayés par l'arrivée de B. :
  "Les nains s'enfuirent..... hurlant" (69)

c) Les personnages animaux

(i) le père des tigres :

2. Caractéristiques psychologiques

- jaloux : "Alors c'est ce génie..... voisin ?" (70)
  "Tu arrives..... yeux" (70)
  "Monsieur..... saltimbanques" (70)
- méprisant : "Mais qui t'a permis..... cousin" (70)
  "Ici, c'est différent..... pas" (70)
  "Tu la regretteras..... paysan" (71)

(ii) l'ours, le guépard, le coyote :

2. Caractéristiques psychologiques

- jaloux (d'où :Veulent effrayer B. en lui décrivant un dompteur très méchant) :
  "Le dompteur n'est pas bon.....guépard" (71)
  "Son trident..... ours" (71)

"Son fouet..... coyote" (71)

(iii) Mürr le chien de cuisine

1. Caractères physiques

- âgé : "Je suis retraité" (71)
  "Depuis que je suis à la retraite..... heure" (73)

2. Caractéristiques psychologiques

- paternel : "Mais nous avons..... de plus" (71)
- protecteur : "Vous devez..... lionceau" (71)
- accueillant : "On t'aimera..... voir" (71)
- confiant : "Un soir..... donnera !" (72)
- vit de ses souvenirs (72)

(iv) Tassoune la girafe

1. Caractères physiques

- jolie : "Il devina..... lui" (73)

2. Caractéristiques psychologiques

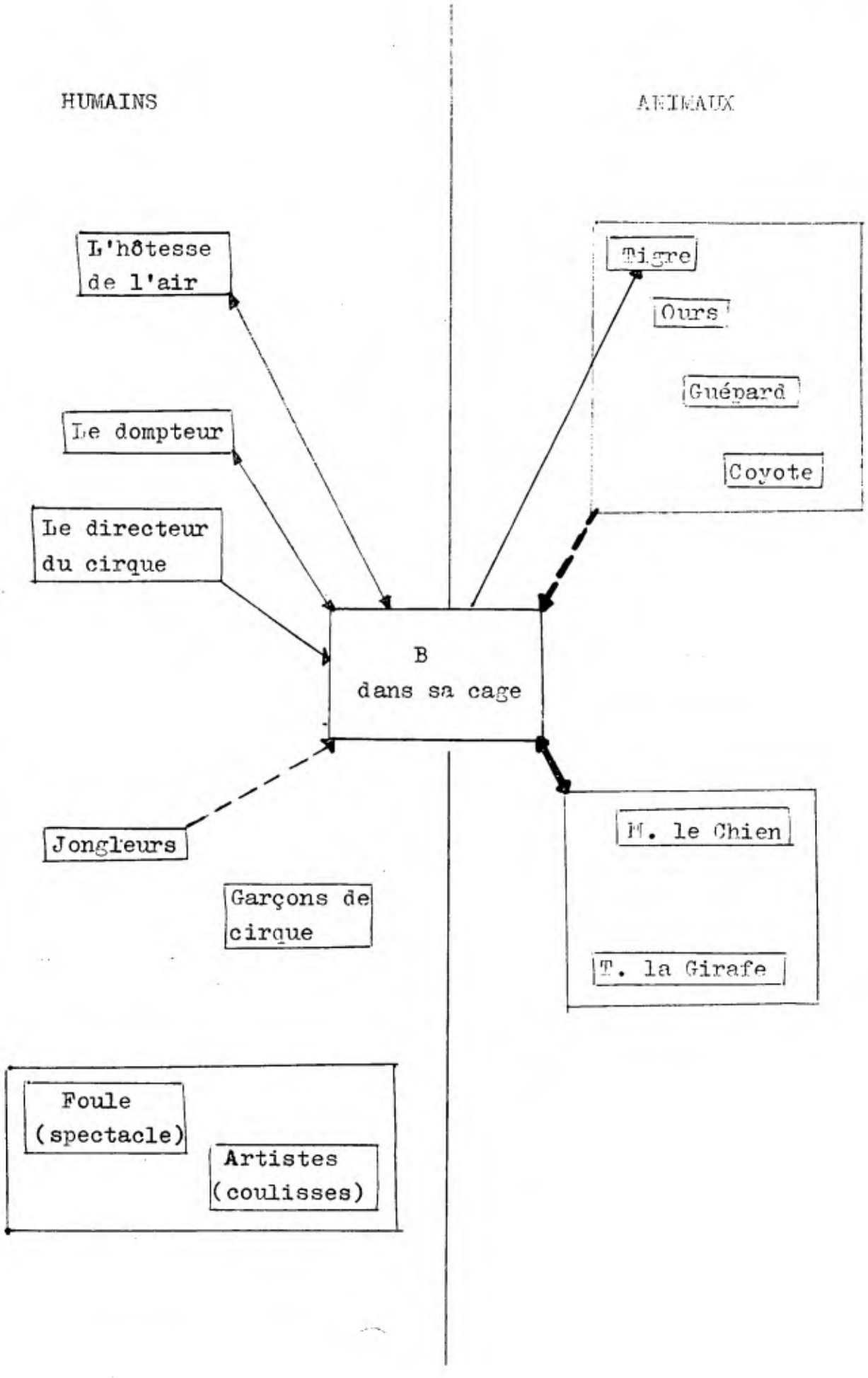
- douce : "Seule..... non" (73)
- compatissante : "J'avais de la peine.... toi" (73)
- curieuse : "J'aimerais que tu me parles de l'Afrique" (73)
  "Là-bas, il paraît..... liberté" (73)
- soif de liberté et de nature : "Je voudrais..... désert" (74)
  "Je voudrais.....pays" (74)
  "Je rêve.....campagne" (74)
  "J'aimerais.....là-bas" (74)

3° Relations sociales

Voir page suivante

4° Cadres spatio-temporels

a) Cadre temporel


HUMAINS
ANIMAUX
L'hôtesse de l'air
Le dompteur
Le directeur du cirque
Jongleurs
Garçons de cirque
Foule (spectacle)
Artistes (coulisses)
Tigre
Ours
Guépard
Coyote
B dans sa cage
M. le Chien
T. la Girafe

- souvenirs de Mürr le chien : "Ca me rappelle....levrette"(72)
  "Il y a longtemps...Amérique"(73)
- évocations sonores d'une représentation :
  "Tu entends,..... foule" (72)
  "C'est..... gladiateurs" (72)
  "Le petit lion s'endormit..... musique" (73)

b) Cadre spatial

(i) le cirque

- le chapiteau : "Les hauts faits..... neiges" (69)
  "L'air.... plumes" (69)
  "Rideau de velours" (69)
  "Une sonnerie..... vides" (69)
- la ménagerie : "D'un côté..... éléphants" (70)
- les coulisses : "Les couloirs..... musique" (71-2)
  "Un attelage..... espagnol" (72)
- la représentation (évoquée : voir supra)

(ii) la forêt africaine (évoquée par B et T)

"Des soleils chauds..... étoiles" (73)
"Le petit prince..... père" (74)

5° Image du monde (+ valeurs)

a) Opposition animaux sauvages (nature) et animaux dressés (cirque)

Les uns sont libres, primitifs mais naturels, authentiques, les autres sont prisonniers, civilisés mais dressés, ridicules.

b) Attitude des animaux du cirque à l'égard de B

soit jalousie (ex. les tigres)
scepticisme (ex. le chien)
fascination (ex. la girafe)

c) Réactions du monde du cirque à l'égard de B

(i) les humains : réactions positives (car exploitation du talent de B)

(ii) les animaux: soit réactions positives (par scepticisme ou fascinations)
soit réactions négatives (mépris, jalousie)

d) Opposition - ville-nature (Tassoune 73)

e) Attraction de l'inconnu

Réflexion de B (74) : on désire toujours ce qu'on ne possède pas.

I.E. L'ARTISTE

1° Résumé de la séquence

Si l'entraînement est dur, la première représentation publique constitue un véritable succès.

Babouillet est mis à l'épreuve à deux reprises : d'abord devant les policiers de la ville auxquels il doit prouver qu'il peut s'exhiber sans cage; le critique d'art ensuite qui doit bien, malgré lui, reconnaître sa valeur artistique.

Parmi les "élèves" que le dresseur lui a confiés, Féline, la petite lionne, affiche une application exemplaire.

2° Analyse des personnages

a) Babouillet

2. Caractéristiques psychologiques

- appliqué : "Tous les matins..... dompteur" (74)
  "..... l'élève..... orchestre" (74)
  "Tu l'appelleras..... lion" (74-5)
- rêveur : "Le soir..... Aïda" (75)
- mélancolique : "Souvent, il..... Pikini" (75)
- attristé : "B. ..... méchancetés" (76)

- angoissé : "Le petit élève.... Paris" (76)
  "C'est le moment..... je suis" (76)
  "Le petit lion..... glacer" (76)
  "Le petit lion..... mal" (77)
- reconnaissant : "Il se jura..... maître" (77)
- fier : "Fier..... piste" (78)
- maîtrise de soi : "AlorsB..... lui" (78)
- séducteur : "Pendant..... pas" (79)
  "Autour de lui..... exemple" (79-80)
- colérique : "Un rugissement..... dentifrice" (82)

b) Les personnages humains

(i) le dompteur

1. Caractères physiques

- beau : "Comme il était..... rouge !" (77)

2. Caractéristiques psychologiques

- affectueux : "Le matin..... élève" (76)
- encourageant : "Bonne chance..... appris" (77)
- angoissé : "Il riait..... mais..... fraternelle" (77)
- confiant : "Aussi.....cirque" (80)

(ii) la foule

- hydre aux cent bouches : "B. derrière.....bavardes" (77)

(iii) le directeur

2. Caractéristiques psychologiques

- matérialiste : "Je vous augmente.....or" (78)

(iv) le policier

1. Caractères physiques

- en uniforme noir : "De la banquette.....quitté" (80)

2. Caractéristiques psychologiques

- inspecteurs : "Tous les messieurs..... spectacle" (80)

(v) le personnel du cirque

2. Caractéristiques psychologiques

- flatté par le succès de B. : "Le balayeur.....voiture" (81)

(vi) le coiffeur

2. Caractéristiques psychologiques

- distingué : "toutes les semaines,Figaro,.....Babouillet" (81)

(vii) Lucien Théophile, le critique d'art

1. Caractères physiques

-malade : "..... était un monsieur..... foie" (81)

2. Caractéristiques psychologiques

- impitoyable : "car l'article était..... percé" (81-2)
- fier : "M.L.T.....sourire pincé" (82)
- acerbe : "Je n'avais jamais.....intéressant" (82)

c) Les personnages animaux (caractéristiques psychologiques)

(i) Mürr le chien

- serein : "Tous les après-midi ..... connues" (75)
- érudit : "Il lisait..... mémoire" (75)
- rassurant : "Heureusement..... moral" (76)
  "T'en fais pas..... partir !" (76)
  "Mürr,..... amitié" (76)
  "Ne t'en fais pas..... fils" (77)
- encourageant: "Bonne chance...." (78)
- ému : "Je m'en vais..... premières" (77)
- content : "Mürr, dans sa joie..... lui" (78-9)

(ii) Tassoune la girafe(et un bébé éléphant)

- encourageante : "Bonne chance" (78)

(iii) le tigre, un singe, un serpent, l'autruche :

- jaloux et méchants : "Monsieur..... vedette" (76)
"Monsieur va..... figure" (76)
"Et Monsieur..... qualité" (76)
"Ils t'attendent au tournant" (77)

(iv) les six lionceaux

- stupides : "Au début,..... dissipés" (80)

(v) Féline, la petite lionne

- appliquée : "..... musicienne.... gracieuse" (80)

3° Relations sociales

Voir page suivante

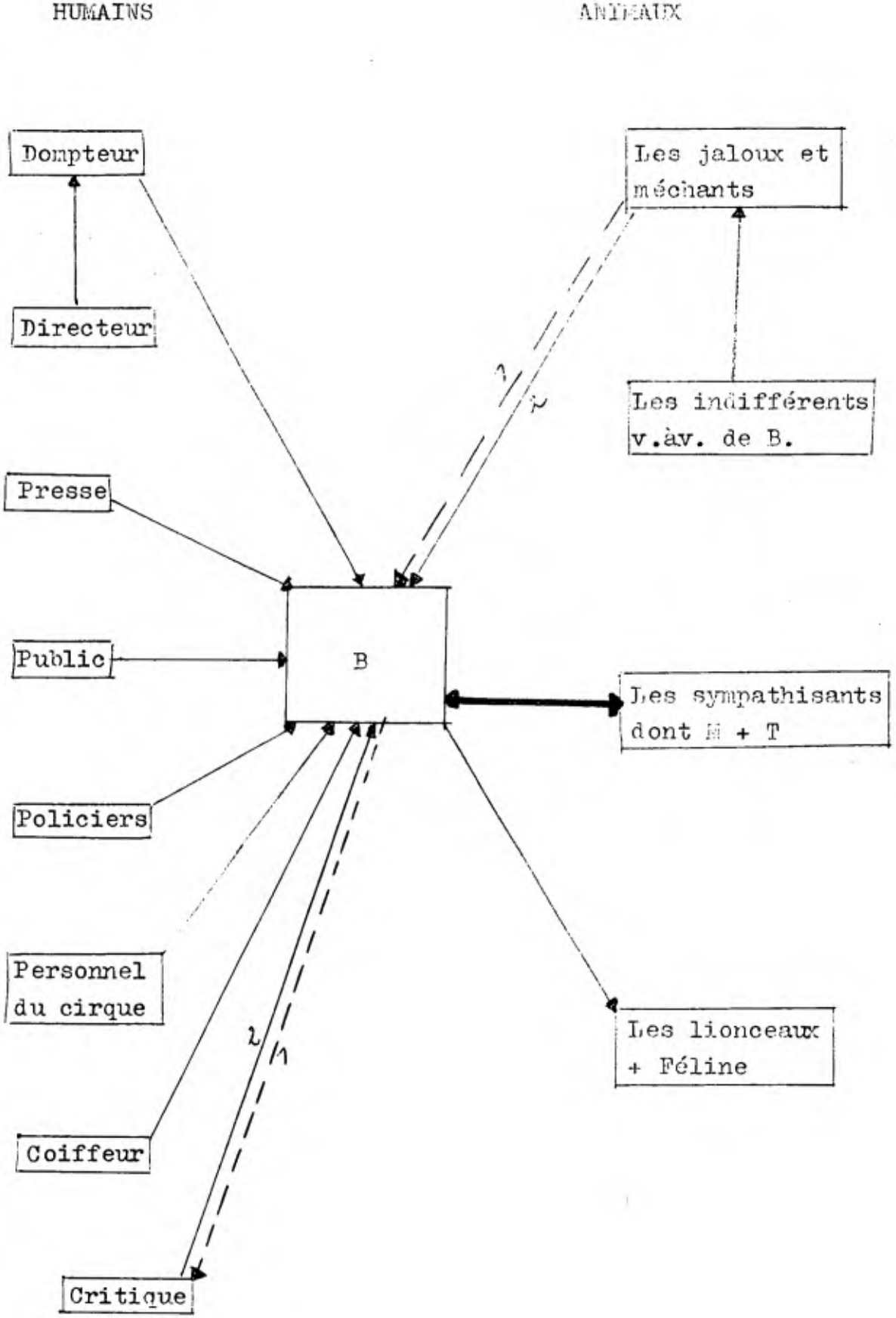
4° Cadres spatio-temporels

a) Cadre temporel

Le dressage de B. dure plusieurs mois :
"Tous les matins ..... dressage" (74)
"Tous les après-midi ..... cage" (75)
"Pendant ce temps..... pas" (79)
"Et B. grandissait..... Sultan" (79)

b) Cadre spatial : le cirque

- la salle de dressage: "Tous les matins..... dressage" (74)
- la cage : "Tous les après-midi.... cage" (75)
"Le soir..... rêvait" (75)
- la piste : "Puis un jour..... public" (75)
"L'orchestre préluda" (76)
"Soudain..... air" (77)
"B. sauta..... public"(78)


HUMAINS
ANIMAUX
Dompteur
Directeur
Presse
Public
Policiers
Personnel du cirque
Coiffeur
Critique
B
Les jaloux et méchants
Les indifférents v.àv. de B.
Les sympathisants dont M + T
Les lionceaux + Féline

"Fier comme..... piste" (78)
"Il vivait..... barres" (78)

- les couloirs : "Comme tous les soirs.... lui" (76)
"La sonnerie ..... retentit" (77)
"Les couloirs..... sourires" (78)

- les coulisses : "Le dompteur..... coulisses" (77)
"Bonne chance..... coulisses" (78)

- les gradins : "Les gradins..... trompettes" (78)

5° Image du monde (valeurs)

a) Rôle de la presse

Diffuser et "amplifier" le succès

"Ses qualités ..... une" (78)

b) Image de la foule, hydre bavarde

"Il paraît..... Monseigneur" (77)

c) Le Monde de publicité

"Un jour ..... aimablement" (79)
"Petit Sultan ..... personnel" (79)

et son rôle (exploiter le talent de B. avec sa complicité naïve) :

"Je vous augmente ..... or" (78)
"Il fit brosser ..... façade" (78)
"Qu'est-ce que ..... B. " (79)
"Servir de réclame ..... fils !" (79)

d) Le succès transforme la nature des relations sociales

L'ours et le tigre, ennemis de B., sont "séduits" par son triomphe :

"..... les ours..... bleus" (79-80)

e) Processus d'identification des individus à la vedette du cirque

"Tout le personnel..... élite" (81)
"La Comédie-Française des bêtes" (81)

f) Le monde lugubre de la police

"Tout de noir habillé" (80)

g) Critique de la Comédie-Française

"C'est le plus grand cirque sans animaux de Paris. C'est très chic." (81)

H) Parodie des critiques de spectacle

Lucien Théophile acerbe et virulent est réduit au néant par la réaction de force de B.

I.F. LE SUCCES

1° Résumé de la séquence

Le jeune lion, pris au piège du succès, devient vaniteux et stupide.

Il oublie ses humbles amis et fréquente le mondesophistiqué de la célèbre actrice Tsé-Tsé-Borga.

Par bonheur l'amitié de ses compagnons de travail et la tendresse de Féline lui ouvrent les yeux.

2° Analyse des personnages

a) Babouillet

2. Caractéristiques psychologiques

- frustré : "Le lion ..... frustré" (83)
- subjugué : "Elle venait..... regard" (84)
  "Le lion s'arrêta..... beau" (86)
- mondain : "Pour ne pas avoir..... disait-il" (85)
  "O'Brien, ... mode" (85-6)
  "Le fils du Roi..... chic incontestable" (86)
- vaniteux, orgueilleux :"Son professeur..... sirène" (85)
  "Tandis que son valet..... glace" (86)
  "Il oublia..... satisfait" (89)
  "Quel succès..... cou" (89)
  "En voilà un ami ..... succès!" "(89)
  "Ils sont jaloux..... théâtre!" (89)
  "Tu t'intéresses..... début" (89)
  "Il passa..... crinière" (89)

- susceptible : "Tu te trouves..... chien" (90)
  "Tout le monde..... B." (90)
- faible : "Le lion devint..... Paris" (90)
- naïf : "Il ne savait pas..... chapeau" (90-1)
- attendri : "Nous reprendrons..... jamais" (91)
- sens du ridicule : "Le lion..... grâces" (91)
- amoureux : "Il y a dans tes yeux..... désert" (91)

b) Les humains

(i) Tsé-Tsé Borga, l'étoile

1. Caractères physiques

- métisse, belle : "Elle était..... Inoubliable" (83)
- belle voix : "Bonjour..... sirène" (84)
- menue : "T.T. semblait..... or" (87)

2. Caractéristiques psychologiques

- talentueuse : "Elle tournait..... langues" (83)
- sophistiquée : "....dormait..... créature" (83)
  "Vêtue.... cellophane" (84)
  "... un face-à-mains.... Venise" (84)
  "T.T. sourit.... parfum" (84)
  "Une immense..... diamants" (86)
- agressive : "Elle ressemblait..... couleurs" (86)
- sceptique : "T.T. s'en alla..... Française" (88)

(ii) les autres (caractéristiques psychologiques)

- la presse veut percer le mystère de la "valse mystérieuse" (désir de sensationnel) :
  "Tous les efforts ..... tout" (85)
  "Cent photographes..... éternité" (88)
- le dompteur est aux petits soins pour B. :
  "... suivi du dompteur..... encouragements" (86)
- le public : gradation : snob - enchanté - enthousiasmé
  "Les princesses.... piste" (87)

"toute cette foule..... piste" (87)
"quand la valse..... enchantement" (87)
"Jamais pareille..... fleurs" (87)

- le Président de la République : mondain
"Le président..... lion" (88)

c) Les animaux (caractéristiques psychologiques)

(i) Mürr le chien

- agressif : "Oui.... très frelaté, dit Mürr" (84)
"J'ai l'impression..... riant" (85)
"Ils donnent une définition..... chat" (90)
- sensé : "Je le savais..... vamp" (85)
- attristé : "Mürr était..... détruire" (86)
"Tu n'as plus besoin..... fais" (89)
- ému : "B. aperçut..... tremplin" (91)
"Je suis bien content..... lion" (92)
- colérique : "Prétentieux..... buffet" (92)
- à la fois furieux et ravi : "Tu sais..... amis" (92)

(ii) Féline, la jeune lionne

- triste : "celle pleurait..... professeur" (85)

(iii) les élèves de Babouillet

- hypocrites : "C'est nous qui trinquons..... cours!" (85)

(iv) les autres animaux (= singes, tigres, ours, girafe)

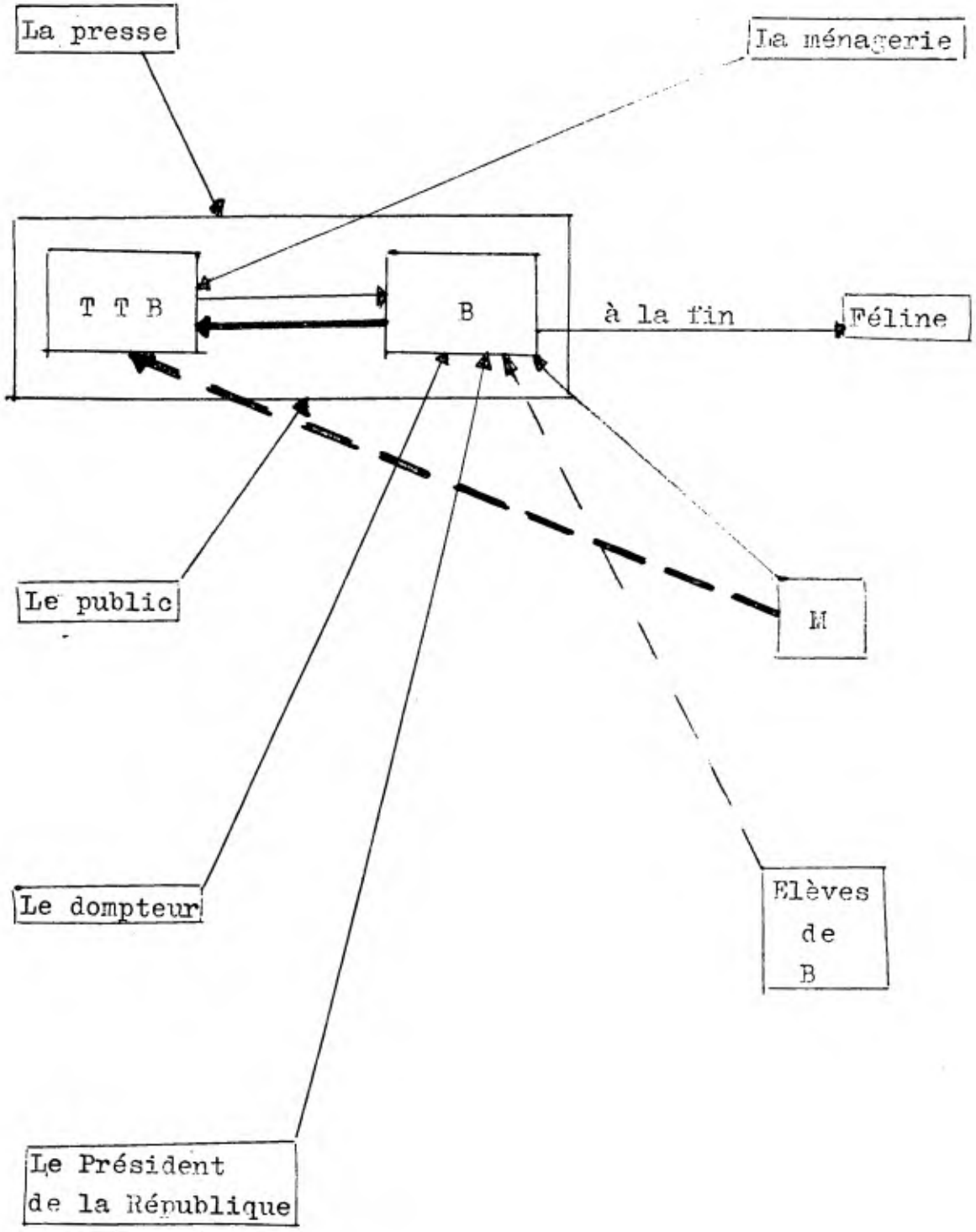
- en admiration béate devant T.T.B. :
"Les tigres et les ours..... hiboux" (83)
"Tassoune..... déplacements" (83)
"Quelle femme..... classe" (84)
"C'est une grande dame" (84)

3° Relations sociales

Voir page suivante

HUMAINS

ANIMAUX



4° Cadres spatio-temporels

a) Cadre temporel

- hiver : "on était ..... calorifères" (82)
- soir : "un soir ..... endormi" (91)

b) Cadre spatial (humain)

- la grande nuit du spectacle (+ foule, public)
  "Tous les ans, ... Paris" (83)
  "Pour faire ..... riant" (83)
  "Le Soir du Gala..... imaginer" (86)
- le cirque, la piste, le foyer, la ménagerie.

5° Image du monde (+ valeurs)

a) La grande nuit du spectacle

- étalage de la richesse du public à la Soirée du Gala
  "Mürr lui..... fleurs" (83)
  "Le Soir du Gala..... litières" (86)
- snobisme accentué par la présence du Président de la République qui, en termes galvaudés (lieux communs), traduit l'admiration du public (sa présence ⇒ encouragement tacite de ce genre d'exhibition)
- les milieux des étoiles sont artificiels, sophistiqués :
  "... de la part d'une milliardaire.... la reine des artichauts..... lion" (90)

b) Tsé-Tsé Borga, la vedette

- satire du succès "accidentel"
  "Un prix de beauté..... actualité" (83)
- satire du luxe, du frelaté
  "... elle dormait ..... omph" (83)
  "vêtue d'écailles ..... cellophane" (84)
  etc.

c) La presse

- inquisitrice à n'importe quel prix

d) Les animaux

- Mürr le chien, symbole de la sagesse et de l'amitié
- Féline la jeune lionne, symbole de l'amour sincère et pur.

Conclusion : Babouillet, le petit lion sans défense, venu de son Afrique pure, vierge de l'expérience des humains jouet de leur complicité tacite (dans des buts de lucre et d'exploitation) est opposé à Tsé-Tsé Borga, produit agressif de la société de consommation.
C'est donc l'Homme qui corrompt Babouillet (et non le monde animal) mais ce sont le chien et la tigresse (c'est-à-dire deux animaux) qui ramènent Babouillet dans le chemin de la "vérité" originelle

II. G. L'EMBARQUEMENT

1° Résumé de la séquence

A la grande joie de tous les animaux savants, le cirque part pour une tournée d'un an en Amérique du Sud.

L'embarquement des animaux se déroule devant une foule immense qui se délecte des commentaires publicitaires et humoristiques d'un présentateur radiophonique.

2° Analyse des personnages

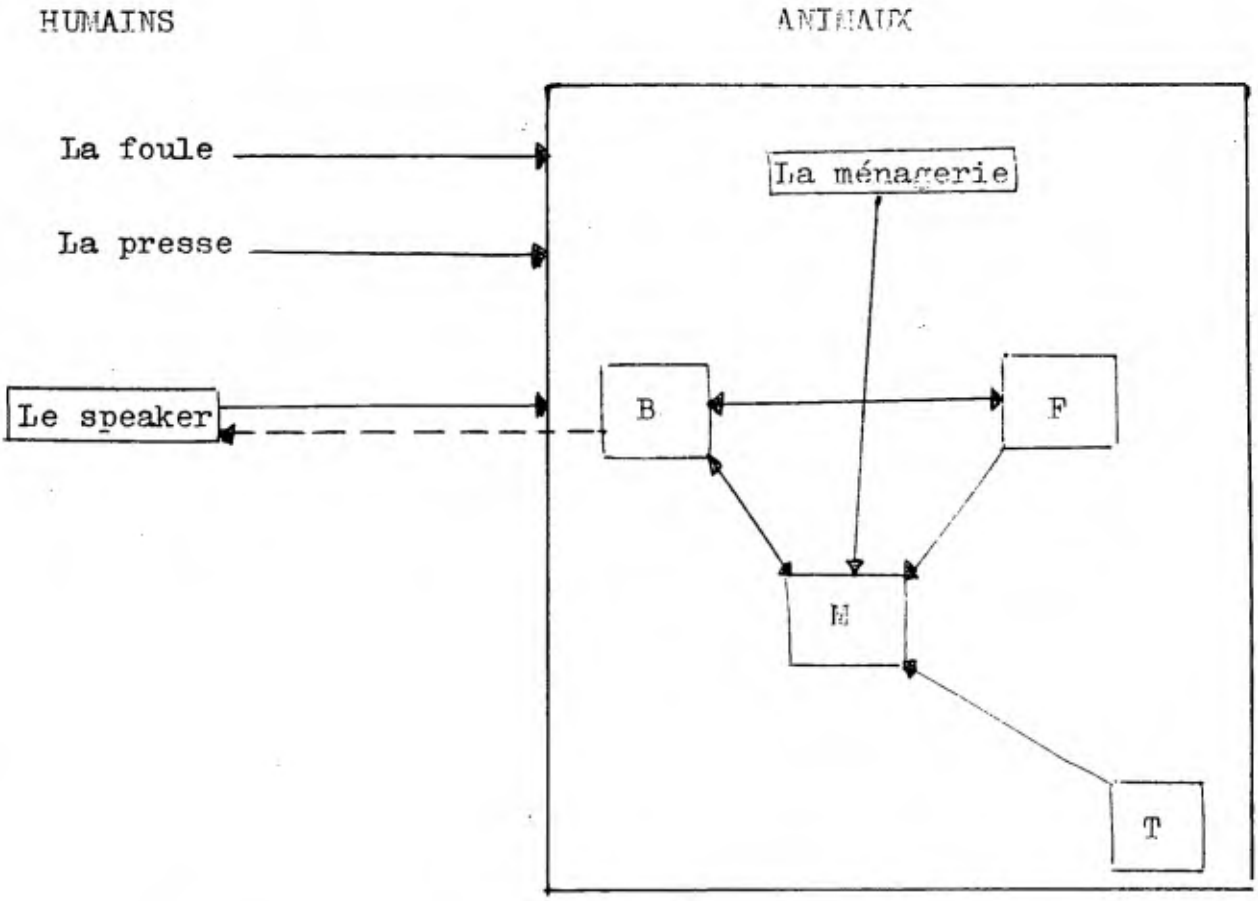
a) Babouillet

2. Caractéristiques psychologiques

- reconnaissant : "En tout cas..... riant" (93)

3° Relations sociales

Voir page suivante



b) les humains (caractéristiques psychologiques)

(i) le speaker

- sens de la publicité : "Ce programme..... mer" (94)
  "Ce programme ..... parleur" (94)
- sens de l'humour : "As-tu bien..... perroquet" (94)
  "Mais voici ..... chérie" (95)
- versatile : "Qu'est-ce ..... scandale!" (95)
  "Les lions ..... simplicité" (95)

c) les animaux (idem)

(i) la ménagerie :

- candide : "On va ..... Féline" (93)
- affectueuse : "Mais..... nous! "(93)

(ii) Mürr, le chien :

- se sent "vieux" : "Adieu ..... an" (93)
  "On n'emmène ..... vieux" (93)
- érudit : "Pour mieux ..... désiré" (94)

(iii) Féline, la jeune lionne

- sens de l'amitié : "Alors Féline..... B." (95)

(iv) Tassoune, la girafe

- intuitive : "J'avais bien..... Tassoune" (94)

4° Cadres spatio-temporels

a) Cadre temporel

La tournée doit durer un an
"La joie ..... Sud" (92)

b) Cadre spatial

- évocation de l'Amérique du Sud :
  "La joie..... Sud" (92)
- le quai (port de mer) :
  = avec sa foule : "Une immense..... quai" (93)
  = avec la presse: "La Radio..... noir" (93)
  = avec les grues: "Une sorte de pince .... airs"(95)
  = avec le navire

5° Image du monde (+ valeurs)

a) Satire du monde humain

- le "monde" se désintéresse de B. dès qu'il apprend ses fiançailles à Féline (beaucoup importante à ses yeux que la vedette T.T.B.)
  "Le monde..... B." (92)
- la foule : = son besoin d'événements sensationnels
  = sa"manipulation" par le speaker
- la publicité omniprésente

b) le monde animal

- beaucoup plus naturel et spontané (ex. les projets naïfs

et candides formulés par les animaux à l'annonce du départ du cirque pour un pays lointain)
- simplicité de B. + F. à l'égard de M. devant la foule
- dépaysement : = tournée en Amérique du Sud
  = origine biblique du nom du bateau
- symbolisme du nom du navire : la "Terre-Promise" annonce indirectement le désastre qui attend la caravane.

II. H. LA TRAVERSEE

I° Résumé de la séquence

Pendant les premiers jours de la traversée, Babouillet avec l'aide de ses amis, met au point un nouveau numéro : il s'agit d'un ballet-pantomime dans lequel sa jeune fiancée Féline joue le rôle d'héroïne.

2° Analyse des personnages

a) Babouillet

2. Caractéristiques psychologiques

- sociable : "Les rares passagers..... Sultan" (96)
- travailleur : "Mais..... amoureux" (96)
- heureux : "Soudain ..... mille" (97)

b) Les humains

2. Caractéristiques psychologiques

(i) les passagers :

- fiers : "Les rares..... Sultan .... les uns....patte" (96)
- richissimes : "Ils étaient..... tristement" (96)
  "Quand les milliardaires..... Loge" (97)

(ii) le commandant

- aimable vis-à-vis de M.

c) Les animaux

(i) la ménagerie

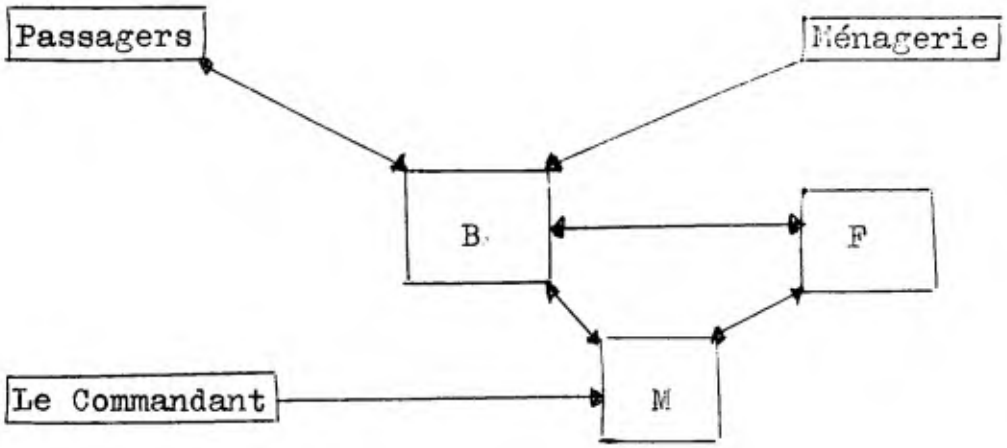
- heureuse de partir : "Nous partons..... monde" (96)

(ii) Mürr le chien

- sens de l'amitié : "Mürr..... ami" (96)
- érudit : "Il était..... nymphéas" (96)
  " Bientôt..... Sud!" (98)
  "Nous franchirons..... ligne" (98)
  "On ne la voit..... ciel" (98)
- "philosophe" : "Le monde..... mortes" (98)

3° Relations sociales

HUMAINS ANIMAUX



4° Cadres spatio-temporels

a) temporel

Plusieurs jours : "Le sixième jour..... aller" (97)

b) spatial

(i) naturel

- la mer
- évocation du désert (projection d'un film documentaire) :
  "Pendant quelques ..... dunes" (97)
- les étoiles
  "Bientôt..... Sud" (98)

(ii) humain

- le bateau ses passagers et le commandant

5° Image du monde

a) le monde des humains

à travers les passagers : désabusé, triste, fier, sophistiqué

b) le monde des animaux

- image de l'espoir et du bonheur
- la sagesse et l'érudition (M)

c) le dépaysement

- la traversée de l'Océan
- l'évocation du désert
- le mystère des étoiles

d) valeur compensatoire du ballet-pantomime

Le héros Babouillet offre le premier rôle à Féline qui jusqu'à présent a été très effacée.

II. I. L'INCENDIE

I° Résumé de la séquence

Une dernière épreuve trouble cette atmosphère détendue.

Le feu prend au fourrage; le navire va sombrer.

Les chaloupes mises à la mer, les passagers abandonnent le navire... et les animaux.

Babouillet refuse de quitter ses compagnons bien que

l'offre lui en soit faite.

La ménagerie se prépare à mourir courageusement. Tempête et pluie cependant éteignent l'incendie.

Tous les animaux sont saufs, mais le bateau dérive.

2° Analyse des personnages
(caractéristiques psychologiques)

a) Babouillet

- inquiet : "Le feu..... menacées?" (99)
- sens de l'amitié : "Mais B. ..... cirque"(100-1)
"Un sous-genre..... cirque" (101)
- courageux moralement : "Nous allons..... cirque!" (101)
physiquement: "Resté seul..... tempête" (102)
"Immobile..... yeux" (103)
"Sur la passerelle...gémissements" (103-4)
- anxieux : "Autour de lui..... désert?" (104)

b) Les humains

(i) les marins

- "silencieux et actifs" (99)

(ii) le commandant

- soucieux du sort des passagers :
"Le commandant..... navire" (100)
- indifférent au sort des animaux
"Mais les bêtes savantes..... Noë" (100)

(iii) les passagers

- peureux : "Les passagers..... Perdu" (100)
- égoïstes : "Mürr et les lions..... disparu" (100)
"Les hommes nous abandonnent..... perdu" (100)

(iv) le dompteur

- intéressé (valeur commerciale de B.) :
  "Viens,..... vie" (100)

c) Les animaux

(i) Mürr le chien

- philosophe et sage : "Il suffit..... voyage" (98)
- érudit,fin lettré : "Il avait quitté....invisible"(99)
- intuitif : "Et soudain..... étincelle" (99)
- triste : "Où était..... humides" (99)
- solidaire : "Le chien..... prévenir les lions"(99)
- soucieux : "Avarie.....feu" (100)
- altruiste : "Je tâche.... fiston!" (102)
  "Dans la ménagerie... fossé" (103)

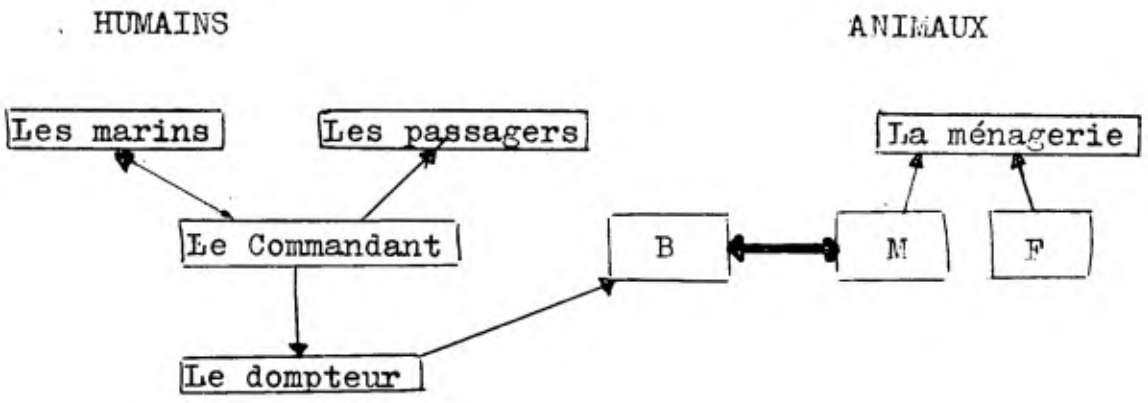
(ii) Féline la jeune lionne

- compatissante : "Pauvres..... maintenant?" (99)

(iii) la ménagerie

- insouciante : "A l'avant.....dormaient" (101)
- puis terrifiée : "Les tigres,.... l'incendie" (101)
- peureuse : "O mon cousin..... Shetland" (101-2)
- épouvantée : "Oreille..... hurlements" (102)
- se laisse finalement distraire : "Les animaux....plumes" (103)

3° Relations sociales



4° Cadres spatio-temporels

a) temporel

La durée d'un incendie et d'une tempête

b) spatial (naturel)

-l'incendie : "On entendait..... pont" (99)
"Dans une heure.... mûre" (100)

-la tempête : "Le vent..... le feu" (102)
"La colère.... bêtes" (102)
"L'horizon..... mouvantes" (103)

-le retour au calme : "Longtemps.... se tut" (104)

5° Image du monde (+ valeurs)

a) Opposition monde humain - monde animal

Au cours de l'incendie les passagers se comportent lâchement alors que les animaux font preuve d'un grand courage; les hommes ne se préoccupent pas du sort des animaux (seul Babouillet qui a une valeur commerciale est invité à les accompagner dans leur fuite).

b) Victoire de l'amitié sur les honneurs

Babouillet décide, en dépit du danger, de rester auprès de ses amis.

c) Utilité de la culture intellectuelle

La lecture constitue un excellent antidote au malheur (la culture de l'esprit peut guérir des souffrances morales et physiques).

d) Pour la première fois dans l'histoire, la nature se montre sous des aspects terrifiants

- incendie (feu)
- tempête (orage, éclairs, vagues)

II. J. LE SAUVETAGE

I° Résumé de la séquence

Tout paraît perdu, mais grâce à l'intervention du monde de la mer et à l'esprit d'organisation des animaux, le navire échoue sur une plage de sable fin.

Babouillet apprend que la traversée les a conduits au "royaume du lion dont le fils est artiste". Son pays.....

2° Analyse des personnages

a) Babouillet

1. Caractères physiques

- infatigable : "Mürr et..... blancs" (107)

2. Caractéristiques psychologiques

- rêveur, pensif : "Sur la passerelle...rêvait"(104)
- directif,autoritaire : "Dans deux..... ravitaillement"(105)
  "Cap sur la baleine....B." (106)
  "Il fallut.... ménagerie" (107)
  "B. ordonna....tous "(110)
- inquiet : "Sa voix.....gouvernail" (106)
- reconnaissant : "Dis à tes amis...amoureux!" (108)
- étonné : "Le royaume de mon père.....!" (109)
- sentimental : "Cette nuit-là...abandonner" (110)

b) Les animaux

(i) le monde de la mer

- les dauphins et les mouettes = messagers
  "Les hommes.... diriger" (104)
  "Lion savant..... fin" (105)

"Le monde des eaux..... elle" (107)
"Mes amis..... c'est" (107)
"Ils disent..... terre" (108)
"Dis-leur..... mer" (108)

- les poissons = naïfs et purs
"Les poissons..... fin" (107-8)
= public bon enfant
"Les habitants des eaux..... nageoires" (108)

- la baleine = guide
"Il n'y eut plus..... lointain" (108)

(ii) les animaux savants

- Mürr le chien = patient et persévérant
"Opérette..... verve" (105)
= inquiet
"Mürr et le lion..... respiration" (106)
= infatigable
"Mürr et B. restaient..... blanc" (107)
= espérant
"Je vais..... revoir.... Mürr" (109)
= émerveillé
"Baobab.... tropicale" (111)

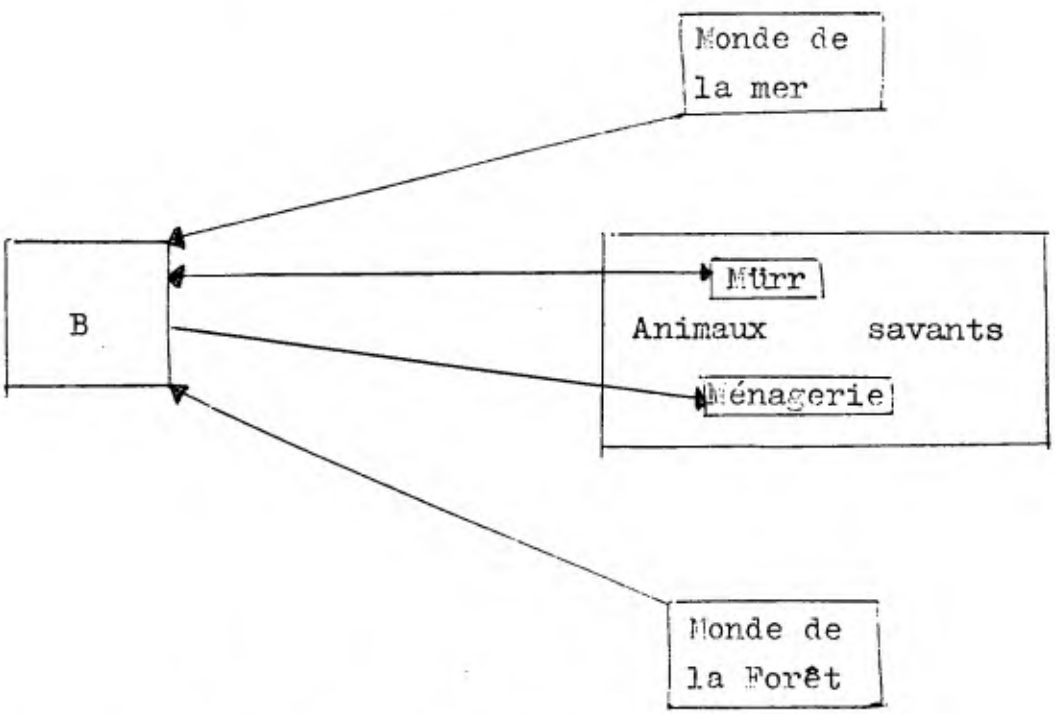
- Tassoune la girafe = timide
"Quant à Tassoune..... exquise" (107)
= émerveillée
"Les grands papillons..... Promise" (110)

- La ménagerie = joyeuse
"L'auditoire..... surprise" (105)
"Il y eut..... approche" (107)
= esprit d'organisation
"A la cuisine..... nourris" (106-7)
"Seuls,Mürr..... ravataillement" (105)
"Ho, ho..... pays" (109)
= ébahie
"Vous êtes..... artistes" (109)
= triste
"Avant de ..... navire" (110)

(iii) les animaux de la forêt (buffle, zèbre, rats, singes, aigles, crocodiles,....)

- intrigués : ".....regardaient... curiosité" (109)
- heureux de retrouver B.: "C'est B.....retour" (109)
  "La nature..... plage" (109)
  "Les petits singes... départ" (109)
- messages : "Un vol d'aigles.....roi" (110)
- organisateurs: "Le chemin.....votre voyage" (110)
  "Nous en prendrons soin....retrouveront"(110)
  "Une large route.... forêt" (110)
  "Les phoques..... tortues" (111)

3° Relations sociales



4° Cadres spatio-temporels

a) Cadre temporel

- durée du sauvetage : deux jours complets (105)
- durée du débarquement : un jour complet (108-110)

b) Cadre spatial

4° Cadres spatio-temporels

a) Cadre temporel

- durée du sauvetage : deux jours complets (105)
- durée du débarquement : un jour complet (108-110)

b) Cadre spatial

- description du bateau :
  "Sur la passerelle..... rêvait" (104)
  "Seuls..... pont" (105)
  "La mer..... rambardes" (105)
  "Toutes..... barre..... vigie" (105)
  "Les singes..... gouvernail" (106)
  "Le perroquet..... mât de misaine" (107)
- la mer (et son monde exotique d'oiseaux, de poissons, de baleines,....) :
  "La nouvelle..... eaux" (104)
  "Un vol de mouettes..... parla" (104-5)
  "Quand les bêtes..... voisinaient" (105)
  "Un jet d'eau..... B." (106)
- la plage (et son sable, l'embouchure d'un fleuve, sa verdure, ses animaux,.....) :
  "Nous vous donnerons ..... fin" (105)
  "Nous aurons ..... fin" (105)
  "A l'horizon..... fin" (107)
  "Le bateau..... fleuve" (108)
  "La plage..... dormait" (108)
  "Un buffle..... curiosité" (109)
- la forêt (et sa végétation) :
  "Les grands papillons..... fougères...liberté" (110)
  "Bêtes de cirque..... forces" (110)

5° Image du monde (+ valeurs)

a) parfaite solidarité du monde animal

- C'est le monde de la mer (et non les hommes) qui assure le sauvetage des animaux savants;
- C'est le monde de la forêt qui accueille les naufragés

Rem. : cet accueil apparaît plus chaleureux et spontané que celui réservé aux animaux de cirque par la foule humaine au moment de leur embarquement

b) la nature symbole de liberté et de pureté

- Tassoune la girafe (née en Suisse dans une cage) découvre une nature "libre";
- les poissons ignorent tout du monde civilisé et de ses vanités

c) dépaysement

exotisme des mondes de la mer et de la forêt

d) certaine ambivalence chez Babouillet

Pendant quelques instants, Babouillet est partagé entre le désir de retourner à la vie naturelle et l'envie de reprendre la vie d'artiste (le navire ne sera d'ailleurs pas détruit mais conservé avec soin par les buffles, ce qui entretient la possibilité de repartir!)

II. K. LE RETOUR

1° Résumé de la séquence

Babouillet, heureux, emmène chez ses frères, ses compagnons de travail et d'aventure. Les animaux "exilés" retrouvent le pays dont ils n'osaient plus rêver.

A l'occasion du mariage et du couronnement de Babouillet, ils offrent à la brousse fraternelle, la parade du cirque "africain" sous un chapiteau de feuillage et de ciel.

2° Analyse des personnages
(caractéristiques psychologiques)

a) Babouillet

- "filial" (amour) : "B. se jeta..... Parents" (111)
- fier : "Il se tourna..... fiancée" (111)
  "Elle a dans les veines...couronné" (112)

- sociable : "Voici Mürr.... voici.... " (112)
- sentimental: "Il songeait..... Sultan" (114)
- étonné : "B. et sa..... lion" (113)
- respectueux: "C'est une artiste..... B." (114)

b) Les humains

Evoqués (lecture du journal)
- inconsolables suite à la perte de B.
- le dompteur renonce au dressage :
" Le public..... fauves" (113)

c) Les animaux

(i) les animaux de la forêt (indistinctement)

- accueillants : "Toutes les bêtes..... cirque" (111)
"Toutes les bêtes..... olivier" (115)
- admiratifs : "Toutes les bêtes.....prince" (111)
- compatissants : "Les animaux..... détresse" (113)
"Ne pleurez plus .....cirque" (114)
- émus : "Quand le lion..... règne" (115)

(ii) les singes

- sens de l'humour : "Employez..... épuisés" (113)

(iii) Pikini la gerboise

- admirative : "C'est le plus..... larmes" (114)
- nostalgique : "Je te plains.....hommes" (114)

(iv) les parents de Babouillet

- affectueux : "Ils avaient..... or" (111)
- accueillant : "Mais B,.....genre" (112)
"Et le plus joli..... roi" (112)
"Cette petite.... distinguée" (112)
- soucieux : "Au pays..... renseigner" (113)
- intrigués : "Il est donc si beau..... il?" (114)

(v) les animaux savants (indistinctement)

- ravis : "Ils apprirent..... campagne" (111)
- tristes : "Dans la clairière..... pleuraient" (113)
  "Nous sommes..... éléphants" (114)
- fraternels : "A cet instant..... monde" (116)

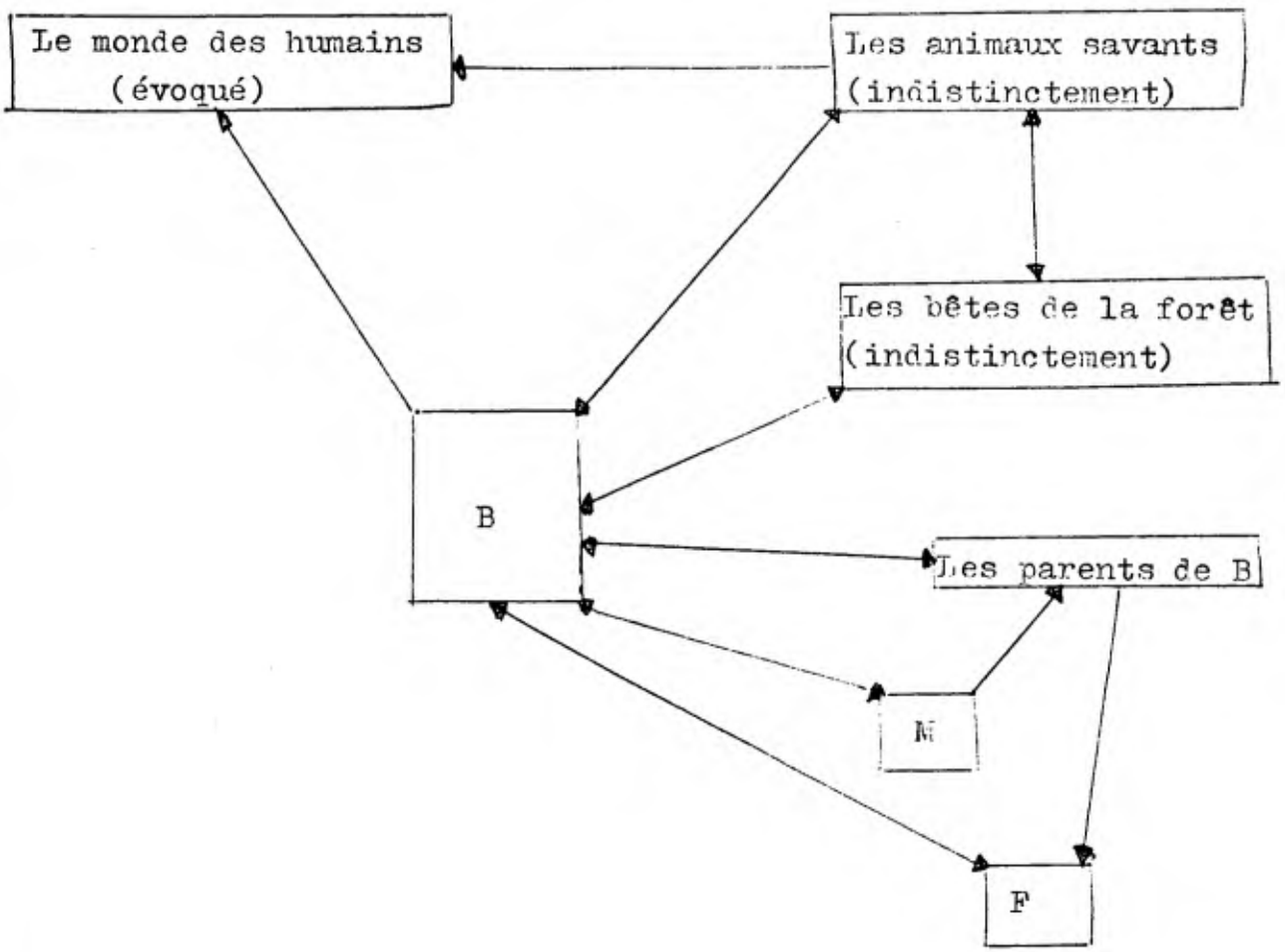
(vi) Féline la jeune lionne

- amoureuse et fière : "Et j'ai été..... Féline" (112)
- admirative : "Une artiste..... Féline" (114)
  "On te voit..... Féline" (114)

(vii) Mürr le chien

- sociable : "Ce roi-là..... famille" (113)
- admiratif : "Qui a..... désert" (114)

3° Relations sociales



4° Cadres spatio-temporels

a) cadre temporel

(i) le retour proprement dit

- plusieurs jours : "Au bout..... roi" (111)
- la nuit : "La nuit..... arriva" (115)

(ii) l'histoire de Babouillet

- plusieurs années : "Les années..... passé" (112)

b) cadre spatial

- la clairière au milieu de la forêt africaine
  "Ils arrivèrent.....roi" (111)
  "Voila le journal..... cirque" (113)

5° Image du monde (+ valeurs)

a) ambivalence affective
  - de B. : joie de retrouver les siens et regret de son dompteur (auquel il s'était attaché)
  - de la ménagerie : joie de découvrir la nature et la liberté et tristesse à l'idée d'être regrettée par le public (spectateurs)

b) la nature se montre très accueillante

c) retour à la vie simple, naturelle, familiale.

2° ESSAI DE SYNTHESE DE L'ANALYSE SEQUENTIELLE

Plan de la synthèse :

I. Les personnages

A. Animaux
B. Humains

II. Sphère générale d'action du héros (relations sociales)

III. Les cadres
A. Temporels
B. Spatiaux

IV. Les valeurs (image du monde)
A. La nature
B. La société humaine.

I. A. LES PERSONNAGES ANIMAUX

1° Babouillet

Sur le plan physique, Babouillet apparaît comme un petit lion, jeune, beau, agile et fort.

Au niveau psychologique, le personnage est très riche : chaque séquence nous révèle des aspects complémentaires de sa personnalité.

Ses traits personnels les plus marquants sont : heureux, confiant, rêveur, intelligent, naïf et volontaire.

Ses nombreux rapports avec les autres personnages de l'histoire nous le présentent comme un être éminemment sociable : affectueux, sensible, angoissé, inquiet, reconnaissant, courageux, fidèle, séducteur.

Son rôle de héros le rend assez autoritaire, indépendant, fier, parfois susceptible.

Mais la place principale qu'il occupe dans l'histoire ne l'empêche pas d'être, à certains moments, fasciné, culpabilisé, intimidé par l'attitude des autres personnages.

En conséquence, Babouillet est très "Centré" sur le groupe de ses amis animaux. En effet tout au long de ses aventures il témoigne un intérêt très vivace à l'égard de ses amis (affection, reconnaissance, fidélité), partage les sentiments de ses congénères (sensibilité, angoisse, inquiétude,)

et aime dominer le groupe (fièreté, courage, orgueil, autorité).

Quant au groupe des humains, il exerce sur Babouillet une influence contradictoire :
- fascination - déception
- dépendance - indépendance
- susceptibilité - intimidation

2° Les parents de Babouillet

a) le père est colérique, orgueilleux et autoritaire. Très "paternaliste" il représente la tradition dans le domaine de l'éducation (ses préjugés ne disparaissent qu'à l'extrême fin de l'histoire). Néanmoins il sait se montrer très affectueux à l'égard de ceux qu'il aime.

b) la mère est plus effacée, sensible, affectueuse et surprotectrice, elle apparaît en tant que personnage "conformiste" (elle l'est moins à la fin de l'histoire).

3° Pikini la gerboise

Petite mais jolie, c'est un être doux et gentil qui "aime" Babouillet d'une manière discrète tout au long de l'histoire (elle est sensible à son "drame", confiante en son talent, inquiète pour lui, admire sa carrière artistique,....)

Image de la naïveté et de la timidité, Pikini passe néanmoins par des moments de fièreté.

4° Les animaux de la forêt (indistinctement)

Leur "psychologie" évolue en fonction des événements.

a) Au cours de la séquence de l'anniversaire ils adoptent vis-à-vis de Babouillet soit un comportement d'indifférence soit d'antipathie (moquerie, aggressivité).

b) Au retour de Babouillet dans son pays natal, ces mêmes animaux manifestent immédiatement de la sympathie à son égard fraternisent d'emblée avec les animaux-savants, accueillent la caravane avec enthousiasme, admirent le héros (sans pour cela l'épargner d'allusions ironiques aux slogans publicitaires dont il fut l'objet en Europe), compatissent à la

tristesse de la ménagerie qui apprend par la presse, la relation de son naufrage, s'engagent à faire apprécier la beauté de la nature à leurs nouveaux amis qu'ils couvrent de cadeaux.

5° Mürr le chien

Au plan physique, Mürr est un vieux chien retraité, laid, infatigable malgré son grand âge.

C'est au niveau psychologique que ce personnage développe une grande richesse : érudit, lettré, sage, "philosophe", esprit "jeune".

Mais c'est certainement son grand sens social qui le caractéristique le plus : paternel, accueillant, confiant, sécurisant, sensible, solidaire, soucieux, patient, inquiet, aimable sont les principaux aspects de ses relations avec autrui.

6° Tassoune la girafe

Jolie, élancée, élégante, Tassoune est un personnage doux, gentil et timide.

Elle comprend le "drame" de Babouillet qui l'intrigue par ses origines "exotiques" et qui représente à ses yeux la liberté et la nature dont elle rêve depuis son enfance.

Elle est la seule à comprendre la signification du nom du navire – La Terre-Promise – (ce qui correspond à ses préoccupations personnelles).

7° Féline la jeune lionne

Jeune, jolie, souple et gracieuse, Féline s'applique au travail car elle aime secrètement Babouillet.

Son amour n'est néanmoins pas exclusif :

- elle témoigne de l'amitié à Mürr le chien;
- elle compatit aux malheurs des herbivores (pendant l'incendie des fourrages);
- elle n'est pas jalouse (elle admire les talents de Pikini, premier "amour" de Babouillet).

8° Les élèves de Babouillet
(à l'exception de Féline)

Stupides, dissipés et hypocrites ils ne peuvent empêcher le lecteur de penser à une caricature de l'écolier.

9° Les animaux savants

Quand Babouillet débarque au cirque, ils lui réservent un "accueil" aversif :
- jalousie et mépris des tigres;
- méchanceté des ours, guépard et coyote.

Au moment de la première exhibition, les comportements se diversifient :
- jalousie et méchanceté des tigres (+ singe, serpent, autruche) persistent;
- encouragements d'un bébé éléphant, de Tassoune et de Mürr;
- indifférence des élèves-lionceaux (à l'exception de Féline)

Lorsque la vedette Tsé-Tsé Borga fait son apparition, elle déclenche :
- l'admiration des tigres, singes, ours, girafe et....Babouillet;
- l'antipathie de Mürr.

Pendant l'embarquement, les animaux savants ne cachent pas leur joie de partir pour l'aventure et expriment pour la première fois leur attachement à Mürr devenu l'ami privilégié de Babouillet.

Lorsque le bateau prend feu, ils se montrent tous paniquards (car éprouvent de la culpabilité), se confessent à Babouillet et se raccrochent à Mürr qui les distrait en leur lisant quelques pages du Dictionnaire.

Puis apparaît l'espoir d'être sauvés : à l'unanimité ils choisissent Babouillet comme chef responsable avec Mürr d'organiser les opérations et de répartir les responsabilités.

Au moment des retrouvailles finales, ils découvrent avec émerveillement la nature et la liberté et remercient Babouillet en lui offrant la parade du "Cirque Africain".

En résumé, le comportement des animaux-savants se modifie progressivement suite à la disparition de sentiments

aversifs et de certains préjugés ainsi qu'à la prise de conscience des qualités profondes de Babouillet et de Mürr

10° Les animaux de la mer

Jouant le rôle d'intermédiaires, de médiateurs, de messagers, ils nous apparaissent naïfs et purs.

I. B. LES PERSONNAGES HUMAINS

1° L'hôtesse de l'air

Jeune et belle, elle est sensible à la solitude de Babouillet auquel elle témoigne avec gaieté affection et confiance.

2° Le dompteur

La relation qui s'établit entre le dompteur et Babouillet est très positive :
- accueillant à son arrivée au cirque
- séduit par les talents de Babouillet
- confiant, prévenant, attentionné
- angoissé pendant ses exhibitions
- inconsolable à sa perte.

Mais cette amitié est teintée d'intérêt matérialiste (Babouillet représente en effet une valeur commerciale).

3° Le directeur du cirque

Personnage insignifiant pour lequel seul le succès de Babouillet compte car il remplit les caisses du cirque.

4° Les policiers

De savants messieurs mettant le héros à l'épreuve et ayant pouvoir d'autorisation.

5° Le critique d'art

Personnage exclusivement méchant, dur, impitoyable, fier et acerbe.... par profession.

6° Tsé-Tsé Borga, la star

Extraordinairement belle, (mais d'une beauté sophistiquée) mystérieuse par ses origines exotiques, elle a le goût du luxe, aime la célébrité tout en le cachant.

Agressive, elle tente d'entraîner Babouillet dans son sillage.

7° Le Coiffeur

Figaro, coiffeur de luxe, personnage superficiel et futile; sa présence ne sert qu'à accentuer l'ascension sociale de Babouillet.

8° Le Président de la République

Personnage banal jouant le jeu des mondanités.

9° Les artistes

Créent une ambiance de cirque aux moments des répétitions et des représentations.

10° Le personnel du cirque

Partage le succès de Babouillet héros auquel il s'identifie avec vanité.

11° La foule

Tentaculaire et snob, elle se montre à la fois indifférente (quand Babouillet décide de quitter la scène) et inconsolable (quand elle apprend le naufrage du navire).

12° La presse

Envahissante, elle recherche l'information "sen - sationnelle".

Le personnage du speaker :

- objet de publicité;
- sens de l'humour;
- versatile.

13° Les passagers

Créent l'ambiance existant sur un navire transatlantique (exhibitionnisme, snobisme).

Egoïstes quand ils abandonnent les animaux sur le navire en détresse.

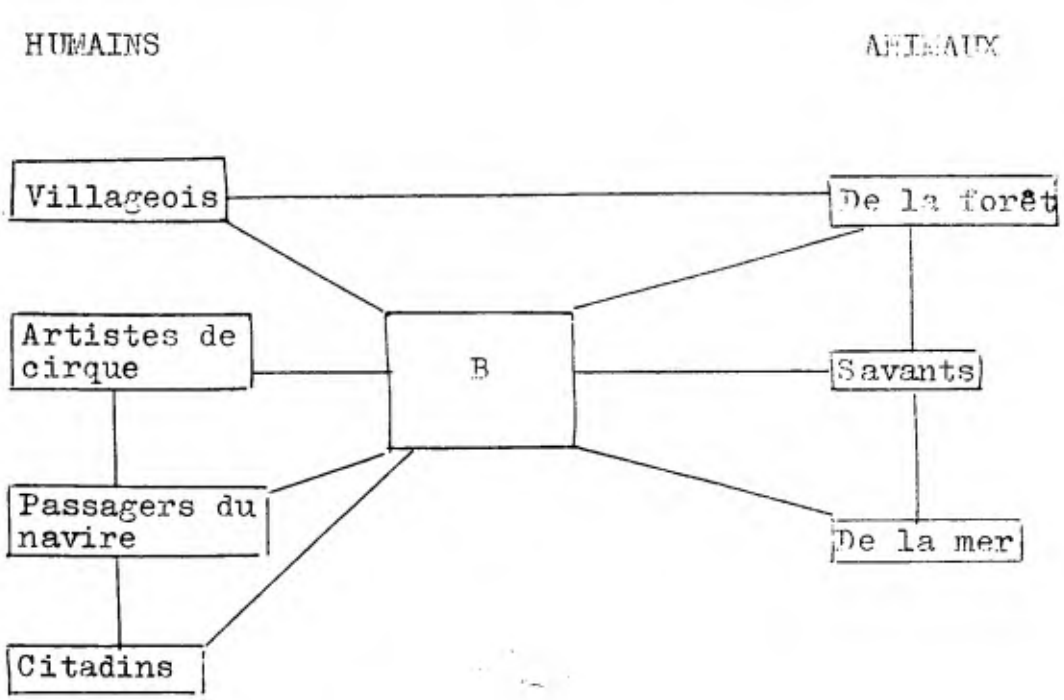
14° Le commandant

Aimable à l'égard de Babouillet, il dirige les opérations de sauvetage des humains.

15° Les marins

Actifs et dévoués, ils s'acharnent à éteindre l'incendie et à porter secours.

II. SPHERE GENERALE D'ACTION DU HEROS



III. A. CADRE TEMPOREL

I° Epoque contemporaine
2° Durée : plusieurs années
3° Quelques précisions :
a) la capture dure deux jours;
b) le voyage dure un jour et une nuit;
c) l'accueil dure plusieurs jours;
d) le dressage dure plusieurs mois;
e) le succès dure un hiver;
f) la tournée devrait durer un an;
g) la traversée dure plusieurs jours;
h) l'incendie et la tempête durent quelques jours;
i) le sauvetage dure deux jours et deux nuits;
j) le retour dure plusieurs jours.

III. B. CADRES SPATIAUX

1° Cadres naturels

a) la forêt africaine
- clairière;
- baobab, lianes, fougères;
- animaux de la jungle;
- faune et flore mystérieuses

b) le désert
- le sable, les dunes;
- les palmiers;
- les chameaux

c) la mer
- la tempête, le vent;
- le monde vivant : étrange et exotique

d) la plage

- le sable
- l'embouchure d'un fleuve
- un bois de cocotiers

e) les éléments

- le soleil omniprésent
- les étoiles
- le feu
- l'eau, la pluie
- la terre, le sable, les rochers

2° Cadres sociaux

a) la famille africaine

La "grande" famille des animaux africains au sens sociologique du terme avec un patriarche dans le personnage du lion-roi de la forêt.

b) le village africain

- ses habitants (négrillons)
- l'instituteur (seul lettré)
- les animaux domestiques
- les métiers artisanaux

c) la ville

(i) africaine
- belle
- propre
- colorée
- calme

(ii) européenne
- taudis
- sale
- terne, grise
- bruyante
- verdure "artificielle" (le Jardin des Plantes)

d) l'aérodrome

(i) africain
- familial

(ii) européen
- impersonnel

e) le cirque

- le chapiteau
- la ménagerie
- les coulisses, les couloirs

- la piste, les gradins
- la salle de dressage
- les cages
- le foyer

j) le port

- le quai
- le navire
- la foule
- la presse

k) les métiers

(i) en Afrique
- chasseurs
- rameurs
- artisans

+ l'instituteur européen

(ii) en Europe
- fonctionnaires
- policiers
- cinéastes
- artistes
- intellectuels
- industriels

IV. VALEURS - IMAGE DU MONDE

- Opposition entre la nature et la société humaine.

1° La nature

- exotisme - dépaysement
- nature synonyme de :
  - vie de famille
  - métiers simples
  - vie affective (rapports primaires)
  - pureté
  - mystère
  - liberté
  - authenticité
  - amitié
- les animaux symboles de :
  - nature
  - spontanéité
  - simplicité

- joie de vivre
- solidarité
- sociabilité

2° La société humaine

- la ville synonyme de :
  - métiers "contestables"
  - vie "civilisée"
  - vie intellectualisée (rapports secondaires)
  - pollution
  - mystère
  - contrainte
  - sophistication
- les hommes symboles de :
  - peur
  - cruauté
  - méchanceté
  - versatilité
  - cupidité
  - insatisfaction
  - égoïsme
  - xénophobie
  - violation de la vie privée (presse, publicité,...)
  - sensation (nel)

3° INTERPRETATION PSYCHO-SOCIOLOGIQUE DU TEXTE

Plan de l'interprétation :

I. Le thème de l'évasion

II. Les relations entre l'enfant et l'adulte

III. Milieu naturel et cadre social

IV. Les personnages

I. LE THEME DE L'EVASION

Dans le présent texte, l'exotisme est un thème d'évasion où l'étrangeté, l'impression d'un autre monde est rendue directement, sans faire appel aux créations de l'imaginaire, encore que les images des régions tropicales soient idéalisées.

Ce thème nécessite en outre l'organisation de voyages (en barque, avion, bateau) associés aux éléments naturels tels que air et eau.

1° Quatre conditions déclenchent l'évasion :

a) le lieu

l'anniversaire "raté" dans la clairière

b) l'objet

le journal (sa lecture par Babouillet)

c) les productions artistiques

- le spectacle de cirque émerveille Babouillet;
- le cinéma (évoqué par Pikini) le fascine

d) le désir d'aventure et les signes de son appel

Babouillet prétend "qu'il est appelé", qu'il a"la vocation"

2° Les motivations de l'évasion

Babouillet s'évade parceque :

a) il possède une autre vision du monde
b) il aspire à d'autres réalités que celles que lui présentent les adultes
c) il désire "découvrir" le monde
d) il veut échapper à une situation de contrainte (sa famille, son milieu l'étouffent)
e) il veut échapper à son statut de faiblesse, d'infériorité que lui confère l'adulte.

II. LA RELATION ENFANT - ADULTE

1° Modalités de la relation

a) aspect hiérarchique de la relation se renverse au fil des séquences
b) relations privilégiées avec
   - ceux qu'on aime (ex. B.-Mère)
   - ceux qui sont plus âgés (ex. B.-Mürr)
c) difficulté voire impossibilité de communiquer
   ex. incompréhension du père à l'égard des désirs de son fils et déception de ce dernier à propos de l'adulte.

2° Attitude de l'enfant à l'égard de l'adulte

a) confiance et demande de protection
   ex. B.- Hôtesse
b) admiration des personnes âgées (intelligence, culture, connaissance, sagesse)
   ex. B.- Mürr
c) besoin d'estime et de compliments
   ex. B. se laisse aliéner par les désirs et les goûts du public
d) désir de ne pas peiner l'adulte
   ex. B.- Mère
e) besoin d'autonomie, (s'affranchir du milieu familial)
   ex. besoin de liberté de Babouillet opposé à l'autoritarisme de son père

3° Attitude de l'adulte à l'égard de l'enfant

a) affection et complicité
   ex. Hôtesse - B.
b) inquiétude
   ex. Mürr - B.
c) prestige de l'enfant
   ex. Père - B. (à la fin de l'histoire)
d) agressivité
   ex. Tsé-Tsé Borga - B.

4° Enfance et âge adulte : deux ruptures

a) Il n'y a aucune continuité entre les deux âges; l'enfant (B.) ne peut devenir adulte que d'une façon dramatique (départ, expérience du monde)

b) Schéma de Chambart de Lauwe (+)

Au sein des deux âges s'opère une autre rupture entre ceux qui sont le support de valeurs positives et ceux qui leur sont opposés.

D'où : 4 types de personnages

	Enfant	Adulte
Valeurs +	E authentique	A authentique
Valeurs −	E modelé	A normes

L'histoire de Babouillet met en évidence l'opposition de l'enfant authentique (la meilleure forme de l'humanité dans laquelle se projette l'auteur) à l'adulte-normes.

III. MILIEU NATUREL ET CADRE SOCIAL

1° Le milieu naturel et le symbolisme de ses éléments

Selon les auteurs, l'enfant authentique est nature; par conséquent il doit avoir la nature pour domaine, pour cadre de vie

a) la nature

- la nature avec laquelle Babouillet est en rapport se caractérise par sa sauvagerie, sa primitivité (jungle grouillante de vie et de mystère)
- la nature, c'est le négatif de la ville, l'existence contre la norme
- la nature apporte des connaissances réelles contrairement à celles dispersées par le monde "civilisé" des adultes
  ex. Mürr préfère finalement la découverte sensitive de la réalité à la connaissance verbale acquise par la lecture du dictionnaire

La nature est donc révélatrice de connaissances

(+) Un monde autre :l'enfance de ses représentations à son mythe (p. 218)

- la nature répond au besoin d'évasion
  ex. Tassoune la girafe

b) les éléments du monde physique

- l'eau (le fleuve, la mer) est associée au voyage mais elle possède une valeur ambivalente
  ex. la mer = élément positif d'évasion mais aussi
  élément négatif de danger (tempête)
  La mer, perfide et instable, diminue la confiance et l'amitié qu'inspire la nature aux enfants
- la lumière, le soleil, l'air :
  le soleil illumine et embellit le cadre naturel de vie
- le feu accentue la méfiance des enfants (ex. incendie)
- les étoiles, symbole de rêverie et d'évasion, assurent l'accès au monde poétique de la nuit

c) la vie végétale

Arbres, herbes et fleurs enjolivent le "paradis" naturel de l'enfant

d) la vie animale

Dans "Babouillet" l'enfant est symboliquement assimilé à l'animal. Babouillet est le signifiant d'un langage mythique, signifie l'enfant lui-même et concrétise une signification de l'univers et de la vie

Conclusion : la nature représente une valeur positive de vérité authentique, fondamentale. Opposée au monde humain socialisé, elle est l'expression poétique de l'univers.

2° L'enfant et les cadres sociaux

La société comme entité, conceptualisée figure l'"anti-nature", valeur négative de contestation.

Elle se décompose néanmoins en aspects divers, nuancés de façon complexe : de l'intimité au sein de la famille à l'anonymat d'une grande ville

a) les cadres intimes

L'anniversaire de Babouillet fêté en famille ainsi que les retrouvailles finales expriment le besoin qu'ont les

individus de communier

b) l'espace social

Nouvelle opposition entre la primauté des relations sociales au village et la secondarité des rapports en ville abstraction négative.

Conclusions : L'ensemble des cadres de vie et des milieux sociaux dans lesquels l'auteur a situé "Babouillet" s'ordonne de la manière suivante :

1)la nature, sous les formes diverses qu'elle prend (forêt, mer, plage ,...) s'accompagne généralement de valorisation positive, exprimant ainsi la vie essentialisée, source première, authenticité.
La symbiose, le choix préférentiel d'un tel cadre traduit sans doute une même façon de concevoir l'enfant, de lui prêter ses besoins;

2)les valeurs opposées à l'enfance se traduisent par les représentations de la grande ville : son anonymat s'oppose à l'intimité, son abstraction et son indifférence à la personnification et au familier. La société édifiée par les adultes contemporains est source de contestation.

IV. LES PERSONNAGES

1° Personnages masculins et personnages féminins

Si les personnages masculins se donnent des rôles importants (ex. Babouillet et Mürr), les personnages féminins nettement moins nombreux remplissent des rôles secondaires (ex. Pikini et Tassoune) ou peu mis en évidence.

Féline, personnage "recherché" par Babouillet joue un rôle très effacé.

Les images des filles sont :
- celles de victimes (ex. Féline)

- celles du dévouement (ex. Mère de B., Hôtesse de l'air)
- celles du sacrifice (ex. Pikini).

2° Personnages animaux et personnages humains

Ils expriment respectivement la nature et la société. Leur symbolisme est identique à celui des cadres envisagés plus haut.

III. 3 ETUDE DE L'ADAPTATION DU TEXTE

L'image de l'enfant spectateur-type à laquelle se réfèrent implicitement les comédiens au niveau du choix et de l'adaptation du texte n'a aucun fondement doctrinal réel.

On peut dire que ceux-ci ont "découvert" empiriquement (au cours de l'élaboration des spectacles précédents et des réactions du public pendant les multiples représentations) (+) un concept de spectateur qui n'est jamais valable que pour eux.

Cet "empirisme" a néanmoins une forte probabilité de se rapprocher d'une certaine exactitude scientifique (++)

Il importe de signaler au lecteur que nous ne sommes pas intervenus dans le processus d'adaptation par souci d'objectivité. Disons néanmoins que le texte initialement écrit pour des lecteurs adultes nécessite par conséquent une double adaptation :

- adaptation à la mentalité enfantine

(+) 20 années d'expérience dans le domaine du théâtre pour enfants

(++) un des objectifs de la présente recherche consiste précisément à étudier l'adéquation du langage théâtral au psychisme enfantin.

- adaptation à la scène

D'un point de vue méthodologique, il est en outre indispensable que l'expérimentateur soit étranger au sujet analysé.

Afin de pouvoir établir des comparaisons valables nous procédons, comme pour le texte d'auteur, à une double analyse sur le plan des fonctions et des séquences.

Il s'agit ici de discerner les informations qui ont été négligées ou supprimées et celles qui ont été mises en évidence ou simplement ajoutées.

La transformation d'un texte "écrit" en texte "joué" répond aux mécanismes – conscients ou inconscients chez les adaptateurs mais bien connus par les psychosociologues de la communication – de filtrage et d'emballage.

Les filtrages ont pour objet de réduire ou d'éliminer :

- les informations banales (ce qui ne présente pas un caractère suffisamment informatif);
- les informations abstraites (ce qui est trop difficile à comprendre eu égard au public auquel le spectacle est destiné);
- les informations "distantes" (ce qui ne concerne pas les enfants);
- les informations ternes (ce qui ne trouve pas d'écho auprès de la sensibilité enfantine)
- les informations verbales (ce qui ne se prête pas à une "dramatisation").

Les emballages, par contre, sont destinés à :

- ajouter des informations et des explications dans le but de rendre l'histoire plus intelligible (redondance)
- personnaliser l'intrigue dans le but d'augmenter son intérêt (ex. injections de mots – pronoms personnels – et tournures personnelles)
- procurer à l'histoire une coloration émotionnelle en la rendant plus attrayante
- ajouter des situations dramatiques afin de rendre le texte plus "actif" (nécessité théâtrale).

Quelques conventions utilisées dans le tableau qui suit :

M = contenu maintenu tel quel car convient parfaitement, selon les adaptateurs

S = contenu supprimé

F = contenu filtré car B (banal)
Ab (abstrait)
D (distant)
T (terne)
V (verbal)

E = contenu emballé en le rendant I (redondant)
P (personnalisé)
E (émouvant)
Ac (actif)

1° Adaptation des fonctions

	Fonctions		Adaptations	
N°	Nature	Contenu	Nature	Motivations
1.	Situation initiale	p	M	–
		f	M	–
		m	M	–
2.	Formulation du projet	p	M	–
		f	M	–
		m 1	S	B,D,T,V
		2	M	–
		3	M	–

3.	Interdiction du projet	p f 1 2 m 1 2 3 4	M M M M M S S	– – – – – D D
4.	Frustration	p f m	S) S) S)	E: remplacé par les lamentations des animaux de la forêt (E,Ac)
5.	Intervention d'un 1er auxiliaire (Pikini la gerboise)	p f m	Reporté aux n°10 et 11	Ne pas rompre le rythme de l'action dramatique
6.	Détermination	p f m	S) S) S)	B,V.
7.	Eloignement	p f m	M M E (chasse aux papillons)	P,Ac
8.	Transgression de l'interdiction	p f m	M F E c'est à son insu que Babouillet tombe dans un filet (il exploite ensuite la situation) M	Ab P,E,Ac
9.	Agression	p f	S))) S)	Option des réalisations éviter les rapports

		m	S)	personnalisés entre les animaux et les humains d'où:les animaux parlent le langage des hommes,ces derniers s'exprimant par borborygmes
10. 11. et 5.	Intervention d'un 1er auxiliaire (Pikini)	p f	M (Pikini + Babouillet) 5f +10f +11f 5m1-2+10m1-2+11m	Ces 3 fonctions ont été réunies : -dans un souci de simplification et d'intelligibilité (Ab) -afin de réduire au maximum le verbalisme (V)
12.	Déplacement	p f 1 2 m	S) S) M) M)	Option (cfr.9): pas de rapports personnalisés humains - animaux Le voyage en avion suffit à signifier le déplacement
13.	Intervention d'un 2ème auxiliaire (l'hôtesse de l'air)	p f m	S S S	Option (cfr.9) + f3 = D
14.	Esseulement	p f m	M M S	Option (cfr.9) + D,V
15.	Médiation	p f m	S S S	Option (cfr.9) + D,V
16.	Intervention du 2ème auxiliaire	p f m	S M S	Option (cfr.9) hôtesse remplacée par un clovm (nous en parlerons plus loin)

17.	1er accueil	p f m	M M M	Le Paris d'aujourd'hui avec ses bruits et ses embouteillages
18.	2ème accueil A.	p f m	S S S	option (cfr.9)
	B.	p f m	M S M	D d'où:accueil positif de TOUS les animaux (sauf du tigre) mais uniquement le tigre
19.	Intervention du 1er donateur (Mürr le chien			Ces 3 fonctions apparaissent au cours de l'accueil réservé par les animaux du cirque à Babouillet. Raison: éviter la lassitude due à la répétition de scènes verbales analogues (V)
20.	Information	p	S à cet endroit d'où : voir 18 B	
21.	Intervention du 2ème donateur (Tassoune la girafe)	f m		
22.	Entraînement	p f m	M M M	le dompteur est remplacé par le clown
23.	Exhibition	p f m	M M M	Le dressage se mue progressivement en triomphe public (les fonctions 22,23 et 30 sont groupées)
24.	Entrée en scène du personnage recherché (Féline la jeune lionne)	p f m	S	Féline entre en scène au 18 B et assiste à l'entraînement de Babouillet Raison:accentuer la tendresse existant

				entre les 2 personnages (E)
25.	Accomplissement d'une tâche	p f m	S	option (cfr.9) + D (préoccupation d'adulte)
26.	Intervention extérieure	p f m	S	option (cfr.9) + D (préoccupation d'adulte)
27.	Entrée en scène de l'agresseur	p f m	S	idem
28. 29. 30.	Agression Frustration Triomphe	p f m	S	idem Rem:1) le triomphe de Babouillet devient une conséquence de son dressage (voir n°22-23) 2) c'est la foule (évoquée d'une manière sonore)qui joue anonymement le rôle d'agresseur et qui provoque la fonction suivante
31. 32. 33. 34. 35.	Réaction du héros Réaction du 1er donateur Réaction du personnage recherché Transfiguration Réaction du 1er donateur	p f m	M mais	Ces 5 fonctions sont réunies et reportées pendant la traversée (2ème partie) Raisons: —éviter la lassitude due à la répétition de situations verbales analogues (V) — condenser l'action (Ac)

36.	2ème situation initiale	p 1 2 f 1 2	M S M M + F	remplacés par deux perroquets suppression de la publicité(D)
37.	Occupation	p f m	M	conséquence des fonctions nº 31,32,33,34, 35 I:vanité de Babouillet mise à l'épreuve par le chien Mürr
38.	Abandon	p f m	M M M	les passagers sont évoqués par leurs cris de frayeur
39.	Refus	p f m	M M M	– – –
40.	Angoisse	p f m	S S S	car : – mélodramatique – anxiogène
41.	Distraction	p f m	M M + E M	P (amplification comique antidote à la peur de la tempête)
42. 43. 44.	Intervention extérieure Décision Organisation du Sauvetage	p f m	S	Ab (souci de simplification) Rem.:intervention du clown et du narrateur (nous en reparlerons)
45.	Arrivée	p	M	–

		f m	M M	– –
46.	Représentation	p f m	M M – F M	sous forme de promesse La reporté au n° 60 Raison: ne pas répéter deux scènes identiques
47.	Exploration	p f m	S	Babouillet apprend son retour au pays natal au n° 45
48.	Accueil du héros	p f m	postposé au n° 53	Raison: souci de simplification Ab
49.	Débarquement	p f m	S	Le bateau remonte le fleuve jusqu'à destination (d'où fonction réunie)au n°60
50.	Transmission	p f m	postposé au n° 54	oiseaux
51.	Abandon	p f m	S	B (option) D,T
52.	Déplacement	p f m	M M M	– – –
53.	Arrivée	p f m	M M M	– – –
54.	Présentation	p f m	M M M	Féline, Mürr, Tassoune (uniquement)

55.	Médiation	p f m	S S M + F	D c'est par les oiseaux (et non par la presse) que le père de Babouillet était tenu au courant de la carrière de son fils
56.	Prise de conscience	p f m	S	Ab + D
57.	Intervention extérieure	p f m	S	D (+ désir d'avoir une fin "linéaire")
58.	Réaction			
59.	Mariage			
60.	Couronnement	p f m	M M + E M	Grande parade finale Ac

Ce tableau appelle quelques commentaires :

1. Les nombreuses suppressions de fonctions traduisent le souci des réalisateurs de rendre l'intrigue plus simple, plus "linéaire". (+)
   Notons toutefois que certaines fonctions ne sont pas entièrement supprimées (il y a des suppressions partielles au niveau du personnage, de la forme ou des motivations) et que d'autres sont regroupées dans le but de faciliter la compréhension.
2. Les filtrages marquent la tendance chez les adaptateurs à :
   - éliminer dans le texte tout ce qui ressort des préoccupa-

(+) Ces suppressions sont souvent liées à l'option de l'adaptateur : à savoir faire disparaître tout ce qui a trait aux personnages humains (l'homme n'est jamais directement présent; en cas de nécessité, il sera "évoqué" par un décor sonore par exemple)

tions d'adultes (ex. le baptème au champagne de Babouillet, le rôle de la police, du critique d'art et des décorations le personnage de Tsé-Tsé-Borga, la publicité,....)
- réduire les séquences trop verbales qui ne captent pas l'attention des enfants-spectateurs
- concentrer, l'attention sur l'essentiel (ainsi sont supprimées les fonctions dont l'information est soit banale soit trop compliquée)

3. Une fonction est supprimée car jugée trop anxiogène (confession publique des animaux avant leur mort)
4. Les emballages visent essentiellement à rendre la pièce plus attrayante, parfois plus émouvante et surtout plus "active". Des explications supplémentaires (phénomène de redondance) seront fournies dans des scènes ajoutées au conte original (voir infra : rôles attribués aux personnages)

2° Adaptation des rôles

Nous retrouvons :

1. le héros (aucun changement)
2. un auxiliaire (Pikini la gerboise)
3. les deux donateurs (aucun changement)
4. le personnage recherché (aucun changement)

Ont été éliminés deux personnages humains pour les raisons déjà citées :

1. l'agresseur (la star)
2. un auxiliaire (l'hôtesse de l'air)

Dans l'adaptation, le mandateur est interprété par un clown et par un professeur-narrateur tout à fait étrangers à l'histoire initiale.

Rôle du clown : préparer et orienter le héros.

Rôle du professeur-narrateur : traduire oralement ce que le clown fait corporellement.

Ces deux nouveaux personnages interviennent à 5 moments:

1. Prologue : introduction du spectacle
2. La traversée de Paris :c'est le clown (et non l'hôtesse de l'air) qui conduit Babouillet dans un cirque
3. Le dressage : c'est à nouveau le clown qui remplit le rôle du dompteur
4. Intermède professeur-clown sur le succès du lionceau
5. Intermède professeur-clown sur le sort réservé aux animaux naufragés.

Les moments 2 et 3 (clown seul) s'intègrent aux séquences existantes.

Par contre, les interventions 1, 4 et 5 ont pour buts :

- de motiver les spectateurs à suivre l'histoire de Babouillet (prologue)
- d'établir des contacts directs avec les enfants
- de contrôler la compréhension (ex. l'intervention n° 4 fait le point de la situation dans le déroulement de l'histoire)
- d'anticiper sur le récit (ex. l'intervention n° 5 laisse prévoir la succession des faits)
- de traduire par la parole (professeur) ce que le clown-muet exprime par le geste.

3° L'agencement des fonctions en séquences

Compte tenu de l'adaptation du texte et de l'introduction de personnages nouveaux, la pièce se présente comme suit :

1. L'anniversaire (fonctions 1, 2, 3, 5)
2. La capture (fonctions 7, 8, 10, 11)
3. Le voyage (Fonctions 12, 14, 17,)
4. L'accueil (fonction 18 B)
5. L'artiste (dressage + succès) (fonctions 22, 23)
6. Le succès : séquence supprimée (car fonctions 27 à 32 + 35 sont supprimées et fonctions 33, 34 reportées pendant la traversée)
7. L'embarquement (fonction 36)
8. La traversée (Fonctions 37, 33 – 34)
9. L'incendie (fonctions 38, 39, 41)
10. Le sauvetage (fonctions 45, 47, 49)

11. Le retour (fonctions 46, 50, 52, 53, 54, 55, 60)

Nous retrouvons donc les séquences initiales à l'exception de celle consacrée au succès de Babouillet(les adaptateurs ont préféré présenter le succès comme le résultat d'un entraînement long et laborieux)

A ces séquences il faut ajouter :

12.le prologue et deux intermèdes interprétés par le clown et le narrateur ainsi que la superposition du clown aux séquences 3 et 5.

L'adaptation laisse subsister les deux grandes parties à savoir :

1. De la jungle africaine à Paris (séquences 1 à 6)
2. De Paris à la jungle africaine (séquences 7 à 11)

4° Adaptation des séquences

Prologue

- présentation des personnages – le clown et le narrateur – qui animent le spectacle
- les deux compères feuillettent un album de photos-souvenirs qui apprennent que le clown a connu un petit lion au cours d'une tournée autour du monde.

Séquence I A : L'anniversaire

- L'intervention de Pikini la gerboise est reportée à la séquence I C
- L'interdiction est uniquement formulée par le père de Babouillet

Séquence I B : La capture

- Babouillet est capturé par surprise (il ne se laisse plus prendre intentionnellement)
- On "devine" l'intervention des chasseurs au décor sonore (grommelots et tam-tam)
- Babouillet dans une cage posée au bord du fleuve s'entretient avec Pikini qui est venue le rassurer sur la peine de sa mère et lui expliquer comment séduire les hommes afin d'être envoyé dans un cirque parisien.

Séquence I C : Le voyage

- le déplacement en barque est supprimé
- le voyage est évoqué à travers le rêve que fait Babouillet endormi dans sa cage
- à son arrivée à Paris c'est le clown qui l'accueille sur le tarmac ,lui fait traverser la ville et le conduit dans un cirque

Séquence I D : L'accueil du cirque

- le dompteur a disparu de la séquence
- l'accueil général est positif (et celui du chien et de la girafe en particulier est particulièrement chaleureux)
- apparition anticipée (une séquence plus tôt) de Féline la petite lionne
- seul le tigre manifeste à l'égard de Babouillet jalousie et mépris.

Séquence I E : L'artiste

- Le dressage laborieux du lionceau par le clown (et non par le dompteur) se mue progressivement en numéro parfaitement exécuté puis en triomphe à la plus grande joie des animaux
- le public est évoqué par un décor sonore (applaudissements, bravos)
- les deux épreuves (police, critique d'art)que les hommes font subir au lionceau de même que la "chasse" de Babouillet sont supprimés .

1er Intermède

Dialogues du narrateur et du clown sur :

- la chance de Babouillet de réaliser le rêve de sa vie
- le succés du lionceau qui devient vaniteux et prétentieux.

Séquence I F : Le succès

Entièrement supprimé car :

- anticipations dans la séquence précédente (I E) et dans le 1er intermède
- reports dans la séquence II H

Séquence II G : L'embarquement

Deux perroquets (remplaçant le speaker radiophonique) décrivent avec esprit l'embarquement des animaux

- les slogans publicitaires ont disparu
- la foule est évoquée (musique et décor sonore)

Séquence II H : La traversée

- C'est ici que les amis intimes expriment leur déception à Babouillet devenu vaniteux par le succès.
- Voyant la peine de Féline, le lionceau-vedette prend conscience de sa stupidité et décide de préparer un numéro avec sa gentille compagne.

Séquence II I : L'incendie

Séquence inchangée

2ème Intermède

Narrateur et clown en partie rassurés par le dénouement plus ou moins heureux des aventures s'inquiètent de connaître comment les animaux pourront éviter de finir leurs jours sur la mer, mourant de faim, de froid et d'angoisse. Ils apprennent alors qu'une mouette a alerté les poissons qui viendront à la rescousse.

Séquence II J : Le sauvetage

Séquence inchangée

Séquence II K : Le retour

L'ambiance de fête n'est plus liée ni au couronnement de Babouillet ni à son mariage mais à la joie des retrouvailles, à la découverte de la nature et de la liberté.

5° Synthèse

a) Les personnages animaux

Les personnages animaux (Babouillet y compris) conservent leurs caractéristiques physiques et psychologiques voulues par l'auteur.

Les animaux savants jouant un rôle actif sont réduits au nombre de quatre : le chien, la girafe, la jeune lionne et le tigre.

Quant aux animaux de la forêt ce sont essentiellement le père de Babouillet et Pikini la gerboise qui polarisent l'attention.

B) Les personnages humains

Ils ont pratiquement tous disparu (seuls les marins,

le directeur du cirque et le commandant du navire apparaîtront discrètement sur quelques diapositives).

Le milieu humain est évoqué (décor sonore) plutôt que personnalisé .

Deux comédiens (clown et narrateur) interviennent dans le spectacle mais ne jouent pas un rôle dans l'histoire proprement dite.

c) Les cadres

La temporalité des événements ainsi que leur chronologie est fidèle aux intentions de l'auteur.

Les cadres spatiaux-naturels et sociaux- sont inaltérés. Seuls le village et la ville africaines ont disparu.

Les métiers n'ont plus aucun rôle dans l'histoire.

d) Les valeurs

On retrouve les valeurs associées à la Nature primitive en opposition à l'image de la civilisation urbaine européenne (ex. beauté et fraîcheur de la forêt africaine/ pollution de Paris)

- chapitre IV -

ETUDE DU LANGAGE THEATRAL DE LA PIECE(+)

Si nous paraphrasons Robert CHAMPIGNY(++),nous pouvons dire qu'une pièce de théâtre est un ensemble de gestes verbaux et non verbaux destinés à être communiqués à l'occasion d'une représentation scénique (les comédiens parlent et agissent dans un décor sonore et visuel devant des spectateurs-destinataires).

Cette conception nous ramène au langage puisque le théâtre est avant tout un acte de communication basé sur des moyens d'expression.

"Tout est langage au théâtre" écrit IONESCO."Les mots, les gestes,les objets,...tout sert à exprimer,à signifier,..." (Notes et Contrenotes,p.116)

(+)A ce stade de notre recherche,l'étude du langage se veut essentiellement descriptive et analytique.Les chapitres V et VI consacrés aux approches expérimentales permettront d'interpréter certaines caractéristiques que nous mettons en évidence dans la présente analyse;

(++)Le genre dramatique,p.114(voir bibliographie)

Le langage théâtral présente au moins deux caractères fondamentaux(+)

1. Le langage dramatique s'inscrit dans le temps nécessairement commun à l'acteur et au spectateur

Une pièce s'inscrit dans la durée ; il s'y déroule des événements qui durent un certain temps et que des procédés dramaturgiques s'efforcent de traduire le plus exactement possible

Ex.:-la "fuite" du temps(exprimée par des artifices sonores par exemple);
-la "simultanéité" des événements(utilisation bipartite du plateau par exemple);
-l' "immanence" d'une catastrophe(exprimée par l'attitude des comédiens par exemple)

La durée du dialogue dramatique a une valeur contraignante :

-elle est "imposée" au spectateur alors que le lecteur par exemple peut suspendre sa lecture(mais à la différence du spectateur adulte,l'enfant intervient spontanément en interrompant parfois le jeu des comédiens.Néanmoins ses interventions ne modifient guère la durée du spectacle);
-le texte doit être dit en un laps déterminé de temps(problèmes techniques de rythme,d'alternance,de variété,de débit,...)judicieusement dosé pour chaque scène(ex.:une tirade risque de lasser le spectateur).

A côté de la durée "physique" du spectacle,il y a la durée "suggérée" par l'action dramatique.En effet la durée de la représentation ne coïncide pas avec la durée du récit.

(+)cfr.Larthomas,P."Le langage dramatique"(théâtre pour adultes) (voir bibliographie)

S'inscrivent également dans le contexte temporel les problèmes du passage du souvenir à la vision,de la réalité au rêve et vice-versa.

Le silence (= absence d'actions,de paroles,de bruits et de gestes) constitue une autre dimension temporelle qui se traduit par exemple dans l'embarras d'un interlocuteur,l'émotion de tous,l'attente angoissée,etc.

Les spécialistes parlent de "réussite" théâtrale quand le temps de l'oeuvre dramatique est vécu par les spectateurs.

Eléments verbaux et dramaturgiques(décors,éclairages,...) contribuent à créer cette participation temporelle du spectateur.

2. Le langage dramatique est inséparable de la situation

Les éléments suivants que l'on rassemble habituellement sous l'appellation "situation" sont intimement liés :

-le moment où parlent les acteurs;
-les circonstances précises dans lesquelles les comédiens agissent;
-le nombre des interlocuteurs;
-la relation entre les interlocuteurs;
-l'action des interprètes;
-le "mouvement" dramatique(=liaisons d'une scène à l'autre sans rompre,par le morcellement de l'action,l'attention des spectateurs)

Lorsque les éléments verbaux sont insuffisants ou surabondants,on parle de :

-déficit(information verbale insuffisante);
-redondance(actes et paroles signifient exactement la même chose; le personnage agit et dit exactement ce qu'il fait)

Ces deux éléments - durée et situation - ne sont pas parties inhérentes au langage dramatique mais ils le conditionnent si fortement qu'on ne peut les passer sous silence.

Le langage théâtral les unit à la parole,au geste et au décor(décoration et son)plus qu'ils ne le sont dansla vie courante ; il leur donne de ce fait une fonction valorisante.

Pour la clarté de l'analyse,nous examinons successivement :

1° Les éléments sonores du langage dramatique
(ceux qui s'adressent à l'oreille)

- les éléments verbaux ;
- les éléments musicaux et les bruitages

2° Les éléments visuels du langage dramatique
(ceux qui s'adressent à l'oeil)

- les éléments décoratifs ;
- les éléments gestuels .

IV. 1 LES ELEMENTS SONORES DU LANGAGE DRAMATIQUE

Nous analysons sous ce titre :

1) les éléments verbaux;
2) les éléments musicaux et les bruitages

I . ANALYSE DES ELEMENTS VERBAUX (+)

Dans l'analyse du langage verbal(++),deux composantes fondamentales peuvent être retenues :

- les éléments stylistiques ;
-les éléments prosodiques

(+)nous nous référons à la seule étude sur le langage dramatique(théâtre pour adultes)due à la plume de Pierre Larthomas et à l'ouvrage de Martinet sur le langage(voir bibliographie)

(++)nous avons écouté attentivement l'enregistrement intégral du spectacle une centaine de fois

1° Les éléments stylistiques(+)

L' oeuvre dramatique est écrite...pour être jouée ! C'est un des paradoxes du théâtre et non le moindre.

La stylistique dramatique(=étude des procédés de style utilisés dans une pièce de théâtre)est une sorte de compromis entre le langage parlé - style naturel de la conversation- (ex.:la bâton est cassé) et le langage écrit - exploitation des richesses du style - (ex.:le bâton est rompu)

Le dramaturge doit par conséquent :
-s'affranchir de la composition littéraire ;
-retrouver les patrons syntaxiques de la langue parlée et les enrichir sur le plan de la langue .

1.-La stylistique des verbes

Quels sont les modes et les temps auxquels les verbes sont utiliéés dans le texte adapté à la scène et destiné aux enfants-spectateurs ?

a)l'indicatif présent convient,comme dans la conversation courante,pour énoncer les constatations,actes et sentiments des personnages au moment même où ils parlent

(i)la forme affirmative ponctue un accord,une adhésion,une prise de conscience

Ex.:-Et ils sont très nombreux.Mais oui! Nous y sommes,je comprends maintenant(Prologue)

(+)les éléments stylistiques se distribuant inégalement dans le texte,nous puiserons nos exemples dans différentes scènes(le texte de la pièce est repris en annexe);

(ii)la forme négative renforce la réaction du personnage à l'acte ou à la parole de son interlocuteur

Ex.:-Il ne ne passe rien là ! (Prologue)

(iii)la forme interrogative appelle nécessairement une réponse et établit par conséquent un contact direct avec l'interlocuteur

Ex.:-Qui me réveille ? (Prologue)

b)l'indicatif imparfait et l'indicatif passé composé expriment des constatations,actes et sentiments qui se sont produits antérieurement

(i)l'imparfait implique une certaine durée

Ex.:-Tu devais avoir peur

-Tu mourais de peur (Prologue)

(ii)le passé composé exprime une antériorité

•immédiate

Ex.:-Enfin,il a compris(Prologue)

(=il vient tout juste de comprendre)

•lointaine

Ex.:-Tu as fait le tour du monde?(Prologue)

(=il y a déjà un certain temps)

c)l'indicatif futur simple permet d'anticiper sur la suite des événements

Ex.:-Avec cet objet cela ira beaucoup mieux(Prologue)

Mais l'emploi du verbe "aller"au présent de l'indicatif suivi d'un verbe à l'infinitif remplace souvent la forme verbale du futur(comme dans la conversation quotidienne)

Ex.:-Tu vas nous la raconter(Prologue)

(=tu nous la raconteras,cette histoire)

d)l'impératif présent impose un ordre(ou une défense)

(i)direct(le comédien s'adresse directement à son interlocuteur)

Ex.:-Viens par ici,viens un peu plus près.Monte là !

-Ne t'en vas pas ! (Prologue)

(ii)indirect(le comédien s'adresse indirectement à l'interlocuteur

Ex.:-Mais regardez-moi ça(Prologue)

(au public dans le présent cas)

e)le_conditionnel présent traduit le doute, une supposition

Ex.:-Mais on dirait...un palais des Mille et Une Nuits(Prologue)

(valeur stylistique renforcée par l'effet prosodique d'une brève suspension de la phrase)

f)le_subjonctif présent convient parfaitement pour traduire une tension psychologiques

Ex.:-Ta maman a peur.Elle a peur que tu aies froid,que tu mages mal,que la vie soit dure pour toi(Séquence I B : la capture)

2.-Les accidents de langage

L'utilisation inadéquate des éléments verbaux est fréquente non seulement dans la conversation courante mais aussi au théâtre.

A la différence de la conversation quotidienne dans laquelle les "accidents"sont involontaires,le dialogue dramatique exploite les imperfections du langage d'une manière calculée, réfléchie dans le but d'obtenir un effet de style.

a)perdre_son_idée au moment où on veut l'exprimer

Ex.:-Est-ce bête ! J'ai complètement oublié quelle est cette chose qu'il me semble bien que j'ai oubliée

-Il ne pourra pas se rappeler ce qu'il a oublié puisqu'il l'a oublié.C'est le trou de mémoire,c'est l'impasse

(Séquence II G : l'embarquement - dialogue des perroquets)

b)accumuler les fautes(lapsus,bégaiement,contrepèteries,...)

sous le coup de l'émotion

Ex.:-La liberté de la statue...euh non la statue de la liberté !

(Prologue : le narrateur est émerveillé par les photos de voyage du clown)

c)créer uneattente_,une impatience du spectateur

Ex.:G-Et alors,quelle nouvelle ?

A-Excellente question,ensuite ?

C-Quel jour sommes-nous?

A-Le grand !

C-Le grand quoi ?

A-Le grand jour !

C-Qu'a-t-il de plus grand qu'un autre jour ?

A-L'importance,il est grand par son importance

C-Pourquoi ?

A-Ca c'est la question !

C-Ah ! Importante question,ensuite ?

(Séquence II G : l'embarquement -dialogue des perroquets volontairement agaçant et énervant dans le but d'obliger le spectateur à attendre l'annonce explicite du départ du cirque en tournée)

d)briser_un élan

Ex.:-Babouillet - Quand je serai grand comme papa(=annonce un projet enthousiasmant)

-Son père - Tu seras roi de la forêt(=rappel de Babouillet à la réalité)

(Séquence I A : l'anniversaire)

e)poursuivre_la phrase_d'autrui(et montrer par exemple,par ce procédé,qu'on en sait plus que lui)

Ex.:Babouillet-Eh bien,tiens,un jour,j'en ai rencontré un(=un homme)et je lui ai souri.Ho,ho ! il était vert de peur

Pikini -Chut ! chut ! Il ne faut pas montrer les dents,

bien entendu,montre plutôt les pirouettes que tu peux faire

(Séquence I B : la capture)

3.-Le dialogue

Le langage dramatique est un langage "surpris".Les paroles échangées n'ont rien de spontané;ce sont des répliques qu'un auteur a écrites.Mais les personnages ne sont pas seuls : ils jouent devant un public venu pour les voir et les écouter.

Chaque parole a une valeur double : elle est apparemment dite pour un des personnages sur scène mais elle est aussi prononcée pour des spectateurs qu'elle feint pourtant d'ignorer(+)

Mais de temps en temps les spectateurs sont interpelés: la limite plus ou moins abstraite qui sépare la salle de la scène semble alors avoir momentanément disparu.

L'adresse au public est importante dans le théâtre pour enfants.

Ex.:-le comédien s'aperçoit tout à coup de sa présence(le clown dans le Prologue);

-le comédien s'approche de lui pour signifier quelque chose de plus "personnel"(1er intermède : le clown,à l'avant-scène,désigne successivement des enfants au cours de la séquence mimée sur les métiers)

-les appels d'approbation du narrateur(aux enfants)

Ex.:-N'est-ce pas que c'est trop petit ? (Prologue)

Il importe de ne pas confondre ce contact comédiens-spectateurs avec les appels fréquemment utilisés dans le théâtre-guignol(ex.:demander aux enfants de répondre par oui ou par non, de soutenir le "bon" personnage et de huer le "mauvais",...)et

---

(+)c'est,entre autres,cette action indirecte sur le public qui distingue le théâtre des autres arts de représentation tels que le cinéma et la télévision;

qui sont des "ficelles" provoquant la surexcitation du public au détriment de la valeur dramatique,esthétique et poétique du dialogue.

4.-L'enchaînement

L'enchaînement d'une réplique à l'autre recourt à divers procédés stylistiques

a)l'emploi direct des pronoms personnels dans le dialogue

Ex.:-Qui me réveille ?
-C'est toi qui m'as réveillé !
-Tu t'es fait mal ?
(Prologue)

b)l'emploi des adjectifs possessifs

Ex.:-Eh bien,mon cher ami...(Prologue)
-Et moi,je suis ton cousin tigre,...(Séquence I D : l'accueil)

c)l'emploi des personnes verbales aux deux premières personnes du pluriel

Ex.:-Allons,le voilà qui pleurniche ! (Prologue)
-Eh bien,dites donc ! (1er intermède)

d)l'interrogation

Ex.:-Et tu connais son histoire ?
Et tu vas nous la raconter ? (Prologue)

e)l'exclamation

Ex.-Ma parole,mais voilà qu'il écrit à la machine ! (1er intermède)

f)les répétitions

Ex.-Bonjour cousin ! ...
-Bonjour cousine !
(Séquence I D : l'accueil)

-Quel jour sommes-nous?
-Le Grand !
-Le grand quoi ?
-Le grand jour !
(Séquence DI G : l'embargquement)

-Ce bateau que voici !
-Qu'est-ce qu'il a le bateau que voilà ?
(idem)

g)enchaînement parole-geste-parole...

Ex.:le narrateur s'entretient avec le clown : aux paroles de l'un s'enchaînent les gestes de l'autre(Prologue et intermèdes)

5.-Les effets

Les effets sont des éléments qui,dans le dialogue, se révèlent utiles parce que susceptibles d'amener une réaction du public.

On peut distinguer trois sortes d'effets : ceux qui appuient le discours(effets de présentation),ceux qui le condensent(effets de concentration)et ceux qui le rompent(effets de rupture)

a)effets de présentation

(i)attirer(ou réveiller)l'attention du spectateur

Ex.:-Ah ! Ca y est !
-Ah ! J'y suis !
-Eh bien non !
(Prologue)

-Attends,attends,...
(1er intermède)

(ii)appuyer le discours

Ex.:-Non,non,Pas du tout,pas du tout
-Oh ! Mais dites donc,hé,hé,hé !
(Prologue)

b)effets de concentration

(i)définir un état(physique ou psychique) en quelques mots

Ex.:-Le voilà fatigué ! (1er intermède)
-Tournée triomphale de Babouillet ! (idem)

(ii)conserver le sens de la phrase avec un minimum de mots
(ex.:suppression du verbe)

Ex.:-Et toujours ce petit animal ! (Prologue)

c)effets de rupture

(i)au sein de la même scène

Ex.:-Mais,dis donc,qu'est-ce que tu vas faire là derrière ?
(=hésitant)
-Il ne se passe rien là.Voyons ! (=assuré)

(ii)d'une scène à l'autre

Ex.:-rupture entre la scène humoristique des perroquets (Séquence II G : l'embarquement) et la situation tragique de l'incendie(Séquence II I)

(iii)rupture légitimée par le caractère des personnages

Ex.:-opposition entre la vanité du lion et l'indifférence du chien(Séquence II H : la traversée)

6.-Le nombre et le rythme

a)le nombre caractérise les expressions qui doivent être prononcées avec une certaine cadence

Ex.:-Il faut travailler,travailler,travailler,travailler
1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3
(1er intermède)

b)les cadences répétées produisent un rythme_

Ex.:Babouillet - Les cocotiers
1 2 3 4
Tous - Les cocotiers
1 2 3 4
Babouillet - Les papillons
1 2 3 4
Tous - Les papillons
1 2 34
Babouillet - La liberté
1 2 3 4
Tous - La liberté
1 2 3 4
Babouillet - Les compagnons
1= 2 3 4
Tous - Les compagnons
1 2 3 4

Cadence de 4 syllabes(avec accent sur la quatrième) répétée huit fois (Séquence II K : le retour)

Rem.:ainsi construit,ce texte conviendrait parfaitement à une chanson

2° Les éléments prosodiques(+)

(+)les éléments prosodiques se distribuant dans toutes les scènes, nous citons,pour la clarté de l'illustration,des exemples extraits du prologue

La prosodie est l'ensemble des caractéristiques quantitatives(durée)et mélodiques des éléments qui font du texte ce qu'il est lorsque le spectateur l'entend.

Les éléments prosodiques - timbres de voix,accentuations intonations,... - confèrent au texte sa valeur expressive.

1.-Les intonations(+)

L'énoncé du texte peut se présenter sous quatre formes: assertive,jussive,interrogative et exclamative.

a)la_forme_assertive consiste à fournir une information
Ex.-Il y en a des maigres et des gros(21)
- Avec cet objet,cela ira beaucoup mieux(50)

b)la_forme_jussive_consiste à donner un ordre
Ex.:-Faisons la paix ! (8)
-Donne-moi cet objet !(58)

c)la_forme_interrogative_consiste à demander un renseignement à l'interlocuteur
Ex.:-Qui me réveille ? (3)
-Qu'est-ce que c'est ? Un petit album ? (33)

d)la_forme_exclamative consiste à exprimer plus ou moins vivement une réaction face à une situation donnée
Ex.:-Mais naturellement ! (15)
-Ah oui ! C'est ce que tu crois ! Eh bien NON !!! (29)

(+)les numéros placés à la fin de chaque extrait renvoient au texte du prologue repris en annexe;

2.-Les inflexions

Les inflexions sont des éléments prosodiques qui expriment particulièrement des états affectifs (au sens large du terme)

Ex.-Mais,dis donc,qu'est-ce que tu_vas_faire_là derrière ? (11)
(=intrigué)

-Allons,le_voilà_qui_pleurniche ! (13)
(=exaspéré)

-Et là-bas,il y a quelqu'un qui n'a pas de_cheveux_du tout ! (25) (=moqueur)

-Je_ne comprends pas (38)
(=dubitatif)

3.-Les accentuations

Il est d'usage de distinguer deux sortes d'accents ayant une valeur dramatique : l'accent"intellectuel" et l'accent "émotionnel"

a)l'accent_intellectuel est un procédé d'insistance qui consiste à opposer deux mots(ou groupes de mots) en frappant la(ou les) syllabe(s) différentielle(s)

Ex.:-La liberté de la statue....euh non la statue de la liberté ! (70)

-Un palais de Rahmadjah,de Rahmada,de Mada,de Marada,de Radjah,de...,de...,de...Sultan ! (78)

b)l'accent_émotionnel intervient chaque fois que l'énoncé d'un mot a une forte valeur affective

Ex.-Très bien_! Très intéressant !(40)

-Pas possible_? (75)

-C'estmagnifique_! (79)

4.-La quantité vocalique

Son rôle consiste à exploiter l'opposition des sons brefs et des sons longs,l'allongement vocalique ainsi que l'allongement expressif dans le but d'obtenir des effets "oratoires"

a)l'opposition_des_sonsbrefs_et des sons_longs

Ex.:-J'ai beau/coup de patience...(7)
(long)/(bref)
-...les cow-boys du Tex/as (89)
(bref)/(long)

b)l'allongement vocalique d'une durée exceptionnelle_

Ex.:-C'est toi qui m'as réveillé ? (5)
-...un album de photographies ? (34)

c)l'allongement expressif des consonnes

Ex.:-...le voilà qui pleurniche ! (13
pp
-...eh bien non ! (29)
nn

5.-Les arrêts et les pauses

a)les arrêts sont des interruptions très brèves du débit vocal(séparation "affective ou intellectuelle" des éléments de la phrase en dépit de la syntaxe)

Ex.:-Il / vous a découverts ! (19)
-La Grèce / Antique naturellement ! (74)

b)les_pauses sont des ibterruptions du dialogue(ou du discours)qui marquent plus qu'un arrêt

Ex.:-Et.....c'est comique(35)
(réflexion)
-Mais.....Oh ! .....Mais vous vous rendez compte ? (51)
(étonnement) (indignation)

6.-Les timbres de voix

Il ne s'agit pas ici du timbre naturel de voix propre à chaque comédien mais de timbres artificiels permettant toutes sortes d'effets
Ex.:-A London! à London ! (82) (="anglais francisé")
-Oh ! Mais dites donc (68) (suggère la présence de plusieurs personnages)

7.-Les exclamations(ou gestes vocaux)

Il s'agit de modes d'expression,de formes très nuancées allant du simple soupir(=traduction verbale d'une réaction corporelle)à l'élément verbal comme "attention! "qui servent d'appuis du dialogue ou renforcent la valeur affective du discours

a)appuis
Ex.:-Bon ! (7)
-Hé,hé ! (10)
-Ca y est ! (18)
-Ah ! J'y suis ! (39)
-Voyons,voyons(42)(ton neutre)
-Attends ! (49)
-Chut ! (104)

b)renforcements affectifs

Ex.:-Hum ! (doute) Oh ! (surprise) (10)

-Voyons ! (exaspération)(31)

-Non ! (opposition)(83)

-Ho ! (étonnement,indignation)(97)

-Ah ! (plaisir)(99)

Tableau récapitulatif des effets prosodiques(+)

(voir page suivante)

Légende

INT.= intonations
- a = assertives
- j = jussives
- i = interrogatives
- e = exclamatives

INF.= inflexions

ACC.= accentuations
- i = intellectuelles
- é = émotionnelles

Q.V.= quantité vocalique
- Os=opposition sons brefs/sons longs
- av= allongement vocalique
- ac= allongement expressif des consonnes

A.P.= arrêts et pauses
- a = arrêts
- p = pauses

TIM.= timbres
- a = accent étranger
- p = présence de plusieurs personnes

EXC.= exclamations
- a = appuis
- r = renforcements affectifs

(+)le relevé des fréquences présente forcément un caractère artificiel,les éléments prosodiques étant inséparables de l'ensemble complexe qu'est le langage théâtral où tout se tient;

El.pros. Séquences	INT a	j	i	e	INF	ACC i	e	QV os	av	ac	AP a	p	TIM a	p	EXC a	r
Prologue	32	22	38	58	47	04	12	04	10	02	02	03	01	01	16	34
IA/Anniv.	07	02	00	14	12	00	04	01	03	01	03	01	00	00	00	05
IB/Capt.	16	09	10	39	40	00	07	10	11	01	13	02	00	09	11	21
ID/Accueil	20	02	10	37	35	00	05	04	04	02	22	00	33	00	01	24
IE/Artiste	00	00	00	17	09	00	05	01	00	01	01	00	16	02	01	03
1er inter.	24	15	32	37	43	00	08	09	18	04	20	04	04	01	16	25
IIG/Embarq.	21	00	20	34	64	08	10	09	06	31	12	01	00	61	02	14
IIH/Traver.	11	04	27	39	50	00	11	09	15	04	12	00	16	02	03	33
III/Incend.	23	16	20	58	58	05	13	05	18	10	26	02	05	22	06	18
2è inter.	21	00	23	27	22	00	05	02	05	01	08	06	01	01	04	19
IIJ/Sauv.	03	02	05	15	11	00	04	00	02	04	05	00	08	00	00	07
IIK/Retour	29	03	08	64	56	00	16	10	14	02	13	03	08	01	00	30
TOTAUX	207	75	193	439	447	17	100	64	106	63	137	22	92	100	60	233

Sans entrer actuellement dans le détail de l'interprétation,il est néanmoins permis de constater l'importance numérique des éléments prosodiques à valeur affective(INT.e; INF.;ACC.é;EXC.r)

II . ANALYSE DES ELEMENTS MUSICAUX ET DES BRUITAGES

La musique de scène attire en général si peu l'attention du public qu'il va jusqu'à l'ignorer.

Il suffit pourtant de la supprimer pour que le spectacle perde de sa théâtralité(+)

Nous référant aux études de G.W.F. HEGEL sur l'esthétique,nous considérons le son,le rythme et la mélodie comme composantes fondamentales du langage musical.

La musique est une succession achevée de sons(++) qui se combinent,se modulent,s'opposent selon les lois de l'harmonie et du contrepoint(+++),lois qui s'appuient sur des rapports du nombre et de la quantité(++++).

Indépendamment de l'expression des sentiments(nuances de la joie,de la sérénité,de la tristesse,de la douleur,etc.) la musique introduit la régularité et la symétrie dans le retour de la mesure et du rythme.

Dans la succession temporelle,chaque son particulier se laisse à la fois fixer en lui-même comme unité et est mis en

---

(+)il en est de même au cinéma;

(++)les sons musicaux sont déterminés par une hauteur tonale(le ton étant un intervalle s'exprimant par un rapport de fréquences)dans une échelle à douze échelons procédant par tons et demi-tons(gamme chromatique);ils sont figurés par des signes appelés notes qui servent à caractériser les sons par leur forme(durée des sons)et par leur place sur la portée (hauteur du son);

(+++)l'harmonie combine les notes disposées verticalement sur la portée(accords),le contrepoint les notes qui se succèdent suivant un dessin horizontal soumis à des règles;

(++++)la connaissance de ces règles ressortit à la compétence du musicologue

rapport avec d'autres sons selon la loi de la quantité.

La répétition uniforme de ces unités temporelles se réalise en musique dans la mesure.

La division de la durée musicale en plusieurs parties égales ou mesures forme une base sensible pour le rythme.

Ainsi le rythme,par la disposition régulière des sons musicaux(du point de vue de l'intensité et de la durée)donne à la musique sa vitesse,son allure caractéristique perceptible au retour périodique des temps forts et des temps faibles(+)

La mélodie,succession de sons ordonnés de façon à constituer une forme au sens gestaltiste du terme,se présente à nos oreilles comme une structure particulièrement sensible et agréable.

Le bruitage est la reproduction ou la reconstitution artificielle des bruits naturels qui accompagnent l'action au théâtre(++).

Le bruit n'est pas senti par l'ouïe comme son musical. C'est donc un phénomène acoustique dû à la superposition des vibrations diverses non harmoniques.

Ex.:le bourdonnement,le bruissement,le clapotis,le crépitement, une détonation,etc.

La musique et le bruit au théâtre

Dans le présent spectacle :

1°)la musique originale(avec ou sans paroles)contribue à marquer des éléments majeurs de la pièce

Ex.:la taloche que reçoit le lionceau et qui lui signifie

(+)rythme binaire,rythme ternaire,...

(++)au cinéma,à la télévision et à la radio

l'opposition de son père à son projet

2°)la musique empruntée(au répertoire classique ou moderne) contribue à :

(i)souligner le caractère des personnages

Ex.:musique accompagnant les animaux de cirque qui se présentent au lionceau

(ii)créer des ambiances

Ex.:musique de cirque accompagnant la pantomime du bateleur

3°)le bruitage sert à créer des ambiances

Ex.:cris des oiseaux dans la forêt tropicale,ressac de la mer,etc.

Tableau récapitulatif des éléments musicaux et du bruitage

	MUSIQUE				BRUITAGE	
	Originale		Empruntée			
Scènes	Caract.	Signif. théâtr.	Caract.	Signif. théâtr.	Caract.	Signif. théâtr.
PROLOG	.musique de fond: improvisations d'un siffleur s'accompagnant à la guitare (rythme binaire)	détente			.ronflements .roulements de tambour .cliquetis .éternuement .clochettes .cymbales	sommeil du narrateur chute du clown entrant en scène doigts qui s'entrechoquent réveil du narrateur hoquètement (pleurs du clown) chute des crêpes dans la poêle

					•coups secs •fond musical intensifié	bonds de la balle de ping-pong guitare électrique
I.A. Anniversaire	•mélodie libre de flûte sur un rythme lent(+quelques coups de triangle)	sérénité de la nature			•gazouillis des oiseaux	forêt
	•chanson mélodieuse à 2 temps(+ accompagnement violoncelle)	présentation du héros de la pièce				
	•choeur à trois temps	souhait des invités				
	•choeur à 4 tps avec roulements rythmés de tambour	marche entraînante-joie des invités				
	•mélodie libre de flûte	calme de la nature				

	.choeur à 4 tps	ponctue un événement important pour le lionceau			.coup de timbale	ponctue la taloche reçue par le lionceau
I.B. Capture	.mélodie à la flûte (+accompagnement à la guitare) 4 temps	le lionceau chasse les papillons				
	.idem mais -rythme à 2 tps + rapide -rythme marqué par des battements de tambour	apparition d'un filet menaçant pour le lionceau				
	.roulements de tambour	le lionceau tombe dans le filet				
	.mélodie libre à la flûte	calme et sérénité de la nature			.gazouillis des oiseaux	forêt

			musique claironnante de cirque	le lionceau rêve qu'il devient une vedette	• applaudissements • rumeurs	foule présentateur
I.C. Voyage			musique "pop"	joie du voyage	• rumeurs en anglais vrombissements • klaxons bruits de moteurs signaux sonores d'une ambulance	ambiance de voyage en avion ambiance dans les rues d'une grande ville
			• musique très rythmée (4 tps) • "improvisations" au saxophone	ponctue le rythme de la marche musicien qui répète		
I.D. Accueil	• prélude musical de la chanson • musique rythmée (2 tps) avec con-	--			brouhaha	ambiance de travail
		• les animaux dressés par l'homme				

	tretemps bien marqué •accompagnement au piano (2 tps) rythme repide	ont le sens du rythme le lionceau par contre "parle" sur cet accompagnement				
(+)	•musique (4 tps) lente et majestueuse	regret des animaux de ne plus revoir leur pays natal				
	•cfr.(+) •mélodie libre à la flûte	id. sérénité de la nature				
			foxtrot anglais interprété par un orchestre symphonique	présentation individuelle des animaux (dressés) du cirque		
	•choeur rythmé (4 tps) =répétition de la même phrase musicale (+roulements de tambour)	les animaux veulent convaincre le lionceau de la nécessité de travailler				

I.E. Artiste			• mélodie libre d'un trombone (sons graves) • mélodie libre d'une trompette (sons aigus) • musique orchestrale (jazz; rythme à 2 tps)	le dressage est pénible exécution faite du numéro première exhibition du lion-ceau	roulements de tambour applaudissements cris d'admiration sifflements	ponctuent la réussite enthousiasme du public
1er Intermède	thème musical cfr. Prologue	idem	musique de cirque	bateleur	• roulements de tambour • bruits des touches d'un cavier + clochette de la fin de course du chariot • sonnerie électrique d'une porte	entrée en scène du clown dactylo facteur

II.G. Embar-quement	chanson rythmée et entraî-nante(3 tps)	joie de partir	musique de fanfare	ambiance de fête lors d'un départ	.clapotis sirènes des bateaux .brouhaha	port de mer foule
II.H. Traver-sée					.clapotis cris des mouettes .bruits de moteur	la mer salle des machines
II.I. Incendie			musique symphoni-que contem-poraine (opposition cordes-cuivres)	confusion des humains sur le navire	.brouhaha cris gromme-lots	panique des humains
					.coup de timbale suivi de déflagra-tions	tonnerre orage
					.vent pluie	tempête
2ème Inter-mède	thème musical cfr.prologue	idem				

II.J. Sauvetage	chanson très mélodieuse .ton grave et rythme lent .ton gai et rythme plus rapide .ton gai mais rythme lent	détresse du navire courage du lion pdt.naufrage solennité à l'approche du retour			clapotis	la mer
	mélodie libre à la flûte	calme de la nature			clapotis	la mer
II.K. Retour	mélodie libre à la flûte	sérénité de la nature	.musique martiale solennelle (4 tps) .musique militaire très entraînante	retour triomphal des animaux joie des retrouvailles	gazouillis des oiseaux cris	la forêt la joie

Ce tableau appelle quelques commentaires :

I)la musique originale a pour but(selon les intentions des créateurs)de ponctuer des éléments marquants de l'histoire,

moments à grande intensité affective notamment sans oublier son souci de contribuer à créer des ambiances;

2)la musique empruntée alterne avec la musique originale;sa fonction principale consiste à créer des ambiances et à ponctuer certains gestes(la marche par exemple);

3)le bruitage possède une double fonction:

(i)créer une ambiance pendant la durée de toute une scène (gazouillis,applaudissements,etc.);

(ii)accentuer certains gestes de la pantomime.

4)très souvent le bruitage se superpose à la musique,ce qui a pour conséquence d'augmenter l'efficacité dramatique du décor sonore;

5)on remarquera que les voix des humains figurent parmi les bruits(à l'exception bien entendu de celle du narrateur).En effet,à aucun moment les personnages humains ne recourent au langage qui leur est propre.Leur présence dans le spectacle est évoquée-sur le plan sonore-par des grommelots et des rumeurs(+)

(+)il s'agit d'une prise de position des émetteurs qui ont préféré mettre l'accent sur l'expression verbale des personnages animaux;

IV. 2 LES ELEMENTS VISUELS DU LANGAGE DRAMATIQUE

Au théâtre,les éléments visuels du langage se composent :

1) de la décoration(décors proprement dits,costumes et maquillages,meubles et accessoires,éclairages);
2) de l'expression gestuelle des comédiens(mouvements visibles tels que gestes proprement dits,déplacements,jeux de physionomie,attitudes)

I . ANALYSE DE LA DECORATION

I° Les décors

Dans le spectacle qui sert de base à notre étude,les

décors sont constitués par des séquences de diapositives projetées sur deux écrans géants(carrés de 3.50 m de côté)occupant le fond de la scène.

Nous pouvons distinguer deux "niveaux" de lecture du décor visuel par les spectateurs à savoir :
1)le niveau "littéral";
2)le niveau "symbolique".

1.-Le niveau littéral

Le décor possède un niveau de lecture qui consiste à pouvoir dénombrer,reconnaître et énoncer les éléments matériels qui le composent.

Le déchiffrement du décor consiste par conséquent à y discerner des concepts et termes universels(ex.:dans un décor représentant un paysage,énumérer des arbres,des maisons,des hommes,des animaux,des formes,des objets auxquels il est possible d'attacher un nom).

A l'instar d'Abraham MOLES(+)nous pouvons définir différents degrés d'accord(ou de similarité)entre le signe (=le décor) et son référent(=ce que le décor représente).

L'examen systématique des différents décors visuels qui se succèdent dans le spectacle que nous analysons permet de distinguer trois "degrés d'iconicité"(de la représentation réaliste de l'objet à son abstraction en passant par certaines simplifications stylisées)

a)le réalisme figuratif

Le degré figuratif correspond au réalisme d'un décor

(+)"L'Image" in Dictionnaire de la Communication(pp.278-303)

par rapport aux objets ou êtres du monde extérieur qu'il représente.

L'idéal figuratif réside dans l'exactitude photographique caractérisée par la double fidélité des perspectives et des couleurs.

Dans le présent spectacle,une séquence(I.C.:levoyage) se déroule en partie dans un décor réaliste constitué par la projection d'une série de diapositives sur la ville de Paris(monuments,rues,carrefours,terrasses,...)

b)la_schématisation

A l'aspect figuratif du décor, on oppose le dépouillement de la représentation réaliste du sujet au profit d'éléments schématisés(formes et couleurs).Le décorateur réduit la réalité (extérieure ou intérieure)à des pictogrammes,des images abstraites.

Dans ce cas,le spectateur doit essayer de dégager,à partir du stimulus visuel qui lui est présenté,une image correspondant aux caractères objectifs de la perception.

Le décor perd de son iconicité au profit d'une valeur opératoire.

Un décor(séquence I.C.)recourt à cette schématisation; il s'agit de la décoration accompagnant le début du rêve du héros(surface rectangulaire bleue rayée de noir)

c)la_stylisation

Entre les deux extrêmes se situent des décors simplifiés,transfigurés,déformés ou reformés,stylisés dans le but d'obtenir précisément un effet décoratif et esthétique.

Nous distinguons ici six formes de stylisation :

(i)la combinaison figuration-stylisation

Ex.:-découpes stylisées d'un animal(le lionceau)et d'un personnage(le clown)superposées à un décor photographique (la Tour de Londres par exemple)

-photographie aérienne de maquettes constituées d'éléments miniaturisés et simplifiés(ex.:vue aérienne d'une maquette de paysage rural)

(ii)la stylisation propre au décorateur(+)caractérisée par :

.l'absence de perspective réaliste;

.la stylisation géométrique des formes(rectangles et cercles);

.les couleurs de la gamme franche(=couleurs correspondant à la décomposition de la lumière blanche-solaire-par le prisme en couleurs dites spectrales : violet,indigo, bleu,vert,jaune,orangé,rouge);

.l'absence de relief:

..au niveau des formes(deux dimensions);

..au niveau des couleurs(pas de dégradé;couleurs en à plat,uniformes,donnant l'impression d'une surface plane);

(iii)le décor de la forêt à la manière du douanier-peintre Henri Rousseau directement inspiré de la "Forêt Vierge au Soleil Couchant" :

.absence de perspective réaliste:composition faite dans le sens horizontal;représentation "plate" de l'objet sans préoccupation des transformations causées par l'éloignement,la lumière ou les reflets;

.proportions non rationnelles mais affectives(ou "poétiques")des éléments constitutifs : exagération picturale et prolifération de certains aspects de la nature(ex.: amplification de minutieux détails de la végétation tropicale,arbres frisés,verdures et feuillages abondants voire luxuriants);

.couleurs:

..couleurs fondamentales : jaune,rouge et bleu;

..coloris tendres : tons atténués(jaune,rose,vert);

(+)Jacques Zimmermann

..contraste des couleurs : soleil rouge dans un ciel bleu clair sans nuages et opposé à la végétation aux innombrables nuances vertes

(iv)le décor inspiré du tableau "Le Poisson Magique" de Paul Klee :

- .ni relief,ni perspective(espace non perspectif);
- .stylisations géométriques(ellipses)des poissons;
- .décoration linéaire(vagues en traits ondulés);
- .contours appuyés(poissons);
- .couleurs franches sur fond bleu foncé(apparaissant comme"éclairées" par derrière);
- .composition picturale : construction rythmique(formes identiques répétées)et chromatique-harmonique(couleurs des poissons);

(v)le décor de la salle des machines inspiré de la technique de la gravure et de la bande dessinée :

- .reproduction du travail de gravure par le procédé graphique du tramé(traits);
- .dessin technique démodé(machines de l'industrie du 19ème siècle);
- .couleurs grises uniformes;
- .phylactères(bruits des machines)

(vi)stylisation inspirée de la bande dessinée :

- .phylactères contenant de courtes phrases ou interjections

2.-Le niveau symbolique

On entend par niveau symbolique la signification que le spectateur accorde au décor visuel(ou devrait lui accorder selon les intentions "syntaxiques" du décorateur)

Ex.:-appréhension des éléments visuels reconnus;

-compréhension de la composition du décor;

-organisation de l'ensemble des éléments visuels constituant le décor.

Succession des décors

Séquences		Niveau littéral		Niv.symbolique
Nº	Titres	Degrés(+)		
-	Prologue	ST cfs	découpes "plates"de personnages stylisés à l'avant-plan de photos en couleurs de sites et monuments	souvenirs de voyage du clown et du lionceau
IA	Anniversaire	ST z+r	découpes plates d'animaux dans décor forestier	vie dans la nature (pure et belle)
		ST z	découpes d'animaux autour d'un gâteau	fête d'anniversaire
		ST bd	phylactère "Joyeux Anniversaire"	souhait
		ST z	découpes d'animaux sur fonds de couleur	rouge=colère larme verte=tristesse
		ST bd	inscription "Baf"	gifle
IB	Capture	ST z	végétation et papillon(découpes)	chasse aux papillons
		ST z+RF	idem + filet	capture
		ST z+r	découpe de cage sur décor forestier	captivité
IC	Voyage	SC+ST z	surface rectangulai-	début du rêve

(+)légende:-réalisme figuratif = RF
-schématisation = SC
-stylisation = ST(combinaison figuration-stylisation=cfs;stylisation propre au décorateur=z;stylisation inspirée de Rousseau=r;stylisation inspirée de Klee=k;stylisation inspirée de la technique de la gravue=g;stylisation inspirée de la bande dessinée=bd)

			re bleue rayée de noir avec découpe d'animal au centre	
		ST z	4 faisceaux obliques de lumière colorée	le rêve se passe dans un cirque
		RF + SC	photos en couleurs de scènes de cirque rendues floues par la superposition d'un damier	contenu du rêve
		ST z	découpes d'avion sur fond de couleur	voyage en avion
		ST cfs	photos aériennes de maquettes	paysages vus de l'avion
		ST z	aérodrome	atterrissage
		RF	photos en couleurs de Paris	animation et pollution d'une grande ville
ID	Accueil	RF	photos en couleurs	extérieur et intérieur d'un cirque
		ST cfs	découpes d'animaux à l'avant-plan de photos en couleurs	accueil du lionceau par les animaux du cirque
IE	Artiste	ST z	découpes d'animaux sur fonds de couleur	les animaux assistent au dressage du lionceau sur scène
		RF	photos en couleur	spectateurs applaudissant le lionceau
-	1er intermède	ST bd	inscription:"Hélas après quelques triomphes..."	annonce l'attitude du lionceau

IIG	Embar-quement	ST z	port de mer + découpes d'animaux	embarquement des animaux
IIH	Traver-sée	ST z	découpe de bastingage sur fond de mer	bateau en mer
		ST z	découpe d'animal sur fond boir(larme à l'oeil)	tristesse
		ST z	découpes noires d'animaux enlacés sur fond bleu clair	réconciliation
		ST z	découpes d'ustensiles de cuisine sur fond noir	cuisine
		ST g+bd	machines + phylactères "klik-klak-poc-poc-pchiu"	salle des machines
II I	Incendie	ST bd	Inscription : "Mais soudain..."	annonce la catastrophe
		ST z	flammes stylisées (jaunes,orangées, rouges)	feu
		ST z	marins courant dans des nuages de fumée	éteindre l'incendie
		ST z	navire,chaloupes à la mer avec passagers humains	abandon du navire par les hommes
		ST z	bateau incliné + vagues envahissant le pont + éclairs	tempête + orage
		ST z +RF	découpes d'animaux sur fond de couleurs Photographies de pages et de planches du dictionnaire	lecture du dictionnaire par les animaux savants

		ST z	bateau horizontal sur la mer + soleil	retour au calme
-	2ème Inter-mède	-	pas de décors	-
IIJ	Sauve-tage	ST k	décor de poissons (banc de poissons) +végétation et va-gues	décor sous-marin
		ST z	bateau+baleine+île	le bateau arrive à destination
IIK	Retour	ST z+r	découpes(animaux+ bateau)sur fleuve dans la forêt	retour à la nature originelle
		ST z+r	animaux(du cirque et de la forêt) dans la nature	retrouvailles
		ST z	idem mais acroba-ties des animaux savants en ombres bleutées	parade du cirque africain

Commentaire _

La lecture attentive de ce tableau nous montre que le décor théâtral est avant tout stylisation et recherche esthétique(le décor réaliste est finalement peu exploité)

2° Les costumes et maquillages

1.-Le clown

a)costume

-cheveux roux,chapeau melon noir avec bande circulaire verte;
-jaquette verte aux manchettes et revers blancs;
-chemise et fraise blanches;
-pantalon blanc aux rayures verticales violettes;
soutenu par des bretelles noires décorées de gros boutons noirs;
-gants blancs;
-très grands souliers plats(souliers de clown)

b)maquillage

-visage enfariné aux lèvres,joues et nez carminés

Signification théâtrale du clown:
"l'Auguste"(clown aux costume burlesque,visage bariolé et nombreux accessoires)(+)

2.-Le narrateur

(marotte géante de 2 m de hauteur appuyée sur un paravent mobile et animée par un comédien)

a)costume

-veston noir(pochette bleue,oeillet blanc à la boutonnière);

(+)pour les accessoires : voir infra

-chemise blanche à col cassé(+ gros noeud papillon bleu clair à pois);
-gants blancs(un bras est mobile)

b)tête

-front dégarni et ridé;
-cheveux et moustaches blancs;
-lunettes noires;
-paupières mobiles;
-nez et pommettes rouges

Signification théâtrale du narrateur :
Caricature du professeur

3.-Les manipulateurs(des marionnettes)
(manipulation à vue)

a)costume
-casquette blanche;
-pull-over noir;
-pantalon blanc avec une ligne rouge verticale sur chaque côté;
-gants blancs

b)maquillage
-fond de teint;
-joues roses;
-moustaches noires dessinées

Signification théâtrale des manipulateurs:
Garçons de piste

4.-Les animaux

a)les grandes marionnettes plates articulées
(1 à 2 m de hauteur)

Parfaites répliques des découpes figurant sur les décors(mêmes couleurs,mêmes stylisations)(cfr.ST z)
-Mürr le chien(articulation de la tête et de la queue);
-Tassoune la girafe(articulation de la tête);
-Babouillet le lionceau(articulation dela tête et des pattes antérieures)

Signification théâtrale de ces marionnettes :

Animation des personnages principaux de l'histoire

b)les marionnettes à gaine

-les deux perroquets(Coltho et Atropos) : plumage vert et rouge,grand bec jaune(aux mâchoires mobiles)

Signification théâtrale:

Caricature des reporters radiophoniques

CONCLUSION

Les costumes et maquillages déterminent certaines attitudes,il "signifient" immédiatement et à ce titre constituent des éléments non négligeables du langage dramatique

3° Les meubles et accessoires

1.-Les meubles

a)une caisse

-stylisation en deux dimensions(1.20m X 1.00m)(cfr.ST z)percée de deux petits trous d'aération et portant les inscriptions "Haut","Bas","Paris";
-signification théâtrale:caisse contenant le lionceau pendant le voyage et qui est ensuite tirée sur scène en "sur-place"par le clown(Séquence I C);

b)un cube

-faces rouges et noires;
-significations théâtrales:
- "marche" permettant au clown d'embrasser le narrateur (la marotte est en effet beaucoup plus grande que le comédien);
- "bateau" sur lequel le clown mime le roulis;
- "siège" permettant au clown de limer les ongles du lionceau,de s'asseoir pour mimer le métier de dactylographe;
- "banc" de poissons;
- "podium"(clown mimant le bateleur);
- "estrade"(numéro d'acrobaties du lionceau);

c)un paravent

-toile verte
-signification théâtrale:pupître du professeur(ou mieux : la chaire !)

2.-Les accessoires

a)du clown

Enumération	Signification théâtrale

-album de photographies	souvenirs
-valise	voyage
-peigne,arrosoir,plumeau	taquiner et réveiller le narrateur
-mouchoir	tristesse
-loupe	1)utilisations inadéquates(raquette,poêle,guitare) 2)agrandir le décor(passer de l'image réduite aux projections géantes)
-plumeau	fouet du dompteur
-cerceau	dressage du lionceau
-queue du lionceau	permettre au clown de "tirer" la caisse
-chope en grès	se désaltérer
-journal	apprendre la nouvelle du succès
-bâton	1)gouvernail 2)longue-vue
-écriteaux	fin du spectacle

b) des garçons de piste

-instruments : grosse caisse et klaxon
-signification théâtrale:renforcer l'ambiance de la parade finale

CONCLUSION

Les meubles et accessoires servent beaucoup plus qu'à orner ; ils signifient par eux-mêmes,exprimant parfois ce que le texte ne dit pas.

4° Les éclairages

Les éclairages contribuent à :

1.-Créer une ambiance

Ex.:-dans la séquence II.I,l'impression d'incendie est renforcée par des projecteurs latéraux de couleur(rose,rouge,jaune et orangé)s'allumant et s'éteignant simultanément
-signification théâtrale:effets d'éclairs

2.-Mettre en évidence un élément majeur de la pièce

Ex.:-dans la séquence I.D(l'accueil),les personnages sont entourés de faisceaux lumineux(blancs et rouges)provenant de projecteurs situés face à la scène;
-signification théâtrale:attirer l'attention du spectateur sur les dialogues des personnages

3.-Souligner le caractère des personnages

Ex.:-dans la séquence II.K,la joie des retrouvailles est accentuée par les projecteurs latéraux qui s'allument et s'éteignent alternativement
-signification théâtrale: effets de scintillement

CONCLUSION

Les éclairages constituent un élément variable de la décoration qui lui confère souvent sa beauté,sa signification, sa tonalité.

II . ANALYSE DE L'EXPRESSION GESTUELLE

Les gestes constituent les mouvements visibles qui accompagnent le langage parlé.

"L'art de l'acteur est composé à la fois de l'art du geste et de l'art du verbe...La mimique s'adresse à la vue,et la diction à l'ouïe.L'acteur ,dans son jeu,doit arriver à la synthèse du geste et du verbe..."(+)

Au théâtre le geste a la double fonction de :
-transposer symboliquement(stylisation du geste);
-révéler ce que le texte ne dit pas du personnage ou de l'action.

Ainsi considéré,le geste est un élément essentiel du langage dramatique.

Dans le cas de la pantomime,le geste prend une importance suprême puisqu'il signifie seul sans paroles.

La mime(++) pose le problème délicat des immenses possibilités mais aussi des limites de l'expression gestuelle.

Un bon mime(++)peut,en principe,tout exprimer par de simples mouvements corporels.A l'ordinaire,le geste seul ne suffit pas toujours.

Dans le spectacle "Babouillet",afin d'assurer la

(+)J.L.Barrault,"Phèdre.Mise en scène et Commentaires",p.47
(++)LA mime indique le genre,l'oeuvre,l'art;
LE mime désigne l'agent de l'action,le comédien

compréhension du contenu par les enfants,les numéros de mime sont précédés,accompagnés ou suivis d'interventions verbales du conteur-narrateur(caricature du professeur).

1° La mime définie par les mimes

Il est très difficile de définir l'art de la mime en se référant aux grands mimes contemporains.

En effet leurs conceptions relèvent très souvent de l'interprétation symbolique d'une expérience personnelle plutôt que d'une "certitude scientifique"(+)

Empruntons à G. PONS quelques citations (++) :

-"le mime module dans l'espace les mouvements de l'âme"(Ctibor Turba);

-"(l'art de la mime),statuaire au sol,(réside dans)l'identification de l'homme avec les éléments"(Marcel Marceau);

-"(la mime est)la plate-forme qui permet à l'homme de recréer l'univers"(Ladislav Fialka du Théâtre de la Balustrade en Tchécoslovaquie);

-"(la pantomime est constituée)de drames mimiques"(Henryck Tomaszovski du Théâtre de Pantomime de Wroclaw en Pologne);

-"(la mime c'est la)mélodie des lignes"(Etienne Decroux).

Citations que nous complétonspar les "affirmations" suivantes :Jean-Louis Barrault parle de "poème corporel"(+++), Jean Dorcy de "drame condensé","d'image poétique"(++++),Etienne Decroux "d'évocation de la vie mentale par l'exclusif mouvement du corps"(+++++).

Jacques Lecoq,directeur de l'Ecole "Mime,mouvement, théâtre" de Paris écrit : "Quand je tire et que je pousse,je

---

(+)si certitude il y a ! (n'oublions pas que dans le domaine de l'art rien n'est plus subjectif que l'objectivité);
(++)"Les Musiciens du Silence"Revue Atlas(voir bibliographie)
(+++)"Nouvelles réflexions sur le théâtre",p.74
(++++)"A la rencontre de la mime",p. 52 et p. 55
(+++++)"Paroles sur le mime"p.46

prends et je reçois,j'aime et je hais"(+)

Pour Marcel Marceau enfin "la mime est l'art du contrepoids.En s'identifiant avec l'objet,le mime devient objet, il n'en prend pas seulement la forme,mais aussi le poids.Son moyen actif est de s'exprimer en tirant et en poussant...L'art de la mime est celui de l'attitude..."(++)

Nous n'écartons pas systématiquement ces expressions (au contraire nous essayerons d'en tirer parti)mais le souci d'objectivité nous interdit de les considérer comme des définitions oraculaires.

2° Un brin d'histoire(+++)

La mime,avec la danse,a été un des premiers moyens d'expression de l'homme.

Née des pratiques magico-religieuses(rites d'envoûtement par exemple)la mime s'en est peu à peu détachée.

Mime en grec désigne l'imitateur(cfr.mimesis,mimétique,etc.)

Le mime est donc l'acteur(comique)doué de la faculté d'imitation.

On a retrouvé des textes pour spectacles mimés datant de 470 av.J.-C. Sophron de Syracuse passe pour être l'inventeur de ce genre dramatique.

Les "Idylles" de Théocrite,les dialogues Socratiques de Platon et la production d'Hérondias(-IIIè siècle)donnent une

---

(+)cité par Mounin,p.172
(++)cité par Luc André(voir bibliographie)
(+++)il n'entre pas dans nos intentions de faire l'historique exhaustif de la pantomime(ce qui équivaudrait à écrire l'histoire du théâtre !);ces quelques notes ont pour unique objet d'essayer de mieux comprendre cet art complexe qu'est la mime

idée de la;mime grecque(+):

a)mime lyrique,chantée(ex.:lamentations pour la mort d'un coq au combat);

b)mime réaliste : prose rythmée(ex.:scènes de moeurs plébéiennes telles que la Maquerelle,le Jaloux,...)

L'évolution de la "fabella atellana"(d'origine étrusque,fondée sur l'improvisation verbale et le port des masques) débouche chez les Romains sur la mime fusionnant les éléments récitatifs aux éléments gestuels.

Quand le texte disparaît et que le spectacle se limite aux gestes et attitudes ,naît la pantomime.

Dans le Bas-Empire,le mime devient un acteur qui, uniquement à l'aide de gestes,joue à lui seul tous les personnages d'une pièce.

La mime,genre devenu populaire au Moyen âge,se situant entre la danse et la farce,se donne de plus en plus sur les places publiques(ex.:représentations des saltimbanques).

Le langage verbal est remplacé par des gestes synthétiques et des improvisations vers la moitié du XVIè siècle.

La "Commedia dell'arte" accorde une large place à la pantomime comique(gestes mimés représentant des gestes faits dans la vie quotidienne mais sans paroles).

Au XVIIIè siècle,la pantomime est influencée par le "jeu des métiers" très populaire auprès des...adultes! A l'origine rituelle de la pantomime s'ajoute ainsi un élément ludique.

Au XIXè siècle Deburau -le plus fameux des mimes français - immortalise le Pierrot lunaire(costume blanc aux

(+)d'après Pons,op.cit.

boutons énormes;serre-tête noir et grand chapeau blanc,visage enfariné et joues carminées),transforme l'esprit du personnage primitif en incarnant les caractères de la comédie italienne et en les costumant en types sociaux(ex.:le Soldat,le Ramoneur, le Poète,le Philosophe,...)

Après la mort de Deburau,les mimes doivent chercher des emplois dans les cirques,celui de clown leur convient tout spécialement.

La technique de la pantomime sautée fusionne avec celle des clowneries et de la pantomime parlée.

Il faut attendre l'époque du cinéma muet pour que la pantomime retrouve ses lettres de noblesse en la personne de Charlie Chaplin qui devient le mime par excellence et le modèle de toute une génération.

Sous la direction de metteurs en scène comme Jacques Copeau,Gaston Baty ou Louis Jouvet;de Charles Dullin,Antonin Artaud ou Marcel Herrand,Etienne Decroux est l'interprète d'une quarantaine de personnages empruntés aux oeuvres des plus grands dramaturges.Mais sa vocation véritable de mime s'affirme à l'Ecole du Vieux-Colombier où il assiste à des "scènes sans paroles" composées par les élèves.

S'inspirant des sculptures de Rodin,des ballets russes(Diajilev),de l'expressionnisme allemand(cinéma et théâtre), des danses hindoues(symbolique et plasticité des gestes),il tente d'établir un "code" du langage corporel.

Jean-Louis Barrault fait revivre l'âme lyrique de Deburau en interprétant le Pierrot inoubliable des "Enfants du Paradis".Quant à Marcel Marceau,il crée le personnage de Bip,"héritier des mimes grecs et romains,de ceux du Moyen âge, ou des comédiens italiens,petit-cousin de Brighella ou de Pietrolino,et,plus près de nous,des Pierrots du XIXè siècle...Affublé d'un haute-de-forme gris,au sommet duquel tremble une fleur,Bip au visage blafard,la bouche déchirée d'un trait rouge,l'oeil en

accent circonflexe,le maillot rayé trouvé au coin d'un faubourg, silhouette lunaire,frère des troubadours,des Pierrots et des masques - et de l'immortel Charlot..."(+)

Jacques Lecoq,directeur de l'Ecole de Mime déjà citée prépare en deux années de cours bon nombre de comédiens à la carrière théâtrale(++)

S'appuyant sur le mouvement,la mime de base de toutes les expressions de l'homme qu'elles soient gestuelles,construites, plastiques,sonores ou parlées - est,selon lui,la plus grande école de théâtre car elle permet à l'homme de s'identifier au monde en le rejouant de tout son être.

3° Sortes de mimes

Il est permis de distinguer dans l'art de la pantomime :

1)la mime burlesque;
2)la mime poétique;
3)la mime de style.

1.- La mime burlesque

La mime burlesque,composée de scènes comiques,d'interventions grotesques dans le but de déclencher le rire,se retrouve dans des pièces bouffonnes,dans des arlequinades muettes sans logique ni lien.La pantomime anglaise avec ses nombreux accessoires excelle dans ce genre.

(+)L'Art de la Pantomime(cité par Luc André);

(++)Philippe Avron est un de ses élèves lesplus illustres.Lecoq est plus connu à l'étranger qu'en France : conférences,démonstrations,stages et représentations dans plusieurs pays l'ont consacré et amènent de nombreux étudiants à son école.En 1973, il n'y avait que 42 Français sur 118 élèves venant de 26 pays différents.Laurence Wylie,anthropologue américain,professeur à Harvard,a passé l'année $972-1973 de son congé sabbatique à l'école Jacques Lecoq,en tant qu'observateur et participant (voir bibliographie)

2.-La mime poétique

La mime poétique,art naïf,est principalement axée sur des symboles poétiques.

3.-La mime de style

Ainsi appelée parce qu'elle cherche à atteindre la perfection dans l'imitation naturaliste des mouvements de l'homme(Decroux,Barrault,Marceau)

Dans la pratique,la plupart des mimes réalisent une symbiose personnelle de ces trois genres.

Par exemple,dans le spectacle qui nous préoccupe,le clown exploite à la fois :

-la mime burlesque(ex.:entrées en scène en tombant et/ou en trébuchant;utilisations comiques de différents accessoires,...);
-la mime poétique,lorsque le comédien exprime d'une manière assez personnelle le résultat de son imagination créatrice (ex.:le débarquement sur une plage de sable fin);
-la pantomime de style(ex.:imitation des gestes naturels de la dactylo ou du facteur)

4° Mime et clown

Dans le spectacle,objet de notre étude,les scènes mimées sont interprétées par un clown dont les éléments constitutifs sont :

1)le comportement social;
2)le costume;
3)les accessoires;
4)le comportement dynamique spécifique.

Le comportement social - très positif - se manifeste :

-dans les entrées en scène(chutes,cumulets,...ponctués par un bruitage intense)avec des accessoires encombrants tels que valise ou grand cerceau;

-pendant le jeu :

.avec le narrateur : taquin(prologue),rassurant et informateur(1er et 2ème intermèdes);

.aimable avec le lionceau(traversée de Paris)et patient (pendant le dressage du lionceau);

.contact chaleureux avec les enfants-spectateurs;

.naïf(utilisations erronées de la loupe)

-à la fin de chaque scène : départ discret afin que les enfants ne le regrettent pas trop et qu'ils puissent s'intéresser à la suite des événements dramatiques;

-à la fin du spectacle(parade finale):très joyeux,dynamique, exubérant(manifeste son bonheur à l'égard de tous ses partenaires et de tous les spectateurs)(+)

5° La mime = triade "attitude-geste-mouvement"

Nous suivons volontiers le raisonnement de Jean-Louis Barrault lorsqu'il analyse la mime :

> "Si le langage(verbal)se divise en trois éléments fondamentaux : le sujet,le verbe et le complément, le corps renferme,naturellement,ces trois moments fondamentaux : l'attitude,le geste et le mouvement"(++)

(+)le costume du clown,les meubles et les accessoires qu'il utilise ont été examinés plus haut(voir:Analyse de la décoration)
Le comportement dynamique spécifique(mimique et pantomime) sera étudié plus loin(titre 9°)

(++)"Nouvelles réflexions sur le théâtre",p.74

1.-L'attitude(le"sujet")

L'attitude générale du mime est l'allure globale des mouvements corporels qui indiquent d'où le comédien vient,ce qu'il est et ce qu'il va faire(ex.:mimes des métiers)

2.-Le geste(le"verbe")

Le geste,caractérisé par sa forme,sa cadence et son tracé,n'engage qu'une partie du corps(mains,bras,épaules,tête, jambes,...):

a)en créant des formes absentes,le geste essaie de rendre "palpable" le contenu psychologique du moment(ex.:hésitation, joie,frayeur,...)

b)la cadence dépend du type de personnage que le mime veut styliser(ex.:rythme de frappe de la dactylo)

c)quant à son tracé,le geste est délimité dans l'espace et dans le temps:

(i)au début de la mime par un signe qui souligne l'"attaque"(ex.:geste du bras qui attire l'attention);

(ii)à la fin de la mime par une "ponctuation" qui l'empêche de se fondre dans l'espace(ex.:mime du bateleur=arrêt brusque et prolongé - effet d'instantané - d'une pirouette ,l'arrêt se prolongeant pendant trois ou quatre secondes)

3.-Le mouvement(le"complément")

Le mouvement de la mime ne consiste pas en une translation d'un point à l'autre de la scène(comme c'est la cas dans la danse par exemple).

Par des attitudes et des gestes appropriés,par le procédé de la simulation,le mime "condense" l'espace comme il condense le temps(ex.:simuler le déplacement en marchant sur place)

6° Mime et mimique

La mimique,ou jeux de physionomie propres à la pantomime traditionnelle,ne trouve plus sa place parmi les éléments de la mime contemporaine qui a opté pour le corps au détriment de la face.

Mais il s'agit là d'une querelle d'Anciens et de Modernes fondée essentiellement sur des options non rationnelles.

En ce qui concerne le théâtre pour enfants,il n'y a aucune raison objective pour exclure de l'expression dramatique les mimiques du visage(prosopologie)véritable miroir reflétant les émotions et extériorisant les sentiments du personnage.

Il en est de même pour le langage des regards qui traduisent une attitude de recherche et de réceptivité des émetteurs-comédiens(ex.:désir d'établir de bonnes relations affectives avec les enfants,de rechercher l'approbation des spectateurs)

Il faut néanmoins préciser que les possibilités d'expression des jeux de physionomie sont assez limitées étant donné la distance plus ou moins grande entre l'acteur et le spectateur(à la différence du cinéma et de la télévision qui exploitent la technique du gros plan).

Les mimes recourent parfois :

1)au port du masque;

2)au maquillage.

1.-Le masque

On peut distinguer trois types de masques:

a)le masque neutre empêche le mime de s'exprimer par son propre visage et l'oblige à tout dire au moyen du geste seul

b)le masque expressif supprime la mimique de l'acteur-mime

en lui superposant une expression généralement paroxystique et figée d'un bout à l'autre du numéro

c)le_contre-masque superpose une mimique contraire à celle qu'aurait appelée spontanément le numéro(ex.:masque stupide dans un numéro intellectuel)

2.-Le maquillage

Le mime utilise la technique du maquillage pour accentuer certains traits du visage(ex.:yeux,nez,bouche,...)

7° Choix d'une définition

A la lumière de ce qui précède,nous pouvons dire que la pantomime est l'art d'exprimer et de communiquer :

- des sentiments(ex.:j'ai peur)
- des actions(ex.:je tire à la mitraillette)
- des narrations(ex.:je raconte une histoire)

...à l'aide d'attitudes,de gestes et de mouvements du corps et du visage.

8° Code de la mime

La mime,langage par gestes(gestualité,gestique)peut donc être considérée comme un système de communication du comédien avec le spectateur.

Mais l'utilisation du geste(du corps et du visage) non comme geste-acte ni comme signe social mais comme geste-signe (=avec intention de communiquer)comme représentation théâtrale

d'un événement(sentiment,action,narration)pose le problème très délicat de savoir si les messages qu'il transmet forment ou non un système référentiel commun à l'émetteur(comédien)et au récepteur(spectateur).

L'étude attentive des descriptions de(mime)de pièces de mime(+)et des différents numéros de pantomime exécutés dans le spectacle que nous analysons nous amène à distinguer trois sortes de gestes :

1)les gestes sociaux;
2)les gestes biologiques;
3)les gestes personnels

1.-Les gestes sociaux

Les gestes sociaux accompagnent ou non la parole dans les actes de la vie de tous les jours.

Ex.:-"douter" en se grattant la tête;
-"dire bonjour" en serrant la main d'autrui;
-"appeler quelqu'un" de la main;
-"jouer du piano"(mouvements des bras et des doigts,attitude corporelle)

2.-Les gestes biologiques

Les gestes biologiques deviennent des stéréotypes moteurs à la scène par une certaine stylisation ou conventionalisation

Ex.:-"pleurer"(se frotter les yeux d'une certaine façon,hoqueter en s'accompagnant d'un mouvement très grossi des épaules)

(+)Petits Soldats,Toréador,...d'Etienne Decroux;Bip de Marcel Marceau;Pierrot de Deburau;

Ces gestes - sociaux et biologiques - "obéissent" à des "règles" qui se sont transmises à travers des états de civilisation depuis au moins la Commedia dell'Arte jusqu'aux mimes contemporains.Ils se regroupent en un "répertoire" qui tend à devenir code et dont le décodage devient universel dans la mesure où il sélectionne des formes universelles de l'activité ou de la biologie humaines.Par conséquent ces gestes rendent le spectacle de mime accessible au public;leur dénotation est possible par tous les membres d'une même communauté culturelle. Ce qui les différencie néanmoins des actes sociaux ou biologiques proprement dits c'est ce qu'on appelle en termes sémiologiques la recherche,la sélection et l'organisation des "traits pertinents"(+) gestuels perçus dans un grand nombre de gestes semblables qui permettent de rendre compte de leur structure et de construire le geste de théâtre.

a)transformation par le mime des gestes sociaux et biologiques en gestes théâtraux

4 étapes :

1.Observer les actions de l'homme dans la vie quotidienne;
2.Aller à l'essentiel(rechercher les traits pertinents);
3.Agrandir les traits pertinents du geste;
4.Transformer le geste en style(passer de l'observation à la création esthétique)

b)deux composantes caractérisent les gestes sociaux et les gestes biologiques de la pantomime

(i)la composante proprement mimique : extraction du geste dépouillé(réduit au signifiant de ses seuls traits pertinents) de la réalité de mille gestes qui sont les variantes indivi-

---

(+)"Les traits d'un message qui composent le signifié(sens,contenu sémantique du signe)du sème(élément simple dans l'analyse du sens d'un mot en sémantique)employé pour le transmettre sont les traits pertinents de ce message"(Priéto,L.J.,Messages et signaux,p.61)

duelles d'une expression sociale ou biologique;

(ii)la composante plastique : tàlent qui permet d'exécuter ce signifiant gestuel avec le style original de l'acteur.

3.-Les gestes personnels

Les gestes personnels ou gestes moins directement clairs(par opposition aux gestes sociaux et gestes biologiques) qui sont le propre du mime cherchent à évoquer,suggérer,exciter, impliquer de façon nette ou vague.Ils ont par conséquent une valeur esthétiqe connotative

Ex.:-expression formelle d'un vécu individuel

CONCLUSION

La mime théâtrale est une symbiose de ces trois types de gestes :

1.-Les gestes sociaux et les gestes biologiques,gestes de la réalité symbolisés par des gestes théâtraux tendent à éviter les risques de l'hermétisme grâce à l'intelligibilité des signes puisés dans un "code" plus ou moins commun aux émetteurs et aux destibataires;

2.-Les gestes personnels permettent par contre de développer l'accent expressif propre à chaque comédien au détriment d'une communication optimale scène-salle

La gestualité théâtrale serait un ensemble de signes gestuels ayant un signifié(contenu)et une valeur expressive(signes obtenus par la transposition corporelle du signifiant)

Mais la complexité des procédures propres à toute manifestation figurative apparente la pantomime à un langage poétique dont la syntaxe visuelle "plus psychologique que logique"(+) est réduite du fait de l'absence(ou de la relative

---

(+)Dumas,G."La vie affective"(chapitre sur les mimiques)(voir bibliographie)

pauvreté)d'universaux sémantiques manifestables et proprement destinés à la communication.

Il résulte de ces considérations que la pantomime n'est pas un système de communication au sens strict où système implique des unités stables combinées selon des règles constantes par le mime-émetteur et comprises comme telles par le spectateur-destinataire.

9° Analyse du comportement dynamique spécifique du mime-clown dans le spectacle "Babouillet"

SCENES	EXPRESSION/ COMMUNICATION -Sentiments(S) -Actions(A) -Narrations(D)	CONTENU	CODE gestes: -sociaux(s) -biolog.(b) -personn.(p)
Prologue			
1.Le clown éveille le narrateur (N)	A	le clown:	
		-peigne le N	s
		-arrose l'oeillet	s
		-chatouille la main du N	s
		-époussette le visage du N	s
2.Le clown recherche le public	A	le clown ne trouve personne	s
	S	tristesse puis joie	b
3.Le clown décrit le public	D	-petits et grands	s
		-gros et minces	s
		-cheveux longs,courts chauves	s
		-nombreux	s

4.Le clown se promène	A	le down fait les cent pas	b
5.Le clown "utilise" la loupe		le clown se sert de la loupe comme:	
	A	-poêle à frire	s
	A	-raquette	s
	A	-guitare	s
Le voyage			
1.Le clown découvre la caisse	A	le clown entre en scène en jouant au cerceau	s
	S	le clown a peur du rugissement qui sort de la caisse	b
2.La traversée de Paris	A	le clown tire la caisse à travers la ville	s
	S	le clown éprouve du plaisir à se désaltérer	b
L'Artiste			
1.Le clown fait la connaissance du lionceau	A	le clown s'approche du lionceau,le caresse,l'embrasse,lui palpe les muscles	s
	S	le clown est effrayé par le rugissement	b
	A	le clown lime les ongles du lionceau	s

2.Le clown dresse le lionceau	A	le clown montre au lionceau les exercices qu'il doit exécuter	s
3.L'exhibition	A	clown et lionceau interprétent leur numéro	s
<u>1er intermède</u>			
1.Les métiers	A	la dactylo	s
	A	le facteur	s
	A	le cycliste	s
2.Le triomphe du lionceau	D	le clown mime le bateleur	s
3.La vanité du lionceau	S	la fièreté	s
		Causes de cette fièreté:	
	A	-applaudissements	s
	A	-révérences	s
	A	-baise-pattes	s
		Conséquences:	
	D	-le succès monte à la tête	p
	S	-le mépris	s
4.La déception des amis	S	-abattement du chien	p
		-tristesse de la jeune lionne	s
5.Le clown rassure le N	D	-le lionceau pense	s
		-le lionceau a un coeur	p

2ème intermède			
1.Relation clown-N	S	joie du clown teintée de moquerie à l'égard du N	s+b
2.Le retour	D	-en mer	s
		-sur un navire	p
		-banc de poissons	p
		-un gros poisson	p
		-une mouette	s
		-une baleine	p
		-le gouvernail	s
		-la longue-vue	s
		-le débarquement	p

LE LANGAGE DRAMATIQUE :

CONCLUSIONS

L'examen attentif des composantes sonores du langage théâtral nous a permis d'isoler les éléments verbaux, les éléments musicaux et les bruitages.

L'analyse qualitative des éléments verbaux s'attache à étudier les effets stylistiques du dialogue dramatique.Quant à l'approche plutôt quantitative des éléments verbaux, elle ressortit à la prosodie qui confère au texte sa valeur expressive.

L'étude de la musique et du bruitage nous a montré le rôle primordial d'appui que jouent les éléments qui les caractérisent.

La musique(originale ou empruntée)contribue à marquer des éléments importants de la pièce;quant au bruit,il sert en même temps que la musique à créer des ambiances ou à mettre en évidence des gestes qu'il ponctue d'une manière sonore.

Les éléments visuels se composent essentiellement de la décoration et de la gestique.

Notre étude vise à montrer que la décoration

possède deux niveaux d'appréhension,le niveau littéral du dénombrement et de la reconnaissance ainsi que le niveau symbolique de la signification que le spectateur devrait en principe lui accorder.

Il importe derappeler que nous avons distingué plusieurs degrés de lecture : degré figuratif de la réalité, stylisation(et ses nombreuses nuances) et schématisation(abstraction).

L'étude de l'expression par le geste nous a permis d'aboutir à l'élaboration d'un "code" objectif constitué de gestes sociaux,de gestes biologiques et de gestes personnels,distinction nous faisant prendre conscience du caractère non universel de la gestualité théâtrale.

Au terme de cette analyse,il importe de savoir que le langage dramatique est appréhendé par le spectateur comme un ensemble complexe et complémentaire.Dans la réalité quotidienne,rien n'incite le spectateur-destinataire à disséquer une oeuvre et son langage comme nous l'avons fait. Fort heureusement car il risquerait de ne plus éprouver du plaisir à venir au théâtre !

Néanmoins l'analyse systématique à laquelle le chercheur a procédé permet d'entrevoir les rapports pouvant exister entre les différentes composantes du langage théâtral. C'est précisément l'objet des chapitres suivants consacrés à une étude en direction du spectateur.

Tableau général comparatif des différents langages utilisés dans le spectacle "Babouillet"

Langages / Scènes	SONORE			VISUEL	
	Verbe	Musique	Bruitage	Décoration	Gestique
Prologue	x	x	x	x	x
IA.Anniversaire	x	x	x	x	-
IB.Capture	x	x	x	x	-
IC.Voyage	-	x	x	x	x
ID.Accueil	x	x	x	x	-
IE.Artiste	x	x	x	x	x
1er intermède	x	x	x	-	x
IIG.Embarquement	x	x	x	x	-
IIH.Traversée	x	-	x	x	-
III.Incendie	x	x	x	x	-
2ème intermède	x	x	-	-	x
IIJ.Sauvetage	x	x	x	x	-
IIK.Retour	x	x	x	x	-

- chapitre V -

ETUDE DU RECEPTEUR

Considérant le théâtre comme moyen de communication, notre analyse du langage dramatique s'oriente maintenant vers le public auquel il s'adresse.

Une étude objective du récepteur nécessite :

1. Une pré-enquête
2. La formulation d'une hypothèse de travail
3. Un échantillonnage
4. Des techniques d'investigation
5. La définition des conditions expérimentales
6. L'utilisation de méthodes statistiques d'analyse des résultats.

I. PRE - ENQUETE

Quelles sont les démarches exploratoires qui nous ont conduit à la formulation d'une hypothèse de travail ?

1° Analyse du texte et de son adaptation

L'analyse du texte original ainsi que l'étude du processus de son adaptation à la scène (voir chapitre III) nous ont très rapidement amené à prendre conscience des problèmes de langage

Ex.: dans la séquence I A (l'anniversaire) quelle sera la part faite au dialogue, au décor sonore, à la décoration, à l'interprétation, etc.

2° Follow up de la création du spectacle

Il est évident qu'au niveau de la création se pose - pour les réalisateurs - le choix des formes théâtrales exprimant au mieux leurs intentions compte tenu du public enfantin.

Nous avons suivi, en tant qu'observateur, (+) les principales phases parcourues par les réalisateurs : nous nous sommes ainsi familiarisé avec les différentes techniques dramatiques exploitées dans "Babouillet" et avons pu comprendre les options prises successivement par la Compagnie (++)

3° Follow up de la diffusion du spectacle

A ce stade de notre recherche, nous avons abandonné

(+) nous ne voulions pas infléchir la création du spectacle au risque de fausser les données expérimentales;
(++) voir chapitre II : Etude des émetteurs

l'attitude d'observateur pour devenir un investigateur actif auprès du public auquel était présentée une oeuvre pratiquement achevée.

Nous avons dès lors utilisé l'interview de groupe comme technique d'approche psychosociale.

C'est ainsi qu'au cours de la diffusion du spectacle nous avons assisté à vingt représentations publiques à la suite de chacune desquelles nous avons procédé à deux interview de groupe avec des enfants pris au hasard dans la salle (+)

Organisés de façon non directive au début, les débats de groupe furent ensuite conduits selon un "guide" établi en fonction des réponses obtenues aux discussions antérieures, ce dans le but de cerner petit à petit les problèmes de langage, objet de notre recherche.

Résultats obtenus

a) contrôle général de la compréhension

Le signifié étant inséparable de son signifiant, il importait d'effectuer un contrôle de la compréhension du contenu avant d'entamer toute recherche formelle sur le langage.

Chaque groupe interrogé (++) parvient , sans difficulté à tracer les grandes lignes de l'histoire et à caractériser la psychologie des principaux personnages.

b) appréciation du spectacle

Presqu'à l'unanimité, les enfants interrogés déclarent beaucoup aimer ce spectacle.

Raisons invoquées :

- histoire intéressante, voire enthousiasmante;
- spectacle interprété par des comédiens ayant beaucoup d'imagination et de talent;
- appréciation de l'esthétique de la décoration;
- exécution "parfaite" des numéros de pantomime

(+) deux fois 8 garçons et 8 filles de 9 à 12 ans, ce qui représente au total 640 enfants de l'agglomération bruxelloise, de petites villes et de localités rurales de Wallonie;

(++) 40 groupes au total;

c) le dialogue dramatique

Sont appréciés (+) :

(i) l'humour verbal des perroquets (ex.: "les ours(s)", "Tête d'oiseau va!"), la lecture du dictionnaire (ex. "Les oiseaux ont des plumes : que c'est bête un grand dictionnaire illustré '") certains jeux de mots du narrateur commentant les photos de voyage du clown (ex. "la liberté de la statue!")

(ii) la poésie du langage : Les enfants sont sensibles à certaines phrases

Ex. – "Paris, c'est la reine du Monde";
– "On voyait dans la mer les reflets de l'oiseau de fer dans lequel je voyageais";
– "Des bébés-bateaux se jettent à la mer",

(iii) les répliques de la girafe à l'accent anglais

Ex. – "Des papillons roses et des fougères aussi hautes que mes pattes" (réplique souvent dite dans le spectacle)

d) la distanciation

Au cours de deux scènes notamment les comédiens sortent momentanément de leur personnage

Ex. 1 : pendant la traversée de Paris, le clown fatigué se désaltère. Le manipulateur – et non le lion – caché derrière la caisse réclame lui aussi à boire.

Ex. 2 : pendant la manipulation à vue des grandes marionnettes plates, le manipulateur – et non le lion – chante à côté de la marionnette, remercie le public et salue.

Les opinions des enfants sont partagées d'une manière plus ou moins équivalente :

(i) les uns ne sont pas gênés par la technique de l'éloignement momentané car elle leur paraît amusante et permet de découvrir les "secrets" de la manipulation;

(ii) les autres sont troublés par la manipulation à vue (et à fortiori par la distanciation) car ce retour à la réalité les soustrait au climat dramatique du spectacle.

(+) appréciation ne signifie pas compréhension : certains enfants aiment sans pour cela comprendre;

e) le décor sonore et les éclairages

Pris par l'ambiance dramatique, les enfants n'y prêtent guère attention.

Certains enfants sont même étonnés quand on leur parle de décor sonore et d'éclairages.

Si on leur fait entendre des extraits ils sont alors capables de les apprécier et reconnaissent souvent les scènes qu'ils accompagnent.

f) le décor visuel (décoration)

Nous avons demandé aux enfants de reconstituer le spectacle en décrivant et en interprétant les décors successifs.

Pour les décors construits selon une certaine stylisation ou schématisation, la plupart des enfants sont incapables de nous dire s'ils ont compris leur valeur symbolique indépendamment du texte qui les accompagne.

g) les costumes, maquillages, meubles et accessoires

La plupart des enfants que nous avons interrogés répondent conformément aux intentions dramaturgiques des réalisateurs.

h) la pantomime

Comme pour la décoration les enfants sont incapables de nous dire dans quelle mesure les commentaires des narrateurs les aident à comprendre l'essentiel de la gestualité.

Conclusions

De par leur nature (non-représentativité statistique des groupes interrogés) et leur organisation (les réponses obtenues ne sont pas applicables à tous les enfants de chaque groupe) nos interviews n'ont aucune valeur de généralisation à l'ensemble de la population enfantine.

Mais là n'était pas notre but. Ces débats considérés comme démarche d'une pré-enquête devaient permettre de clarifier le champ de notre recherche, d'éviter de nous dissiper et d'isoler finalement une hypothèse de travail dans la perspective d'un contrôle expérimental.

II. FORMULATION D'UNE HYPOTHESE DE TRAVAIL

Lorsqu'on demande aux enfants de justifier leurs réponses, de préciser les éléments sur lesquels ils s'appuient, il leur est impossible de nous expliquer si c'est l'élément visuel (le décor, la pantomime) ou l'élément sonore (commentaires, musique, bruitage) qui les a impressionnés.

Aussi avons-nous formulé l'hypothèse suivante :

DANS QUELLE MESURE LES ELEMENTS SONORES (texte dit, musique, bruitage) INFLUENCENT-ILS LES ELEMENTS VISUELS (décoration, gestique) DU LANGAGE THEATRAL ?

La première partie de notre thèse relative, entre autres, aux résultats de nos recherches antérieures avait attiré l'attention sur l'importance de la perception (le vu) et de l'action (l'agi) dans le domaine du théâtre pour enfants.

Il s'agit maintenant de voir :

DANS QUELLE MESURE LE LANGAGE SONORE (l'entendu) AJOUTE UNE INFORMATION INEDITE AU LANGAGE VISUEL (le vu) ET CONTRIBUE A AMELIORER LA COMPREHENSION DE SA SIGNIFICATION ?

III. ECHANTILLONNAGE

"... travailler sur une population entière n'est qu'exceptionnellement possible et n'est en outre pas justifié. La recherche fonde ses observations sur une partie de l'ensemble des sujets, ensemble auquel à posteriori, les conclusions seront éventuellement étendues.

Le but est d'obtenir une information aussi proche que possible du sujet de la population entière... Il va de soi que

la qualité des inférences dépendra de l'analogie existant entre la composition de la population parent et celle de l'échantillon" (+)

En pédagogie expérimentale — et dans le domaine du théâtre de l'enfance en particulier — il est très difficile pour des raisons financières, temporelles et administratives de constituer un échantillon à l'image de l'ensemble parent.

"L'application expérimentale d'une méthode ... réalisée à partir d'un échantillonnage aléatoire simple, pourrait entraîner, compte tenu de l'organisation de l'enseignement, la nécessité de mobiliser autant de classes qu'il est prévu d'individus dans l'échantillon. Il n'est ni possible, ni souhaitable en effet, d'extraire les individus désignés par le sort pour faire partie de la population expérimentale, de leurs classes respectives pour les réunir en de nouveaux groupes soumis à entraînement par opposition aux autres classes" (++)

De notre habitude, en tant que professeur de pédagogie, de visiter les classes des écoles primaires de la Ville de Bruxelles (+++), à les observer pendant les nombreux stages des candidats-instituteurs (++++) "se dégagent des indications susceptibles de pouvoir reconnaître, empiriquement, à certaines d'entre elles,... un caractère représentatif de l'ensemble d'une population" (+++++)

C'est donc par la voie de <u>l'échantillonnage empirique</u> que nous avons retenu les enfants de l'Ecole primaire n° 9 de la Ville de Bruxelles.

(+) Vandevelde,L. et Halleux,J. pp.28-9 (voir bibliographie)
(++) ibid. p.29;
(+++) nous "connaissons" ainsi empiriquement une vingtaine d'écoles regroupant approximativement 250 classes que nous "observons" depuis plus de 12 ans à raison de plusieurs heures par semaine;
(++++) de l'Ecole Normale Charles Buls
(+++++) ibid. p. 31

IV. TECHNIQUES D'INVESTIGATION

Notre recherche est basée sur :

1) l'élaboration d'un questionnaire écrit;
2) l'utilisation de l'interview individuelle et de l'interview de groupe;
3) l'interprétation de dessins libres

1° Le questionnaire écrit

a) rédaction du projet

(i) contenu

Les thèmes explorés par notre questionnaire se rapportent à la pantomime et au décor visuel (diapositives projetées)

(ii) forme

Dans cette étude, nous émettons l'hypothèse que, dans une expérience verbale libre, toute réponse associée à un extrait visuel (décoration ou mime) peut s'analyser en deux dimensions essentielles : d'une part la réponse est dénotation de la forme visuelle (qualification objective du fragment vu), d'autre part elle est connotation du sens de cette forme (qualification attribuant un contenu sémantique à cette forme).

Par conséquent, c'est par le truchement de la double question ouverte (type 1 : "que voyez-vous ?"; type 2 : "qu'est-ce que cela signifie ?") que les interrogés formulent librement leurs réponses.

b) pré-test

Le questionnaire ainsi élaboré a été mis à l'épreuve sur un groupe de 32 enfants (16 garçons et 16 filles) de 9 à

12 ans et suivi de deux interviews de groupe (+)

Le pré-test nous a permis :

- d'améliorer la forme des questions posées;
- de décomposer les consignes pour les questions complexes;
- d'éliminer les questions faisant double emploi (++)

Il nous a également appris que les enfants étaient incapables de décrire objectivement les gestes de la pantomime. Si les jeunes de 9 à 12 ans peuvent attribuer un sens aux gestes exécutés devant eux, ils sont néanmoins dans l'impossibilité de les identifier faute d'un vocabulaire "technique" de référence (que bien des adultes non initiés à l'art de la mime ignorent également)

c) rédaction définitive

Le questionnaire définitif comprend deux grandes parties:

(i) 9 items relatifs à la pantomime :
   - 3 items se rapportent à des sentiments (tristesse-bonheur, fièreté, joie-moquerie);
   - 3 items se rapportent à des actions (jouer au ping-pong, tirer une caisse d'un bout à l'autre de la ville, distribuer le courrier);
   - 3 items se rapportent à des narrations (mime du bateleur, mime de la compréhension, la vue de poissons du haut d'un navire)

(ii) 17 items relatifs au décor visuel stylisé ou schématisé :
   - 6items se rapportent à des actions (voyage, fête d'anniversaire, chasse-capture, embarquement, incendie, naufrage);
   - 3 items se rapportent à des sentiments (colère, tristesse, mépris);
   - 2 items se rapportent au rêve (passage de la réalité au rêve, contenu du rêve);
   - 6 items se rapportent aux lieux dans lesquels se déroule l'action dramatique (forêt, théâtre, paysage rural, cuisine, salle des machines, mer)

(+) grâce à la bienveillante collaboration des Ecoles primaires Communales de Velaine-sur-Sambre;
(++) les consignes sont reprises en annexe.

d) présentation (+)

Outre les questions signalétiques codifiées (++), le questionnaire se compose de cases rectangulaires (6,5 X 14 cm environ) numérotées et correspondant aux items précités.

Il est imprimé en deux couleurs différentes afin de faciliter le dépouillement. (+++)

e) mode d'administration

Les règles suivantes ont été scrupuleusement respectées :

- administration collective et en temps libre du questionnaire par le même enquêteur;
- numéros de pantomime du spectacle exécutés par le même comédien;
- décor projeté constitué des diapositives du spectacle;
- direction des questions signalétiques;
- lecture des consignes par l'enquêteur;
- pause de 10 minutes entre l'épreuve relative à la pantomime (durée moyenne : 25 min.) et l'épreuve concernant le décor visuel (35 min.)
- écriture lisible (à la rigueur phonétique) des réponses (++++)

2° Les autres techniques

Après correction des questionnaires écrits nous avons utilisé trois techniques dans le but d'obtenir des compléments d'information.

(+) voir modèle en annexe

(++) âge : 09, 10, 11, 12;
sexe : 01(garçons), 02 (filles);
ordre : 01, 02, 03,.....
groupe : 11(expérimental avant la représentation)
12(expérimental après la représentation)
02(témoin)

(+++) bleu = groupe expérimental; jaune = groupe témoin

(++++) si les enfants interrogent l'enquêteur pour des raisons orthographiques, ils risquent d'influencer les réponses de leurs camarades;

a) l'interview individuelle

Afin d'éviter toute erreur d'interprétation de notre part, nous avons questionné les enfants dont certaines réponses nous semblaient peu explicites.

b) l'interview de groupe

Nous avons "recommencé" l'épreuve en réunissant les enfants par groupes de 12

Comme supports matériels à la discussion, nous disposions :

(i) des mêmes diapositives;

(ii) d'un film 16 mm. couleurs que nous avons réalisé sur la pantomime du spectacle.

c) le dessin libre

Nous avons enfin récolté une moisson de dessins libres sur le spectacle, nos expériences antérieures en matière de théâtre nous ayant appris que l'enfant exprime bien souvent par le dessin ce qu'il ne sait pas traduire par le langage verbal.

Ces trois techniques complémentaires nous ont permis d'enrichir notre étude sur le plan qualitatif.

V. CONDITIONS EXPERIMENTALES

a) le dispositif expérimental (+)

Désirant mesurer l'influence du décor sonore sur les éléments visuels du langage théâtral, nous avons conçu le dispositif expérimental suivant :

(+) pour les détails pratiques : voir annexe

1) la veille de la représentation théâtrale, le groupe expérimental est interrogé sur la pantomime et le décor visuel du spectacle en l'absence de tout élément sonore;
2) le groupe expérimental et le groupe témoin assistent le même jour à la même représentation (au cours de laquelle interviennent toutes les composantes du langage théâtral y compris le décor sonore);
3) le lendemain de la représentation, le groupe expérimental et le groupe témoin sont questionnés dans les mêmes conditions que le groupe expérimental la veille du spectacle

b) constitution des groupes

1) comme l'utilisation technique d'un questionnaire requiert une certaine maîtrise de la langue écrite nous avons interrogé des enfants de 9 à 12 ans d'âge. Cette "fourchette" ne correspond pas nécessairement à une réalité psychologique mais elle permet aux discussions de ne pas se disperser en abordant tous les aspects du psychisme;
2) garçons et filles sont représentés d'une manière équivalente;
3) en dehors de l'équilibre âge et sexe les 128 individus de notre échantillon empirique ont été répartis en deux groupes (groupe expérimental et groupe témoin) selon la table des nombres aléatoires (+);
4) compte tenu des "pertes" (enfants absents au spectacle et/ou à certaines séances de testing) l'échantillon définitif s'élève à 96 individus (48 par groupe, 12 par tranche d'âge, 6 par sexe au sein de chaque tranche d'âge)

c) questionnaire d'entraînement

Afin de familiariser les enfants de notre échantillon à la technique du questionnaire adaptée à la situation théâtrale et aux deux types de questions (niveau littéral et niveau symbolique) nous leur avons présenté un mois avant l'expérience, un questionnaire relatif à trois numéros de pantomime

(+) Random Numbers, table 17 des Tables Statistiques (P.U.B., 1970)

(exécutés par un comédien) et à trois décors visuels (sous la forme de diapositives projetées) étrangers au spectacle objet de notre recherche.

VI. METHODES STATISTIQUES D'ANALYSE DES RESULTATS

Sur le plan statistique, notre souci est double :

1) comparer les résultats du groupe expérimental à ceux du groupe témoin afin de vérifier si ces deux échantillons appartiennent à la même population;
2) mesurer si l'assistance au spectacle modifie les résultats du groupe expérimental.

1°) Contrôle de la signification de la différence entre les moyennes du groupe expérimental et du groupe témoin

Formule pour petits échantillons (+) :

$$t \; (n_1 + n_2 - 2) \sqrt{\frac{n_1 s_1^2 + n_2 s_2^2}{n_1 + n_2 - 2}} \sqrt{\frac{1}{n_1} + \frac{1}{n_2}}$$

si $s_1^2 = s_2^2$

Si la différence des moyennes est inférieure au t calculé, les écarts sont non significatifs. On est dès lors amené à accepter l'hypothèse nulle et à considérer que les deux groupes appartiennent à la même population.

2°) Contrôle de la signification de la différence entre les moyennes du groupe expérimental (avant et après la représentation)

(+) TEGHEM, J. Formulaire d'inférence statistique. Problèmes sur les moyennes (notes stencilées, s.l., s.d.)

Formule pour petits échantillons corrélés (+) :

$$t = \frac{x_o}{s/\sqrt{N}}$$

où x_o est la différence entre la moyenne des résultats obtenus par les enfants après et avant la représentation
Reporté dans une table, l'indice t permet de déterminer dans quelle mesure la différence constatée est due au hasard ou non. Lorsque t calculé est supérieur à la valeur de la table, les écarts relevés sont significatifs.

(+) DE LANDSHEERE, G. Introduction à la recherche en éducation, p. 268

- chapitre VI -

A N A L Y S E D E S

R E S U L T A T S

L'analyse que nous tentons est double :quantitative, elle a pour but de comparer les résultats obtenus par les différents groupes du dispositif expérimental au questionnaire de recherche ; qualitative , elle a pour objet d'interpréter les différences statistiquement significatives.

Le relevé systématique des "erreurs" nous ouvre une voie complémentaire à l'interprétation.

Interviews de groupe et dessins permettent enfin de nuancer certains éléments d'explication.

VI. 1 ANALYSE QUANTITATIVE

L'analyse quantitative porte sur la comparaison des résultats(+) :

1) des groupes expérimental et témoin ;

2) du groupe expérimental avant et après la représentation .

1.-Comparaison des résultats des groupes expérimental(GE) et témoin(GT)

Hypothèse nulle : les deux groupes (GE et GT) proviennent de la même population

a)Test sur les variances

Nous pouvons calculer le rapport des deux variances (variance maximum / variance minimum) et,étant donné que $n_1=n_2$, le comparer à la valeur de la table de Hartley soit 1.84 (à P=.05)

(+)voir tableaux statistiques et paramètres en annexe;

Si la valeur calculée est inférieure à celle de la table,nous pouvons conclure à l'égalité des variances

Tableau récapitulatif

Groupes d'items	Variances		Rapports	Résultats (à .05)
	GE	GT		
PANTOMIME :				
-Sentiments	30.27	20.81	1.45	NS
-Actions	11.37	15.41	1.35	NS
-Narrations	13.99	09.14	1.53	NS
DECORATION :				
-Actions:				
niv.littéral	36.41	58.35	1.60	NS
niv.symbolique	122.87	82.02	1.49	NS
-Sentiments:				
niv.littéral	9.66	4.70	2.05	S
niv.symbolique	16.79	27.62	1.64	NS
-Rêves:				
niv.littéral	10.64	14.18	1.33	NS
niv.symbolique	14.94	23.90	1.59	NS
-Lieux:				
niv.littéral	54.07	78.80	1.45	NS
niv.symbolique	195.52	160.49	1.21	NS

b)Test_sur_les_moyennes

Si la différence des moyennes des deux groupes(GE et GT) est inférieure au t calculé,nous pouvons accepter l'hypothèse nulle

Tableau récapitulatif

Groupes d'items	Différences des moyennes	t calculé	Résultats (à .05)
PANTOMIME :			
-Sentiments	1.12	2.07	NS
-Actions	0.20	1.50	NS
-Narrations	0.45	1.39	NS
DECORATION :			
-Actions:			
niv.littéral	1.58	2.82	NS
niv.symbolique	3.43	4.15	NS
-Sentiments:			
niv.littéral	0.16	1.09	NS
niv.symbolique	1.98	1.93	S
-Rêves:			
niveau littéral	0.96	1.44	NS
niv.Symbolique	1.29	1.80	NS
-Lieux:			
niv.littéral	3.19	3.34	NS
niv.symbolique	0.36	5.47	NS

Conlusions

La lecture des deux tableaux qui précèdent nous montre que les résultats de 20 tests statistiques sur 22 confirment l'hypothèse nulle.

Les résultats obtenus par les groupes à l'épreuve "Sentiments" de la décoration - test sur l'égalité des variances

(au niveau littéral) et test sur l'égalité des moyennes(au niveau symbolique) - infirment l'hypothèse nulle .

2.-Comparaison des résultats du groupe expérimental avant et après la représentation

Hypothèse nulle : la moyenne des différences des résultats obtenus par le groupe expérimental après et avant la représentation est égale à 0

Si la valeur calculée est inférieure à la valeur de la table de Student (2.02 à P=.05),l'hypothèse nulle est acceptée.

Tableau récapitulatif

Groupes d'items	t calculé	Résultats(à .05)
PANTOMIME :		
-Sentiments	2.14	S
-Actions	4.20	S
-NARrations	4.90	S
DECORATION :		
-Actions:		
niv.littéral	1.66	NS
niv.symbolique	5.28	S
-Sentiments:		
niv.littéral	2.37	S
niv.symbolique	1.99	NS
-Rêves:		
niv.littéral	1.45	NS
niv.symbolique	4.74	S

-Lieux:		
niv.littéral	1.69	NS
niv.symbolique	3.56	S

Conclusions

Le décor sonore - verbe,musique,bruitage - du spectacle :

1) améliore les résultats des enfants du GE aux items "pantomime" d'une manière statistiquement significative ;
2) n'améliore pas d'une manière statistiquement significative le niveau littéral de lecture de la décoration(actions,rêves, lieux);
3) améliore d'une manière statistiquement significative la compréhension symbolique de la décoration(actions,rêves,lieux)

L'appréhension dela décoration relative aux "sentiments" se fait dans le sens contraire à la tendance générale.

Faut-il y accorder une importance quand nous savons que c'est précisément à ces items que les résultats des groupes expérimental et témoin infirment l'hypothèse nulle?

Il est dès lors difficile d'affirmer que les résultats aux items "sentiments" ont une valeur significative ou s'ils sont dus à une hétérogénéité relative des groupes expérimental et témoin.

VI. 2 INTERPRETATION DES RESULTATS

I . PANTOMIME

A notre avis,l'amélioration de la compréhension de la pantomime par les enfants est due aux éléments suivants du décor sonore :

1)le contenu du texte(dit par le narrateur)qui accaompagne (précède ou suit immédiatement)les numéros de pantomime;
2)l'intérêt humain de cet extrait;
3)les effets stylistiques de cet extrait;
4)les effets prosodiques de cet extrait;
5)la musique;
6)le bruitage.

1° Expression de sentiments (S)

1.-Brève description des numéros de pantomime

a)S_1 = tristesse-joie

Le clown cherche derrière lui,dans les coulisses(derrière les écrans,les tentures,...);il ne trouve personne;il en est tout triste (faciès) ;il cherche un mouchoir dans la valise et pleure abondamment en hoquetant dans un grand mouchoir; ensuite il aperçoit,à travers deux trous percés dans le foulard , la présence des enfants-spectateurs;il en est tout heureux

b)S_2 = fièreté-mépris

I)un journal sous le bras,le clown marche fièrement et ajuste son noeud;

2)le clown exprime les raisons de son comportement:
-on l'applaudit;
-on lui fait la révéremce;
-on lui baise la patte.

3)il en résulte que :
-le succès lui monte à la tête;
-il méprise ses camarades

b)S_3 = joie-moquerie

Le clown est joyeux et l'exprime abondamment ; en même temps;il se moque du narrateur(qui ignore la bonne nouvelle source de la joie du clown)en le montrant du doigt

2.-Contenu des commentaires(dits par le narrateur) relatifs à ces trois items

S_1 = -la tristesse est exprimée verbalement à l'aide :
.du verbe pleurnicher(utilisé deux fois);
.de l'expression "petit malheureux;
-la joie est traduite indirectement par une série d'exclamations "Oui ! Hé,hé ! Hé,hé ! " à la vue de la transformation des traits du visage du clown

S_2 = toutes les informations sont traduites oralement par le narrateur :

- "...il est devenu prétentieux!"
- "on l'applaudit !"
- "on lui baise la patte"
- "...le succès lui a monté à la tête...Il se prend pour un génie"
- "Il est méprisant!...Babouillet méprise ses camarades..."(2 X le mépris)

S_3 = -la joie:

- "Mais pourquoi ris-tu toi ? Ce n'est pas bien de rire"

-la moquerie:

- "Ce n'est pas bien de rire(sous-entendu:de moi)"
- "Oh ! Tu te moques de moi ! "
- "C'est n'est pas bien du tout(sous-entendu:de se moquer)

3.-Intérêt humain des commentaires

Il est évident que,si les commentaires "intéressent" les spectateurs,ces derniers comprendront mieux le langage gestuel du clown.

Le score d'"intérêt humain" proposé par FLESCH repose sur les pourcentages de mots et de phrases "personnels"et,aussi,sur des coefficients fixes(+)

Formule

$$\frac{\text{nombre de mots personnels} \times 100}{\text{nombre total de mots}} \times 3.635 = \quad x$$

(+).mots personnels = pronoms personnels;adjectifs et pronoms possessifs se référant à une personne;prénoms et noms de famille employés seuls;noms communs désignant une personne (et ayant des formes différentes pour le masculin et le féminin)

.phrases personnelles:discours direct,question,ordre,prière, exclamation(De Landsheere,G.,p.215)

$$\frac{\text{nombre de phrases personnelles} \times 100}{\text{nombre total de phrases}} \times 0.314 = y$$

$$\text{Score} = x + y$$

Etalonnage

100	Passionnant
60	idem
40	Très intéressant
20	Intéressant
10	Peu intéressant
0	Monotone

Comme le remarque G. DE LANDSHEERE(+) "les éléments considérés par Flesch...,pour unepart importante,...mettent le lecteur en cause.Cette mise en cause peutêtre ressentie comme gênante,menaçante..." Ce n'est pas le cas ici compte tenu du ton familier des commentaires du narrateur et de la nature positive de la pantomime exécutée par le clown(autre personnage positif)

Résultats

S_1 = 72.2 (passionnant)
S_2 = 40.8 (très intéressant)
S_3 = 37.6 (intéressant)

4.-Effets stylistiques

La grande richesse du style des scènes narrateur-clown réside dans le dialogue qui a l'avantage ,par son caractère vivant et direct de retenir,plus facilement que le discours par exemple,l'attention des spectateurs.

Examinons néanmoins les principaux effets de style qui rendent le dialogue partieulièrement intéressant.

(+)Introduction à la recherche en éducation,p.216

S_1 = la prédominance du mode impératif aux deux premières personnes du pluriel attirent l'attention des spectateurs qui se sentent davantage "concernés":
Ex.:"Allons....."
"...regardez-moi ça ! "

= la forme négative traduit la réaction d'impatience du narrateur face à la recherche du clown:
Ex.:"Il ne se passe rien là.Voyons ! "
"Zéro là derrière ! "

= toutes les répliques du narrateur sont exclamatives (sauf : une interrogation)

= effets de présentation :"Ah!ça y est"
de concentration:"Zéro là derrière?"(=il n'y a personne derrière les écrans)
de rupture :"Qu'est-ce que tu vas faire là derrière?"(hésitant)
"Il ne se passe rien là ! " (décisif)

S_2 = les phrases interrogatives alternent avec les phrases exclamatives
Ex.:-Narrateur:"Comment est-ce arrivé?
-Mime du clown
-Narrateur:"On l'applaudit ! "

= effets de présentation : "Attends,attends"
de ruptire : "Oh!(étonnement).Pas possible ! (indignation)"

S_3 = les phrases interrogatives alternent avec les phrases exclamatives
Ex.:"Mais pourquoi ris-tu toi ? "
"Ce n'est pas bien de rire ! "

5.-<u>Effets prosodiques</u>

Les extraits verbaux relatifs aux items de pantomime font partie de trois scènes dont la valeur expressive globale influence probablement l'attitude réceptive du spectateur.

Aussi allons-nous examiner ces trois scènes avant de relever les effets prosodiques particuliers à chaque extrait

Tableau récapitulatif des éléments prosodiques(+)

N.B.:les fréquences sont remplacées par les pourcentages relatifs (convention pour les inflexions : nombre des inflexions/ nombre total des intonations)

El.pr.	INT				INF	ACC		QV			AP		TIM		EXC	
Sc.	a	j	i	é	-	i	e	os	av	ac	a	p	a	p	a	r
Pr. S_1A_1	21.3	14.7	25.3	38.7	31.3	25.0	75.0	25.0	62.5	12.5	33.3	66.7	50.0	50.0	32.0	68.0
1er int. $S_2A_3D_1D_2$	22.2	13.9	29.6	34.3	39.7	00.0	100	29.0	58.2	12.8	83.3	16.7	80.0	20.0	39.0	61.0
2è int. S_3D_3	29.0	00.0	32.4	38.6	32.3	00.0	100	25.0	62.5	12.5	42.8	57.2	50.0	50.0	17.4	82.6

Commentaires

INT.:les intonations exclamatives(e)et interrogatives(i)prédominent par rapport aux intonations assertives(a) et jussives(j);ces dernières sont même inexistantes dans le 2ème intermède;

INF.:le pourcentage relativement élevé des inflexions par rapport aux intonations traduit le ton affectueux du commentaire;

ACC.:la constatation qui précède est confirmée - au niveau du mot cette fois- par la prédominance des énoncés à valeur affective;

Q.V.:l'allongement vocalique(av)d'une durée exceptionnelle contribue à mettre les mots-clés en évidence

---

(+)voir chapitre IV : Etude du langage théâtral de la pièce.Les éléments sonores.Les éléments verbaux:les éléments prosodiques

A.P.:arrêts et pauses interrompent le dialogue créant ainsi un état d'attente chez le spectateur-auditeur

TIM.:les effets dus aux timbres artificiels des voix suggèrent à la fois la présence de plusieurs personnages et le dépaysement

EXC.:les exclamations servent plus de renforcements affectifs(r) que d'appuis(a)du dialogue.

Mise en évidence des principaux effets prosodiques

Nous retrouvons dans les extraits correspondant aux items S_1 S_2 S_3 les mêmes caractéristiques générales que celles relatives aux trois scènes(+)

Il faut néanmoins mettre l'accent sur certains effets prosodiques particuliers :

S_1 = la technique de l'allongement vocalique est utilisée pour persuader le clown de ne plus chercher le public derrière les écrans

Ex.:"Il ne se passe rien là.Voyons"
"Mais naturellement ! Oh,la,la,la,la"
".....Voyons"

= l'allongement expressif d'une consonne appuie d'une manière perceptible un des mots-clés de l'item :

"Allons,le voilà qui pleurniche ! "
pp

= un arrêt permet au clown de changer de physionomie:

"Il / vous a découverts ! " (narrateur)
(triste) (joyeux) (clown)

S_2 = l'expression "Pas possible ! " accentuée sur le plan émotionnel marque l'étonnement du narrateur qui apprend par le clown que le lionceau-vedette est devenu prétentieux

= l'allongement vocalique ainsi que l'allongement expressif des consonnes contribuent à attirer l'attention sur les

---

(+)remarque applicable également aux items A_1A_3et $D_1D_2D_3$

mots principaux:

"on l'applaudit,on lui fait la révérence,on lui baise la patte,...,il méprise ..."

pp pp

= deux arrêts isolent l'expression du mépris,autre composante essentielle de la pantomime

"..../ il est méprisant / ...."

S_3 = intonations exclamatives et inflexions

6.-Musique

En-dehors de la musique de fond qui accompagne toutes les seènes mimées,il n'y a aucun extrait musical ayant une signification théâtrale particulière.

7.-Bruitage

S_1 = les pleurs du clown(élément essentiel de l'item)sont accompagnés de bruits de clochettes qui,forcément,attirent davantage l'attention du spectateur

S_2S_3= néant

2° Expression d'actions (A)

1.-Brève description

a)A_1 = jouer au ping-pong

A l'aide d'une loupe géante(instrument dont il ignore l'utilisation adéquate)le clown joue au ping-pong avec un adversaire imaginaire et mime de la tête la balle qui s'en va au loin en

rebondissant.Après ce coup,le clown montre qu'il est content d'avoir bien joué.

b)A_2 = tirer une caisse

Le clown tire une caisse par la queue d'un lion(caché dans la caisse)qui lui sert de poignée.Exploitant la technique du sur-place,il marche d'abord normalement puis ralentit progressivement. Fatigué,il s'arrête et se repose en appuyant le coude sur la caisse.Il s'éponge le front et s'évente le visage à l'aide de la queue du lion.Il se désaltère en buvant une chope de bière et y trouve un plaisir qu'il exprime visiblement.

c)A_3 = distribuer du courrier

Le facteur soulève sa lourde sacoche,sonne à une porte, dit bonjour,cherche ostensiblement une lettre dans la sacoche (geste du triage)et l'offre à son destinataire.Il part en saluant.

2.-Contenu des commentaires

A_1 = la "raquette de ping-pong"est citée
= par contre,aucune allusion orale au contentement du joueur

A_2 = pas de texte

A_3 = la relation facteur-destinataire est exprimée de la manière suivante:"Entrez ! Ah merci beaucoup ! "
= le mot "facteur" est prononcé

3.-Intérêt humain

A_1 = 31.4 (intéressant)
A_2 = néant (pas de texte)
A_3 = 34.9 (intéressant)

4.-Effets stylistiques

A_1 = l'effet de présentation("Eh bien non !")ainsi que la forme négative redoublée de la phrase("Ce n'est pas non plus une raquette de ping-pong)attirent l'attention du spectateur sur la méprise du clown

= toutes les répliques sont exclamatives

A_2 = pas de texte

A_3 = phrases exclamatives sauf une question du narrateur aux enfants("Vous avez deviné ce qu'il a fait?")qui les incite à rechercher la signification de la pantomime avant de recevoir la réponse

= effet de concentration dans la réponse:
"Facteur!"(=mais oui,il fait le facteur)

5.-Effets prosodiques

A_1 = toutes les intonations sont exclamatives

= une pause après l'exclamation "Oh !"traduit dans le temps l'étonnement du narrateur constatant l'utilisation inadéquate de la loupe par le clown

A_2 = pas de texte

A_3 = "Facteur ! " est l'objet d'une accentuation émotionnelle suivie de "C'est évident ! " rassurant celui qui a trouvé

6.-Musique

A_1 = néant

A_2 = musique rythmée(4 temps)ponctuant le mouvement de la marche du clown tirant la caisse

A_3 = néant

7.-Bruitage

A_1 = coups secs accompagnant les bonds de la balle creuse de ping-pong(bondsmimés par des mouvements de la tête)

A_2 = néant

A_3 = sonnerie électrique au moment où le "facteur" sonne à la porte

3° Expression de narrations (D)

1.-Brève description

a)D_1 = mime du bateleur

A plusieurs reprises,le mime invite les badauds à entrer,à venir voir sous le chapiteau un numéro extraordinaire

b)D_2 = mime de la compréhension

1)le mime se frappe le front de la main puis s'assied et réfléchit en s'appuyant le menton sur le bras;

2)le mime montre son coeur de la main puis dessine un coeur dans l'espace(en position debout);

3)(non mimé)si un personnage possède une tête et un coeur,il est capable de .....

c)D_3 = sur le navire

Par des balancements latéraux du corps,le comédien mime le roulis;de ses mains il imite les vagues et les poissons qu'il a aperçus au fond de l'eau.Il imite enfin de tout son corps un gros poisson(mouvements des mains et des bras ainsi que de la bouche)

2.-Contenu des commentaires

D_1 = commentaire très redondant:

- .inviter les badauds:
  - ..allons(2x)
  - ..dépêchons-nous(2x)
  - ..tous(1x)
  - ..Mesdames,Mesdemoiselles,Messieurs(2x)
- .à entrer:
  - ..entrez(3x)
  - ..venez(3x)
- .voir(4x)
- .un numéro extraordinaire,fantastique,formidable, magistral,inoubliable(=5x la même idée)
- .exécutant:
  - ..vedette)
  - ..prince du chapiteau) = 3x une idée semblable
  - ..roi de la piste)

D_2 = redondance de : la tête(5x)
le coeur(2x)

= information:

- .le lionceau pense parce qu'il a une tête
- .il a une tête et un coeur

=conséquence(non mimée)mais prononcée par le narrateur sous deux formes différentes:

- ."Donc il comprendre qu'il ne faut pas être méprisant"
- ."Alors tout va s'arranger"(=il se réconciliera avec ses amis)

D_3 = le "bateau" est prononcé trois fois dans la séquence mais avant l'extrait qui correspondà l'item mimé

= redondance de l'information "poisson":

- ."des poissons"
- ."un banc de poissons"

3.-Intérêt humain

D_1 = 40.0 (très intéressant)
D_2 = 37.6 (intéressant)
D_3 = 35.3 (intéressant)

4.-Effets stylistiques

D_1 = L'effet de présentation "Attention,attention ! " attire l'attention dès le début du baratin qui accompagne la mime du bateleur

= les verbes conjugés à l'impératif présent(1ère et 2ème personnes dy pluriel) et à la forme affirmative confèrent au boniment une valeur persuasive("entrez,venez,allons,dépêchons-nous")

= toutes les phrases sont exclamatives

D_2 = le narrateur interroge constamment le clown en le tutoyant: cette forme permet à l'enfant de se prendre pour le narrateur et de "participer" à la découverte de la signification des gestes exécutés par le clown

= gradation dans la découverte
Ex.:"...ton chapeau.....mal à la tête....grosse tête....
il pense parce qu'il a une tête ! "

= le narrateur s'adresse aux enfants avant de donner la réponse : "Mais est-ce que vous comprenez ce qu'il veut dire ?"

= la dernière réplique(le narrateur a enfin compris)est une série d'exclamations

D_3 = lesphrases interrogatives alternent avec les phrases exclamatives

= effets de concentration:"Eh bien dis donc ! "
"Formidable!"

5.-Effets prosodiques

D_1 = "Attention,attention" appuient le début du discours
= prédominance des intonations jussives
= nombreuses inflexions
= l'allongement vocalique("fantastique ...formidable ..!")
et l'allongement expressif des consonnes("prince..roi")
pp rr
insistent sur le caractère extraordinaire du numéro
= exploitation des arrêts mettant la vedette en évidence:
"Venez tous voir / Babouillet / la vedette / le
prince du chapiteau / le roi de la piste "

D_2 = les nombreuses intonations interrogatives confèrent au dialogue l'aspect ludique de la devinette
= un arrêt coupe la réponse de sa "cause":
"Babouillet pense / parce qu'il a une tête!"
= accentuation émotionnelle de l'autre partie de la réponse:
"Un coeur ? "

D_3 = les intonations interrogatives amènent la réponse attendue sous la forme exclamative " des poissons ! "
= un arrêt met en évidence la suite du discours
"Un / banc de poissons ! "

6.-Musique

D_1 = musique de cirque créant l'ambiance pendant le mime du bateleur et le baratin du narrateur

D_2D_3= néant

7.-Bruitage

$D_1D_2D_3$=néant

II . DECORATION

(actions,rêve,lieux)(+)

1° Actions

I.-Brève description de la décoration

1 A Niveau littéral
= lionceau + clown
= palais oriental,lac avec passerelle et pèlerins
B Niveau symbolique
= voyage du lionceau et du clown autour du monde
2 A = gateau avec bougies
= animaux de la forêt autour du gateau
B = anniversaire du lionceau
= réunion d'amis,fête
3 A = lionceau
= lianes,papillon,fleur double
= filet
B = le lionceau chasse un papillon
= le lionceau tombe dans le filet
4 A = port + bateau à quai
= matelots accoudés au bastingage,capitaine dans cabine
= directeur du cirque sur le quai à l'avant du navire, animaux du cirque au niveau de la cale
B = embarquement des animaux
5 A = matelots

(+)étant donné les résultats statistiques(GE/GT),nous ne pouvons procéder à l'analyse des items "sentiments" sous cette rubrique;nous en parleronspar conséquent au niveau de l'analyse des erreurs

= nuages de fumée

B = les matelots éteignent l'incendie

6 A = navire penché

= vagues sur le navire

= éclairs

B = tempête

= naufrage

2.-Contenu des commentaires

1 A = l'information concerne uniquement le palais des "Mille et Une Nuits,de Sultan,de Maharadjah"

= Rem.:le lionceau est évoqué deux fois au cours du commentaire mais pas au moment du présent décor("Oh ! un petit animal","Et toujours ce petit animal");il est finalement cité à la fin de la séquence("...tu as eu pour ami,...,un superbe lion")

B = plus loin dans le texte(alors que la décoration a changé) deux allusions orales au voyage :
"Tu as fait le tour du monde alors?"
"...tu as beaucoup voyagé"

2 A = "Amis et cousins sont dans la clairière"

B = "pour lui souhaiter : Joyeux anniversaire(3x)"
Rem.:aucune allusion verbale au gateau(ni aux bougies indiquant l'âge du lionceau)

3 A =)

B =) pas de texte

4 A = Sont cités : le bateau(2x),le directeur du cirque(1x)
les animaux sous différentes formes:
.nous(4x)
.tous(4x)
.énumération(1x)

Rem.:-commentaire très redondant des perroquets-reporters
-aucune allusion ni au port ni aux marins ni au capitaine

5 A = aucune allusion aux matelots
B = "le feu" cité deux fois

6 A = aucune allusion verbale
B = la tempête est citée deux fois :
"La mer est fâchée !","La tempête ! "
Rem.:aucune allusion au naufrage

3.-Intérêt humain(+)

1 = 64.1 (passionnant)
2 = 49.0 (très intéressant)
3 = pas de texte
4 = 97.9 (passionnant)
5 = 64.1 (passionnant)
6 = 83.0 (passionnant)

4.-Effets stylistiques

1 = le conditionnel présent précédé du pronom indéfini "on" traduit le doute du narrateur qui n'ose croire ce qu'il voit:"Mais on dirait .... un palais des ....?"
= émerveillé par la photo,le narrateur accumule les fautes de langage : "Un palais de Rahmadjah,de Rahmada,de Mada, de Marada,de Radjah,de..."
= les phrases exclamatives alternent avec les phrases interrogatives
= effet de concentration : "Non ! Pas possible ? "

2 = exclamation "Joyeux anniversaire"(3x) de l'événement

3 = pas de texte

(+)à partir de ce moment de l'analyse,il devient impossible de distinguer,sous peine de fausser la réalité,le niveau littéral du niveau symbolique

4 = (dialogue des perroquets Clotho et Atropos):
•par ses répliques,Clotho brise constamment l'élan de son compère Atropos qui,exaspéré,doit recourir aux phrases négatives(ex.:"Mais je ne t'ai pas demandé de tousser !")
•les phrases exclamatives de l'un alternent avec les reparties interrogatives de l'autre exploitant en outre le procédé des répétitions(ce qui assure l'enchaînement du dialogue)
Ex.:"Ce bateau que voici !
-Qu'est-ce qu'il a le bateau que voilà ? "
•la forme verbale "nous allons embarquer"(2x)traduit l'imminence du départ
•rythme du toussotement:ahu/ahu/ahu/ahu
12 12 12 12
Rem.:cette forme de dialogue "oblige" le spectateur à faire davantage attention

5 = l'annonce de l'incendie est amenée graduellement(ce n'est qu'à la 5ème réplique que l'on en parle explicitement),ce qui a pour effet de "réduire" la nature anxiogène de la situation
= l'enchaînement du dialogue par l'alternance des grommelots et de leur traduction par la forme répétée "Il dit que..."
= effet de concentration pour annoncer ce qui est craint par les personnages de la pièce : "Le feu ! "

6 = avant d'être citée,la tempête est annoncée indirectement: "Les nuages vont faire leur grand numéro"(même valeur psychologique que l'annonce graduelle de l'incendie)
= une phrase interrogative " Ce sont des nuages de cirque ?" traduisant l'espoir d'éviter le pire entrecoupe le dialogue à la forme exclamative
= effets de présentation:"Eh bien,voilà autre chose!"
de concentration:"La tempête!Tous dans la ménagerie!"

5.-Effets prosodiques

Comme nous l'avons fait au niveau de l'analyse des éléments verbaux influençant la compréhension de la pantomime,nous reproduisons le tableau récapitulant(pourcentages relatifs)les effets prosodiques des séquences dont sont issus les commentaires se rapportant aux items "actions"

El.pr.	INT				INF	ACC		QV			AP		TIM		EXC	
Séq.	a	j	i	e	-	i	e	os	av	as	a	p	a	p	a	r
Pr. (1)	21.3	14.7	25.3	38.7	31.3	25.0	75.0	25.0	62.5	12.5	33.3	66.7	50.0	50.0	32.0	68.0
IA (2)	30.4	8.8	0.0	60.8	52.1	0.0	100	20.0	60.0	20.0	75.0	25.0	0.0	0.0	0.0	100
IIG (4)	28.0	0.0	26.6	45.4	85.2	44.4	55.6	19.5	13.0	67.5	92.3	7.7	0.0	100	12.5	87.5
IIi (5,6)	19.6	13.6	17.1	49.7	49.7	27.7	72.3	15.1	54.8	30.1	92.8	7.2	18.5	81.5	33.3	66.7

Commentaires

INT. : ce sont essentiellement les intonations exclametives(e)qui prédominent

INF. : le pourcentage élevé d'inflexions exprime:
- -la résolution du héros,la colère de son père et la tristesse de sa mère(séquence I A : l'anniversaire)
- -le ton vif des répliques des perroquets pendant l'embarquement des animaux(séquence II G)
- -le ton "dramatique" de la séquence II.I(l'incendie)

ACC. : le nombre important d'accentuations émotionnelles confirme de qui précède

Q.V. : l'allongement vocalique contribue à mettre les mots-clés en évidence;l'allongement expressif des consonnes caractérise le dialogue des perroquets(séquence II.G)

A.P. : les fréquents arrêts(a) créent un état d'attente chez le spectateur

TIM. : la présence de plusieurs personnages(p)est suggérée par des effets de timbres de voix dans la séquence II.G(présen-

ce de la foule) et la séquence II.I(effolement des humains)
EXC. : prédominance des exclamations-renforcements affectifs(r)

Mise en évidence des principaux effets prosodiques

1 = les expressions "Non ! Pas possible ?" et "C'est magnifique !" prononcées avec émotion et admiration attirent l'attention sur le palais oriental
= l'accumulation des fautes exprime le trouble du narrateur devant une splendeur orientale

2 = le texte est chanté(les effets prosodiques disparaissent au profit de la mélodie : voir infra)

3 = pas de texte

4 = toutes les phrases sont l'objet d'inflexions(vivacité des reparties des perroquets-reporters pendant l'embarquement)
= le toussotement fait l'objet d'une accentuation "intellectuelle" afin de rester dans le ton du dialogue
= un des perroquets(Clotho) racle les r ,ce qui renforce son côté niais
= les effets de timbres de voix suggèrent la présence de la foule venue assister à l'embarquement

5 = les fréquents arrêts traduisent l'émotion des animaux apprenant que le bateau prend feu
= allongement vocalique sur les mots "inquiétant;j'ai peur"
= accentuation émotionnelle sur "Le feu !"

6 = accentuation émotionnelle de "La tempête"

6.-La musique

1 = musique de fond

2 = le texte est chanté sur une musique à la fois mélodieuse et rythmée :

- .présentation du héros(2 temps,accompagnement au violoncelle)
- .souhait des invités"Joyeux anniversaire"(3 temps,choeur chanté)
- .ambiance de fête(lalation-choeur des invités + rythme à 4 temps marqués de roulements de tambour)

Rem.: les "procédés" musicaux utilisés dans cette chanson correspondent au contenu de la décoration

3 = gradation du fond musical:

- .mélodie douce(flûte+ guitare):le lionceau se promène et chasse le papillon
- .sur la même mélodie,le rythme s'accélère quand apparaît le filet
- .des roulements de tambour ponctuent la chute du lionceau dans le filet

Rem.: dans la mesure où cet item n'est pas explicité par des commentaires,l'accompagnement musical prend une importance particulière

4 = musique de fanfare(ambiance de fête au moment d'un départ)

5 = musique symphonique exploitant l'opposition cuivres-cordes (confusion,affolement des humains sur le navire qui prend feu)

6 = néant

7.-<u>Bruitage</u>

1 = néant

2 = gazouillis des oiseaux(clairière-forêt)

3 = néant

4 = le port de mer (non cité) est évoqué par le clapotis et les sirènes des bateaux
= la foule (non citée) est suggérée par un brouhaha de fond

5 = cris et grommelots traduisent l'affolement des humains
6 = coup de timbale+déflagrations = tonnerre
= bruits de vent+ pluie = tempête

2° Rêve

1.-Brève description de la décoration

13 A = surface rectangulaire bleue striée de noir
= petit animal(gerboise)au centre de cette surface,qui apparaît sporadiquement
B = le lionceau s'endort et commence à rêver

14 A = damier
= tigre exécutant un numéro devant un filet,dans un rond de lumière rougeâtre
b = le lionceau rêve qu'il devient la vedette d'un cirque

2.-Contenu des commentaires

13 A = néant
B = allusions verbales au sommeil et au rêve:
"Repose-toi...tu tombes de fatigue")phrases prononcées
"Fais...de jolis rêves"(3x))par la gerboise au moment où le lionceau s'endort

14 A = néant

B = cirque "Je veux faire du théâtre.Je sens que j'ai la vocation"(prononcé par le lionceau)
vedette " Sûrement des cris d'admiration,tu verras" (prononcé par son amie la gerboise)
Rem.:sur le plan technique,ce sont des voix "off" qui renforcent l'illusion du rêve

3.-Intérêt humain

13 = 90.3 (passionnant)
14= 100.0 (passionnant)

4.-Effets stylistiques

13 = prédominance des verbes à l'impératif présent(2è personne du singulier)=insistance sur le repos et le rêve
= répétition d'une des phrases-clés "Fais de jolis rêves"
= rythme dû à la répétition des mêmes cadences:
"Fais un beau voyagé/Babouillet/et de jolis rêvés" (3x)
1 2 3 4 5 1 2 3 1 2 3 4 5

14 = forme affirmative du verbe à la 1ère personne du singulier =ponctue la volonté du héros :"Je veux....Je sens.."confirmée par la repartie aussi affirmative de la gerboise "Sûrement ...Tu verras"

5.-Effets prosodiques

El.pr.	INT				INF	ACC		QV			AP		TIM		EXC	
Ség.	a	j	i	e	-	i	e	os	av	av	a	p	a	p	a	r
IB 13 14	21.6	12.1	13.5	52.8	54.0	0.0	100	45.4	50.0	4.6	86.6	13.4	0.0	100	34.3	65.7

Etant donné que les 2 items appartiennet à la même séquence,nous procédons immédiatement à la mise en évidence des principaux effets prosodiques.

13-14 = prédominance des intonations exclamatives

13 = l'exploitation de l'opposition des sons longs et des sons brefs dans "Fais un beau voyage..et de jolis rêves"(3x) donne à cette intonation jussive un valeur mystérieuse, irréelle

14 = les inflexions expriment la résolution du héros dans la phrase "Je veux faire du théâtre.Je sens que j'ai la vocation"(+allongement vocalique des deux verbes)

= deux arrêts:

."Je sens / que j'ai la vocation"

."Sûrement / des cris d'admiration"

mettent les éléments théâtre et public(=ce qui "fait" la vedette") en évidence

6.-La musique

14 = néant

15 = musique claironnante de cirque au moment où le lionceau rêve qu'il devient une vedette(=immédiatement après le mot "vocation")

7.-Bruitage

13 = néant

14 = applaudissements suggèrent la présence du public(pendant le numéro imaginaire de notre héros)

= des rumeurs font penser aux annonces d'un présentateur

3° Lieux
========

1.-Brève description de la décoration

17 A = lionceau
= fleurs,arbres,plantes exotiques
= soleil
B = forêt tropicale

18 A = faisceaux de lumière colorée
B = théâtre(cirque,salle de spectacle)

19 A = église
= champs,arbres,chemins
B = vue aérienne

20 A = ustensiles de cuisine suspendus
B = cuisine

21 A = machines en mouvement(+phylactères)
B = salle des machines

23 A = vagues
= poissons
= végétation sous-marine
B = sous la mer

2.-Contenu des commentaires

17 A = seul le lionceau est cité(2x)et le nom qu'il porte(2x)
B = au coeur de l'Afrique;forêt

18 AB= pas de texte

19 A = néant
B= "Je suis venu par le ciel"

20 A = néant
B = la cuisine(2x)

21 AB=pas de texte

23 A =divers"poissons"sont cités(thon,homard,marsouin,pieuvre, requin,merlan)
=aucune allusion ni aux vagues ni à la végétaion
B ="Le monde de la mer"=allusion indirecte au lieu sous-marin

3.Intérêt humain

17 = 47.4 (très intéressant)
18 = pas de texte
19 = 48.0 (très intéressant)
20 = 60.2 (passionnant)
21 = pas de texte
23 = 37.6 (intéressant)

4.-Effets stylistiques

17 = l'indicatif imparfait situe le décor de l'action dans le passé mais un passé proche du présent
= effet de présentation : "Il était unefois..."
= l'endroit de l'action est présenté avant le héros de l'histoire dans le but d'attirer l'attention sur le lieu général des aventures du lionceau

18 = pas de texte

19 = forme directe et personnelle ,condensée(=effet de concentration)

20 = le futur accentue le désintérêt du chien à l'égard du lionceau : "Ensuite,il ira se coucher"
= le conditionnel passé indique la déception du lionceau "Ils auraient pu venir me féliciter.."
= l'impératif présent confirme la volonté du lion de rencontrer le chien

=effet de concentration : "En voilà un ami" traduit la déception du lionceau à l'égard du chien

21 = pas de texte

23 = le passage de l'imparfait au présent attire l'attention sur l'action du monde de la mer:"Un navire en détresse voguait à la dérive.Le monde de la mer le pousse vers la rive"
Double raison :

- .la décoration représente non le navire en détresse mais le banc sous-marin de poissons;
- .psychologiquement,il est préférable d'insister sur l'issue du drame

= effet de concentration(énumération des animaux marins)

5.-Effets prosodiques

El.pr.	INT				INF	ACC		QV			AP		TIM		EXC	
Séq	a	j	i	e	-	i	e	os	av	ac	a	p	a	p	a	r
IA (17)	30.4	8.8	0.0	60.8	52.1	0.0	100	20.0	60.0	20.0	75.0	25.0	0.0	0.0	0.0	100
ID (19)	29.0	2.9	14.5	53.6	50.7	0.0	100	40.0	40.0	20.0	100	0.0	100	0.0	4.0	96.0
IIH (20)	13.5	5.3	33.3	48.1	61.7	0.0	100	32.1	53.5	14.4	100	0.0	88.9	11.1	9.4	92.6
IIJ (23)	12.0	8.0	20.0	60.0	44.0	0.0	100	0.0	33.3	66.7	100	0.0	100	0.0	0.0	100

Commentaires

INT.:prédominance des intonations exclamatives(e)

INF.:le pourcentage très élevé traduit les différents sentiments exprimés dans diverses séquences:

=IA : colère du père;tristesse de la mère,décision du fils

=ID :enthousiasme du lionceau,naïveté de la girafe,apitoiement du chien,admiration de la jeune lionne,mépris du tigre

=IIH:indignation du lionceau,indifférence du chien,moquerie puis admiration de la girafe,intimidation de la jeune lionne

=IIJ:étonnement (les animaux "n'en reviennent" pas)des animaux quand on leur apprend que les poissons les ont conduits dans leur terre originelle

ACC.:100 % d'accentuations émotionnelles mettent les mots-clés en évidence au sein des différentes inflexions que nous venons de décrire

Q.V.:les effets de quantité vocalique sont la conséquence des accentuations

A.P.:les arrêts permettent d'isoler davantage les mots sur lesquels on veut attirer l'attention

TIM.:les pourcentages élevés sont dus à l'accent anglais de la girafe qui intervient dans les trois séquences ID,IIH et IIJ

EXC.:la majorité des exclamations servent de renforcement affectif au dialogue

Principaux effets prosodiques(mise en évidence des)

17 = texte chanté

18 = pas de texte

19 = intonation exclamative avec inflexion émotionnelle et allongement vocalique sur le mot "ciel"

20 = intonation interrogative du lionceau traduit son inquiétude, l'intonation exclamative exprime elle son indignation

= accentuation émotionnelle avec opposition sons brefs/sons longs dans "Ils sont jaloux"

= deux arrêts lorsque le lionceau appelle le Chien "Mürr/Mürr" qui se trouve dans la cuisine(lieu de l'item)

21 = pas de texte

23 = texte chanté

6.-Musique

17 = chanson très mélodieuse(2temps,accompagnement au violoncelle)

18 = musique de cirque très claironnante(trompettes)
(cfr.ouverture,début d'un spectacle)

19 = néant

20 = néant

21 = néant

23 = chanson très mélodieuse:
.ton grave et rythme lent(=mode de la mer)
.ton gai et rythme saccadé(énumération des poissons)

7.-Bruitage

17 = gazouillis des oiseaux(forêt)

18 = applaudissements(foule)

19 = néant

20 = néant

21 = bruits de moteurs

23 = néant

C O N C L U S I O N S

L'analyse qualitative à laquelle nous venons de procéder fournit des éléments d'explication aux constatations statistiques précédentes :

1°)l'influence non significative du décor sonore sur le niveau littéral de lecture de la décoration s'explique par le fait que l'information verbale relative aux éléments constitutifs de cette décoration est très incomplète(items 1,2,4,17,23) ou nulle(items 3,5,6,13,14,19,20,21).Dans ce cas l'information est totalement déficitaire.

Cette explication renforce,par la négative,le rôle que peut jouer l'information verbale.

2°)l'influence statistiquement significative du décor sonore sur la compréhension de la pantomime et sur le niveau symbolique de lecture de la décoration s'explique par le jeu nuancé des trois éléments constituant le décor sonore(parole, musique,bruitage).

Il nous appartient maintenant de montrer la complémentarité de l'efficacité dramatique de ces éléments.

1.-La parole

1.-Le contenu

I)le contenu des commentaires ou répliques est, dans certains cas,directement en rapport avec les gestes de la pantomime ou la signification de la décoration.

Par exemple dans l'item S_2 ,tous les gestes du clown sont "traduits" au fur et à mesure par le narrateur.

On peut dès lors parler de redondance"parallèle" puisque gestes et paroles signifient exactement la même chose.

2)l'information orale est parfois surabondante.L'item D_1 illustre bien cette redondance verbale:

-invitation des badauds(7x)à entrer(6x)et voir(4x) un spectacle extraordinaire(5x)

3)il arrive que l'information est citée quelques reparties avant ou après le commentaire de l'item.C'est le cas notamment de la question 1 B : les allusions verbales au voyage autour du monde sont prononcées alors que la décoration a changé

4)à plusieurs reprises(items A_2,3,18,21)l'information est totalement absente.On parle de déficit.L'amélioration des résultats ressortit par conséquent à l'influence de la musique,du bruitage ou de quelque autre variable(le mouvement par exemple : voir infra)

5)lorsque le contenu contient quelque ferment "anxiogène"(ex.:scènes de l'incendie et du naufrage au cours desquelles les enfants s'identifient aux personnages animaux), l'information est fournie graduellement ou entrecoupée de remarques humoristiques ou poétiques

2.-L'intérêt humain du dialogue

Selon le score de Flesch,le dialogue présente un intérêt humain incontestable.En témoignent les valeurs(correspondant aux indices calculés précédemment) reprises dans les tableaux qui suivent :

-Pantomime

S_1 =	passionnant (P)	A_1 =	I	D_1 =	TI
S_3 =	très intéressant (TI)	A_2 =	-	D_2 =	I
S_4 =	intéressant(I)	A_3 =	I	D_3 =	I

-Décoration

1 = P	6 = P	19 = TI
2 = TI	13 = P	20 = P
3 = -	14 = P	21 = -
4 = P	17.= TI	23 = I
5 = P	18 = -	

Le texte dit en regard de la décoration est nettement plus intéressant que celui qui accompagne la pantomime.

3.-Les effets stylistiques dominants

Le mode impératif et la forme affirmative confèrent au texte une valeur persuasive indéniable auprès des destinataires.

L'alternance des phrases interrogatives et des phrases exclamatives(pantomime) traduit le jeu des questions et réppnses auquel les enfants se prêtent volontiers.

Les effets de présentation attirent l'attention des spectateurs sur le stimulus visuel (pantomime ou décoration) qui suit immédiatement.Quant aux effets de concentration,ils mettent en évidence l'essentiel de l'information qu'ils condensent en un minimum de mots.Nul doute que les enfants sont plus attentifs aux expressions courtes mais signifiantes qu'aux périphrases qui dispersent leur intérêt.

Citons enfin les questions du narrateur qui incitent les enfants à découvrir la signification de la pantomime avant l'explication verbale.

4.-Les effets prosodiques dominants

Les intonations exclamatives et interrogatives traduisent les procédés stylistiques recherchés par l'écrivain dramatique mais elles retiennent en outre beaucoup plus

l'attention que les intonations uniquement assertives risquant de lasser les spectateurs.

Les intonations jussives,par leur valeur impérative, touchent directement les récepteurs.

Les nombreuses inflexions exprimant les réactions affectives des personnages impressionnent les enfants et facilitent l'installation du phénomène d'empathie et du processus d'identification.

Mise en évidence des énoncés par le procédé prosodique des accentuations et renforcement affectif dû à l'utilisation fréquente des exclamations abondent dans le même sens.

Sans aucun doute,les nombreux éléments prosodiques à valeur affective influencent la sensibilité des spectateurs, ce qui donne au théâtre pour enfants une dimension qui lui est propre.

Il faut enfin signaler que l'exploitation judicieuse de la quantité vocalique ayant pour conséquence d'attirer l'attention des destinataires sur les mots-clés concourt à la compréhension des messages théâtraux.

2.-La musique

L'item 3 de la décoration(aucun commentaire verbal) nous permet de mesurer l'importance de la musique sur le niveau symbolique de lecture du stimulus visuel.

Dans un premier temps,une mélodie agréable accompagne la promenade du lionceau dans la forêt : la chasse aux papillons devient ainsi un jeu.

A l'apparition de la menace(=le filet)le rythme se superpose à la mélodie et "s'emballe".

Des roulements de tambour pontuent l'issue fatale de cette gambade(chute du lionceau dans le filet)

Mais la musique semble jouer d'autres rôles dans l'appréhension du langage visuel :

1)soit qu'elle traduise les sentiments ressentis par les personnages(item 5 de la décoration);

2)soit qu'elle illustre des ambiances dans lesquelles se déroule l'action dramatique(items D_1,2,4,14,18)

3.-Le bruitage

A notre avis,l'influence du bruitage sur la compréhension du langage visuel est triple :

1)le bruitage attire l'attention du spectateur sur l'élément essentiel d'une scène(ex.:S_1:les pleurs du clown traduisant sa tristesse sont renforcés par des bruits de "clochettes");

2)le bruitage évoque un personnage ou un objet absents de la scène(ex.:item 14 : applaudissements + rumeurs = personnages humains non visibles sur scène ; item A_1 : la balle de ping-pong est évoquée par le bruit de ses bonds accompagnant les gestes de la tête);

3)le bruitage rend le décor plus vivant(ex.:gazouillis, clapotis,brouhaha,grommelots,vent,pluie,tonnerre,bruits de moteur,...)

4.-Le mouvement

Le régisseur du spectacle disposant de quatre projecteurs,il lui est possible de projeter successivement et à de courts intervalles une décoration dont la disposition des éléments constitutifs varie légèrement d'une projection à l'autre.

Le "déplacement" de ces éléments crée ainsi l'illusion du mouvement.

Dans l'item 3,outre l'influence de la musique;
-le lionceau et le papillon changent progressivement d'attitude;
-le lionceau s'approche petit à petit du filet dans lequel il finit par tomber.

Au terme de ces conclusions,il importe de dire que le décor sonore - et ses éléments déterminants en particulier - est indispensable à la compréhension du langage visuel dans la mesure où la pantomime et la décoration s'éloignent du réalisme figuratif.

C'est le propre du théâtre,croyons-nous,d'exploiter au maximum le langage visuel mais ce dernier,pour être appréhendé dans les meilleurs conditions par les enfants-destinataires, doit être accompagné d'un décor sonore - parole,musique,bruitage- suffisamment explicite.

Ainsi le théâtre contribue à la formation artistique des enfants qui découvrent et apprécient des formes plastiques et esthétiques et les comprennent,ne fût-ce que partiellement, sous l'influence d'un décor sonore caractérisé par les éléments que nous venons de mettre en évidence.

VI. 3 ANALYSE DES ERREURS

I . PANTOMIME

1.-Item S_1 :tristesse-bonheur(+)

Code_gestuel: s(recherche du public);b(tristesse-joie)

-Tristesse	E	4	4	2
	N	5	1	4
-Bonheur	E	0	0	0
	N	23	27	26

(=fréquences)

Commentaires_

I)Tristesse : =réponses n'ayant aucun rapport avec les intentions du mime

.GEap:"Il regarde si rien n'est collé"

.GEav:"Il regarde comment est la maison"

.GT :"Il a regardé si le train arrivait"

=le foulard dans lequel pleure le clown donne

(+)code:E=erreur;N=non-réponse;RPE=réponse partiellement exacte

convention:1ère colonne(GE après);2ème colonne(GE avant); 3ème colonne(GT)

rappel:pour chaque groupe n = 48

lieu à l'interprétation suivante:

.GEap:"Il a fait un fantôme avec son foulard"

.GEav:"Il prend son mouchoir et fait le fantôme"

.GT :"Il a pris son masque"

Rem.:GEap et GEav:c'est le même enfant

2)Bonheur : =nombre élevé de non-réponses dans les trois groupes

2.-Item S_2:fièreté-mépris

Code gestuel : s(fièreté); +s(causes); p+s(conséquences)

	RPE	4	10	4
-Fièreté	E	9	8	8
	N	0	0	0
-Causes:				
.applaudis-	E	0	0	0
sements	N	5	10	6
.révérence	E	5	6	4
	N	7	12	9
.baise-	E	0	5	1
pattes	N	10	9	8
-Conséquences				
.succès mon-	E	13	28	12
te à la tê-	N	19	18	20
te				
.mépris	RPE	22	35	24
	E	3	3	2
	N	8	5	8

Constatation:nombre élevé de RPE et de E dans GE av.

Commentaires_

1)Fièreté :RPE(GEap):-manière de se tenir(avec une composante de fièreté)

"Il a de l'allure","Il se tient bien",
"Il est élégant",etc.
-parfois quelques précisions du type:
"Il se tient comme un général...comme un riche...comme un chanteur d'opéra...comme quelqu'un de grande famille...comme un grandpersonnage..."

:E(+) : fièreté est assimilée à joie et gentillesse

2)Révérence : E : -politesse:"Il se présente...il est galant... il remercie..."
-description du geste sans en comprendre le sens : "Il se relève"

3)Baise-pattes:E(GEav): -politesse:"Il est galant"
-amour :"Il fréquente les filles"
"Il aime une jolie fiancée"
etc.

4)Le succès lui monte à la tête : E(GEap)
-folie:"Il devient complètement fou"
-méchanceté:"Il est méchant"
-intelligence:"Il devient de plus en plus intelligent"
-description du geste sans lui attribuer de signification:"Il devient grand","Il soulève quelque chose", "Ca monte de plus en plus"

5)Le mépris : RPE(GE av):
-méchanceté:"Il est méchant avec ses amis"
-moquerie:"Il se fiche de ses amis"
-indifférence:"Il ne s'occupe plus de ses amis"
-impolitesse:"Il est grossier"
-élégance:"Il est élégant"
-gentillesse:"Il est gentil avec ses amis"
-joie:"Il est content"

(+)lorsque nous ne citons pas le groupe entre parenthèses,c'est qu'il n'y aucune différence qualitative dans les réponses des enfants

-haine:"Il le déteste"

Rem.:les enfants qui n'ont pas encore "entendu" le spectacle laisse libre cours à leur imagination

: E :

-aucun rapport avec le spectacle:"Il s'est marié et ne peut plus embrasser les autres femmes"

-description du geste sans lui attribuer de sens: "Il a une main en l'air"

3.-Item S_3:joie-moquerie

Code_gestuel: b+s(joie+moquerie)

-Joie	E	0	0	0
	N	14	19	13
-Moquerie	E	0	0	0
	N	4	2	8

Commentaires_

Comme dans l'item S_1 :nombre élevé de non-réponses pour la joie.

4.-Item A_1:jouer au ping-pong

Code_gestuel: s

	RPE	26	27	20
-Jouer	E	0	9	0
	N	2	2	1
-Balle rebondit	E	0	2	0
	N	24	23	30

Joueur content	E	0	2	0
	N	47	45	47

Commentaires

1)jouer au ping-pong :RPE dans les trois groupes
-confusion avec la raquette de tennis
E(GEav)
-"Il joue à la balle","Il joue au basket-ball",
"Il chasse les mouches"
2)la balle rebondit : E(GEav) :"Il compte les mouches mortes"
3)le joueur est content: E(GEav) :"Il se repose"
Rem.:nombre très élevé de non-réponses dans les trois groupes(cfr.items S_1-S_3)

5.-Item A_2:tirer unecaisse

Code_gestuel_: s(marche + signes de fatigue) ; b(se désaltérer)

	RPE	16	14	17
-Tirer une caisse	E	0	4	0
	N	0	0	0
-Signes de fatigue	E	0	0	0
	N	10	10	7
-Se désaltérer	E	0	0	0
	N	2	1	5
Y trouver du	E	0	1	0
plaisir	N	33	36	34

Commentaires_

1)tirer une caisse : RPE dans les trois groupes = réponse incomplète en ce sens que les enfants ne précisent pas le rythme de la marche
2)signes de fatigue : pas d'erreurs mais les enfants ont très souvent répondu d'une manière globale plutôt que d'énumérer les différents signes successifs de fatigue

3)se désaltérer : E(GEav):"il montre la langue"(=description du geste sans le comprendre)

y trouver du plaisir : N très élevé dans lestrois groupes (à rapprocher des résultats au niveau de $S_1S_3A_1$)

6.-Item A_3:distribuer du courrier

Code_gestuel: s

Si l'on considère la réponse globale(="c'est un facteur")

E		0	1	0
N		23	38	20

Si l'on considère les éléments de la pantomime

-soulever la sacoche	E	2	15	1
	N	43	20	42
-sonner à la porte	E	0	1	2
	N	19	19	11
-dire bonjour	E	0	0	0
	N	47	44	47
-chercher la lettre	E	0	0	0
	N	48	48	45
-donner la lettre	E	10	32	12
	N	31	0	21
-partir en saluant	E	0	0	0
	N	44	42	45

Remarque:cet item traduit bien la difficulté qu'éprouvent les enfants à analyser les gestes successifs(le déroulement "temporel" de la pantomime exige en effet un effort de mémorisation,ce qui n'est pas le cas de la décoration qui reste sous les yeux de l'enfant pendant tout le temps de réponse)

Commentaires_

1)Réponse globale(GEav):"C'est un maçon ! "

2)Eléments de la pantomime :E(GEav):

-ce que le mime soulève et transporte n'est pas perçu par les enfants de ce groupe(d'où:sacoche=quelque chose, un objet,du muguet,du lait,de l'argent,du pain,des journaux)

-sonner à la porte = "Il lève son doigt"(=description du geste sans le comprendre)

-donner la lettre : ici aussi les objets distribués sont très divers(ex.:friandises,cacahuètes,publicité,tapis,...)

Conséquence : le facteur est confondu à un livreur(22x), à un camelot(2x),à un colporteur(3x),à un démarcheur(5x)

Ces réponses des enfants du GEav(=n'ayant pas encore vu le spectacle ni entendu les commentaires du narrateur pendant la pantomime du clown)traduisent non seulement la projection d'intérêts personnels mais aussi et surtout des métiers qui correspondent mieux à la réalité urbaine (en effet,un enfant écrit qu'il s'agit là "d'un facteur rural";en ville,la plupart du temps,le facteur n'entre plus en relation avec les personnes auxquelles il distribue le courrier)

7.-Item D_1:mime du bateleur

Code_gestuel : s

-Inviter à entrer	E	0	3	0
	N	1	3	1
-Voir un numéro	E	5	28	6
extraordinaire	N	1	0	0

Commentaires_

1)inviter à entrer : E(GEav):"Il tape dans les mains" (=description du geste)

2)voir un numéro extraordinaire:

-GEap+GT :"Il est joyeux"

-GEav:28 erreurs se répartissant comme suit:

-il est joyeux (14x)

-il fait le clown(2x)

-il fait le policier(4x)(*)

-il danse(2x)(**)

-il fait de la publicité(4x)

-il décrit un film de Tarzan(2x)

(*)qui règle la circulation sur son "podium"(le mime exécute son numéro sur un cube)

(**)allusion aux nombreuses pirouettes du clown

Une fois de plus,ces réponses diverses expriment le résultat de l'imagination enfantine(en dehors du contexte spectacle,elles sont en outre très valables)

8.-Item D_2:mime de la compréhension

Code_gestuel_: s (penser) ; p (avoir du coeur)

-Il pense	E	0	0	0
	N	3	4	3
-Il a un coeur	RPE	6	14	9
	E	24	24	21
	N	1	5	0
-Il comprendra (non mimé)	E	24	24	18
	N	20	24	29

Commentaires

1)Il a un coeur : RPE(surtout dans GEav):description et non compréhension du geste("Il dessine un coeur ...un ballon")

E(dans les trois groupes):"Il est amoureux" Les enfants interprètent le geste de la main portée au coeur comme celui de l'amoureux qui se déclare(influence du cinéma et de

la télévision;d'un geste courant dans la vie quotidienne des familles mais inadéquat pour exprimer "Il a un coeur")

2)Il comprendra(non mimé):les enfants doivent interpréter les deux gestes qui précèdent et les intégrer(penser+ avoir du coeur= comprendre)

Etant donné la compréhension des gestes "Il pense" et l'incompréhension des gestes "Il a du coeur",les réponses fournies en troisième lieu par les enfants sont du type : "Il pense à celle qu'il aime"

9.-Item D_3:Sur le navire

Code_gestuel : s (en mer) ; p (sur un navire,banc de poissons, gros poisson)

-endroit:				
.navire	E	0	12	0
	N	17	14	15
.mer	E	5	8	15
	N	3	7	7
-il voit:				
.banc de pe-	E	0	3	0
tits poissons	N	15	21	11
.gros poisson	E	0	5	0
	N	35	31	36

Commentaires_

1)endroit:-navire:E(GEav)=montagne(4x),île(5x),tour(2x), étage(1x);"Il se balance"(description-geste)

-mer:dans les trois groupes même type de confusion: les gestes ondulés indiquent non seulement les vagues de la même mais aussi celles d'une rivière ou le relief des dunes(plage)

2)il voit:-banc de poissons:E(GEav):oiseaux,rochers

-gros poissons:E(GEav):"Il fait l'oiseau","Il

imite le pigeon"

II . DECORATION

1.-Item 1

Degré d'iconicité : ST cfs

f = palais oriental+lac+passerelle+pèlerins

s = personnages

Niveau littéral

-lion	E	2	3	2
	N	0	0	0
-clown	E	0	0	0
	N	0	0	0
-palais orien-	RPE	32	43	31
tal	E	2	2	3
	N	5	6	5
-lac-passerelle	RPE	32	33	30
-pélerins	E	0	0	0
	N	0	0	0

Commentaires

1)lion confondu avec un tigre(GEap et GT),à un ours(GEav)

2)palais oriental:-RPE:château,église,temple,basilique(=exactitude de la fonction du bâtiment mais aucune idée de dépaysement)

-E :grande maison

3)lac...:RPE : lac=eau;pèlerins=piétons,passants,personnes,gens

Niveau symbolique

-voyage autour du monde	E	23	42	26
	N	4	4	2

Commentaires_

1)Réponses centrées sur les personnages principaux			
-relation d'égalité:			
.le clown caresse le lion	0	7	5
.le clown et son ami le lion	2	2	2
.joie du clown et du lion d'être ensemble	6	11	11
-relation de soumission:			
.le lion obéit au clown	0	1	0
-fonction:			
.le lion et le clown travaillent dans un cirque	0	4	0
-c'est l'histoire d'un lion et d'un clown	2	4	2
-le lion et le clown visitent une ville	11	8	6
2)Réponses centrées sur le décor			
-les gens se promènent devant un château(une église,...)	0	5	0

La relation clown-lion(héros positifs de l'intrigue) impressionne davantage les enfants que le décor qui pourtant constitue l'indice principal du dépaysement,du voyage autour du monde

2.-Item 2

Degré d'iconicité : ST z

Niveau littéral				
	E	0	0	0
-gateau+bougies	RPE	17	18	20
	N	6	5	4
-animaux(+)	E	0	0	0
	N	0	0	0

(+)convention au niveau de la correction:5 animaux cités= réponse exacte

Commentaires

1)gateau+bougies:les bougies sont rarement citées et quand elles le sont leur nombre n'est pas exact(4ou 6 au lieu de 5)
L'attention des enfants est centrée sur le gateau et les animaux qui l'entourent

2)animaux:quelques confusions(en dehors des réponses exactes)

-lion(père)=panthère	1	4	0
léopard	0	7	0
tigre	0	1	1
-lionne(mère)=cheval	1	1	1
-autruche et oiseau de paradis	10	11	9
-autruche=dindon	0	2	1
=paon	1	1	1
=perdrix	1	1	0
-oiseau de paradis			
=perroquet	6	6	7
=faisan	2	1	1
=oie	1	4	0
=canard	3	4	3
=mésange	0	1	0

Rem.:confusions bien admissibles étant donné la ressemblance syncrétique de certains de ces oiseaux(se pose en outre le problème du vocabulaire précis)

-gerboise=rat	4	0	0
=kangourou	2	1	2
=souris	11	0	6
=écureuil	3	4	3

Rem.:ces réponses sont très proches de la réalité

-animaux étrangers à la décoration			
=âne	1	0	0
=crabe	1	3	1
=poissons	0	1	1
=chien	0	2	0

-végétation absente de la décoration

=fleurs	1	0	1
=plantes	0	3	2
=cactus	0	2	0

Le nombre élevé d'erreurs dans le GEav mais aussi dans les deux autres groupes sont imputables:
-soit à la liberté de l'imagination;
-soit aux difficultés d'expression écrite

Parmi les réponses exactes, nous avons souvent noté "le singe et son petit" alors que ces deux animaux sont peu perceptibles (de par leur petite taille) dans la décoration. Cette réaction nous montre combien les enfants sont sensibles aux éléments affectifs d'une pièce de théâtre.

Niveau symbolique				
	E	0	2	0
-anniversaire	N	5	9	6
-fête	N	33	32	29
	E	0	0	0

Commentaires

1) anniversaire : E(GEav): "les animaux regardent le gateau"
2) fête : nombre élevé de non-réponses dans les trois groupes (les enfants semblent ne pas avoir compris la signification de la disposition circulaire des animaux)

3.-Item 3

Degré diconicité : ST z + RF (filet)

Niveau littéral

-lianes	E	10	11	11
	N	0	0	0
-lionceau	E	2	5	2
	N	0	0	0

-papillon	E	0	0	0
	N	0	0	0
-fleur	E	0	0	0
	N	17	11	26
-filet	E	0	0	0
	N	2	10	2

Commentaires

1)les lianes sont confondues dans les trois groupes à des guirlandes,des cordes(à cause de la stylisation,la forme l'emporte sur la signification)

2)le lionceau=ourson ou chaton(GEav)

3)le papillon : aucune erreur car place optimale dans la décoration

4)la fleur est souvent omise(surtout dans DEap et GT)alors que la vivacité des couleurs ainsi que leur contraste devraient normalement attirer l'attention des enfants

5)le filet ne donne lieu à aucune erreur de reconnaissance (c'est le seul élément"réaliste" de la décoration);en outre, il n'est pratiquement jamais omis dans GEap et GT(les enfants se souviennent de sa valeur aversive)

Niveau symbolique

-chasse	E	16	20	15
	N	15	12	12
-chute	E	6	8	5
	N	5	5	1

Commentaires

1)la chasse aux papillons n'est pas bien appréhendée car les enfants ne perçoivent pas une relation "d'agression" du lionceau à l'égard du papillon.

Les réponses nous montrent que les enfants voient:

-deux actions indépendantes:d'une part le papillon vole, d'autre part le lion s'amuse,se promène

-une relation ludique entre le papillon et le lionceau: "Le lion joue à cache-cache avec le papillon"

L'enfant voit dans le décor ce que son émotion lui dicte

-deux actions dépendantes mais sans rapport avec l'histoire dramatique :"Le lion tombe et le papillon s'envole"

2)la chute du lionceau dans le filet est très remarquée;il s'agit par ailleurs d'un filet tendu par les chasseurs (absents de la décoration !)à l'affût.
Cette chute,de nombreux enfants la craignent:"Le lion est presque tombé dans le filet"(alors qu'il est bel et bien prisonnier)

4.-Item 4

Degré d'iconicité: ST z

Niveau littéral

-bateau	E	0	0	0
	N	4	1	5
port	E	0	0	0
	N	46	44	42
-matelot	E	0	0	0
	N	6	8	5
-capitaine	E	0	0	0
	N	23	25	30
-directeur	E	13	16	9
du cirque	N	3	2	3
-animaux	E	0	0	0
	N	0	0	0

Commentaires

1)le port n'est pratiquement jamais cité par les enfants
causes:-cette réponse nécessite la synthèse des éléments constitutifs de la décoration
-la consigne de l'item consiste à faire énumérer les éléments constituant le décor

2)les matelots frappent l'attention des enfants car ils sont tous trois accoudés au bastingage(=phénomène de répétition visuelle)

3)le capitaine est peu souvent cité :son costume blanc dans une cabine blanche le rend en effet peu perceptible (=absence de contraste dans les couleurs)

5)le directeur de cirque est confondu,dans les trois groupes, avec le soldat, le sergent, le garde, le gendarme à cause du costume qui rappelle celui des soldats de bois

6)les animaux sont reconnus dans les trois groupes étant donné leur grande importance affective pour les enfants

Niveau symbolique

-embarquement	E	0	0	0
	N	5	8	2

5.-Item 5

Degré d'iconicité : ST z

Niveau littéral

-matelots	E	0	0	0
	N	0	0	1
-nuages de	E	5	6	6
fumée	N	6	0	8

Commentaires

Les nuages de fumée sont confondus avec des arbres,de l'herbe, des buissons(influence de la stylisation)

Niveau symbolique

-incendie	N	10	37	1
	E	0	10	0

Commentaires

Les enfants du GEav ne comprennent pas l'action exprimée par ce décor : "Des hommes marchent sur des nuages"

6.Item 6

Degré d'iconicité : ST z

Niveau littéral

-navire	E	0	0	0
	N	3	3	9
penché	E	0	0	0
	N	43	38	33
-vagues	E	2	4	3
	N	31	22	35
sur le navire	E	0	0	0
	N	46	46	48
-éclairs	E	0	0	0
	N	17	9	15

Commentaires

1)la position du navire ainsi que la localisation des vagues ne sont pratiquement pas signalées

2)les vagues sont parfois assimilées à des buissons(=influence de la stylisation)

Niveau symbolique

-tempête	E	0	0	0
	N	15	18	12
-naufrage	E	0	0	0
	N	26	19	25

Commentaires

Le naufrage est moins bien perçu que la tempête car il repose sur la compréhension d'éléments qui n'ont pas bien été identifiés.

7.Item 9

Degré d'iconicité : ST z

Brève description(+)

-niveau littéral:lion stylisé sur fonds de couleur

-niveau symbolique:le lion se met progressivement en colère (symbolisme des couleurs)

(+)pour des raisons explicitées antérieurement,c'est la première fois que les items 9,10 et 11 apparaissent dans notre analyse

Niveau littéral

-lion	E	0	0	0
	N	0	0	0
-fonds de	E	0	0	0
couleur	N	48	44	48
-gros plan	E	0	0	0
	N	47	47	47

Commentaires

1)le lion-roi est toujours cité(pour le différencier du lionceau-héros de l'histoire,les enfants signalent la couronne royale)

2)le changement de couleur du fond de la décoration n'est pas mentionné(à l'exception de 4 bonnes réponses dans GEav.: "Le mur...le décor...devient rouge"

Niveau symbolique

-calme-colère	E	34	43	29
	N	2	1	2

Commentaires

1)le symbolisme des couleurs(vert=calme;rouge=colère)n'est guère compris par les enfants;les réponses exactes(GEap et GT)font référence au contexte de l'histoire

2)nature des erreurs dans les trois groupes:

-tristesse	18	17	19
-inquiétude	6	4	5
-méchanceté	4	2	3
-divers	6	20	2

3)divers dans GEav=le lion est méfiant,timide,rêveur,étonné, amoureux,attentif,malheureux,impatient, curieux,fier,content,gentil,...(bref nous retrouvons ici le produit de l'imagination enfantine)

6.-Item 10

Degré d'iconicité : ST z

Brève description

-niveau littéral : lionne stylisée(+larme à l'oeil)

-niveau symbolique : tristesse

Niveau littéral

-lionne	E	4	20	1
	N	0	0	0
-larme	E	0	0	0
	N	44	44	46

Commentaires

1)la lionne est souvent confondue avec de nombreux animaux:
-imprécision du vocabulaire des enfants(léopard x4;panthère x 1;tigresse x 2)
-interprétations enfantines(kangourou x 1;chameau x 3; zèbre x 1 ;poney x 1;cheval x2 ; biche x1)
-forme globale ressemblant à la lionne(ours x4)
...dans le GEav.

2)dans lestrois groupes,la larme(mise en évidence par un procédé graphique)n'est pratiquement jamais citée

Niveau symbolique

-tristesse	E	1	4	0
	N	0	0	0

Commentaires

Tous les enfants comprennent bien le message de tristesse en dépit du fait qu'ils ne citent pas la présence de la larme dans le décor(cette constatation est également valable pour les enfants du GEav qui n'ont pas vu la pièce)

9.-Item 11

Degré d'iconicité: ST cfs

Brève description

-niveau littéral : découpe stylisée de tigre sur fond de barreaux(photo d'une cage de cirque)

-niveau symbolique : mépris(attitude générale du corps)+ jalousie(expression de la gueule)

Niveau littéral

-tigre	E	1	2	1
	N	1	0	1
-cage	E	0	0	0
	N	43	41	44

Commentaires

1)confusion tigre-zèbre(GEav.)à cause des "rayures"
confusion tigre-lion(GEap et GT) =imprécision du vocabulaire

2)la cage n'est pratiquement jamais citée(or les enfants des GEap et GT savent qu'une grande partie de l'histoire se déroule dans un cirque)

Niveau symbolique

-mépris	E	33	32	32
	N	5	3	5
-jalousie	E	0	0	0
	N	48	48	45

Commentaires

1)mépris : nombreuses "erreurs" dans les trois groupes

•émotions étrangères au mépris :

--tristesse	7	9	8
--colère	2	3	2

•attributs habituels du tigre :

--méchanceté	6	10	6
--force	3	5	2
--sévérité	2	5	2

•commentaires du spectacle"Le tigre dit au lionceau: il faudra travailler !" 13 0 12

2)jalousie : non-réponse dans les trois groupes

10.-Item 13

Degré d'iconicité : SC (surface bleue striée)
ST z (découpe d'animal)

Niveau littéral

-tache bleue	E	1	10	1
	N	42	35	37
striée	E	1	10	1
	N	37	30	31
-petit animal	E	0	0	0
	N	1	2	1
apparaît spora-	E	0	0	0
diquement	N	36	38	38

Commentaires_

GEav.:tache bleue striée + petit animal = piège à souris, toile d'araignée,terrier,galeries souterraines
D'où:hors du contexte de l'histoire,l'imagination est plus diversifiée

Niveau symbolique

-le lionceau s'endort	E	1	25	1
	N	44	23	41
-le lionceau rêve	E	0	0	0
	N	23	47	24

Commentaires_

1)GEav:-sommeil="J'ai peur","La souris est prise dans un piège"
"La souris est prise dans une toile d'araignée"
"La souris tombe dans un trou"
"La souris tombe dans un précipice"
Rem.:pour les enfants qui n'ont pas vu le spectacle, cette décoration a une valeur assurément anxiogène
-rêve="La souris(rat,écureuil)creuse un trou,rampe dans ses galeries,...sort de son trou,...entre dans un trou..."

Rem.:phénomène d'association souris-trou

2)GEap et GT:-sommeil:toutes les réponses sont influencées (erronément)par les commentaires concernant la séquence précédant cet item

Ex.:"c'est la souris qui parle au lion"

"le lion est content de retrouver la souris"

"la gerboise annonce au lion qu'il ira à Paris"

"l'écureuil bavarde avec le lion"etc.

-rêve:les réponses exactes sont en rapport direct avec lesphrases répétées pendant la projection

Ex.:"Dors Babouillet,dors!"

"Fais de beaux rêves !"

11.-Item 14

Degré d'iconicité :RF(scène réelle de cirque)+SC(damier superposé,rond rougeâtre)

Niveau littéral

-scène de cirque	E	4	0	5
	N	0	4	0
-damier	E	2	18	3
	N	24	5	24
-rond rougeâtre	E	0	0	0
	N	48	48	46

Commentaires

1)damier=jeu de dames;d'échecs;parquet,carrelage,pavement; carrés,carreaux,etc.

2)tigre=chat=lion=léopard=zèbre=cheval=baleine=chauve-souris (certaines de ces erreurs sont acceptables étant donné le caractère volontairement flou de la décoration)

3)filet=panier=hamac(même raison)

Niveau symbolique

-lionceau rêve	E	0	0	0
	N	46	48	42
-qu'il est vedette	E	16	33	38
dans un cirque	N	13	15	20

Commentaires_

1)GEap et GT :-numéro de cirque interprété par un tigre
"Le tigre monte sur le filet,...sur un tabouret,...fait l'acrobate,...montre ce qu'il sait faire,...se dresse sur les pattes de derrière,...fait des exercices,...exécute un numéro,...va en balançoire,...saute dans un filet,..."
Ou encore : "Nous sommes dans un cirque et assistons à un numéro de domptage"

Remarque : cet item subit incontestablement l'influence de la pantomime(dressage du lion par le clown)

-le damier est considéré dans sa valeur figurative :"Le tigre fait une partie d'échecs"
"Les chevaux passent sur les pavés du cirque"

-le filet est aussi considéré dans sa valeur figurative:"L'animal dort dans son lit"

-influence néfaste de commentaires relatifs à d'autres séquences:"La gerboise veut délivrer le lion"
"Le lion est prisonnier dans le filet"
"Le tigre dit:il faut travailler"

-réponses liées au caractère flou de la décoration "C'est la nuit,...le soir au cirque,...reflet TV sur un objet à carreaux,...je ne sais pas voir ce qu'il y a dans les carreaux,..."

2)GEav:-damier figuratif(cfr.supra)
-filet utilitaire(hamac)
-constatation du caractère trouble de la décoration: "C'est flou ! "
-projection ludique très fréquente:"Le chat joue avec le panier"

Rem.:difficulté inhérente aux items 13 et 14:le sujet(le lionceau)est absent de la décoration

12.-Item 17

Degré d'iconicité: STz(découpe du lionceau)+ r (décor forestier)

Niveau littéral (! uniquement N)

-lionceau	0	0	0
-fleurs	4	6	6
-fougères,...	26	24	26
-arbres	17	21	25
-soleil	22	21	28

Commentaires

1)ni erreur,ni non-réponse en ce qui concerne le lionceau car : -héros de l'histoire(GEap et GT)
-animal attractif(GEav)

En outre,les enfants éprouvent le besoin d'écrire ce que fait ou ressent le lionceau(ce qui n'est pas l'objet de la question)

Ex.:-ce qu'il fait :"Le lion quitte sa cage,..se promène,... joue,...veut attraper un papillon,... part,...s'est enfui,...se cache dans les fleurs,..."

-ce qu'il ressent:"le lion est triste car il s'est perdu"
"le lion est content car il est libre"

Ces réponses sont celles des enfants qui ont assisté au spectacle.

Au niveau du GEav,un type de réponse doit retenir notre attention :"Le lion s'est perdu dans la forêt"(=projection d'une angoisse typiquement enfantine alimentée par les nombreux contes de fée)

2)quant aux fleurs,les couleurs(jaune et rose)sont rarement citées

3)les plantes et les arbres,malgré leur aspect fantastique, semblent ne pas frapper l'attention des enfants(du moins dans leurs réponses écrites)

4)fait curieux,le soleil(rouge sur fond bleu clair)n'est cité que dans la moitié des cas

Conclusion : la richesse esthétique de cette décoration directement inspirée du peintre Rousseau ne se retrouve pas dans les réponses verbales des enfants

Niveau symbolique

-forêt tropicale	RPE	14	19	19
	E	0	0	0
	N	11	11	3

Commentaires

Certains enfants(dans les trois groupes)citent uniquement la forêt,le bois(RPE);ils ne sont donc pas frappés par le caractère exotique du lieu(du moins au niveau verbal)

13.-Item 18

Degré d'iconicité : ST z

Niveau littéral

-projecteurs	E	5	4	6
	N	3	4	3
-de couleurs	E	0	0	0
	N	27	22	23

Commentaires

1)projecteurs : -"des lignes qui se croisent"(=réponse se situant sur le plan figuratif)
-"des phares d'auto sur une route la nuit" (=retour à la vie concrète,non théâtrale)

2)de couleurs : en général trois des quatre couleurs sont énumérées(rouge,bleu,vert:le rose est oublié)

Niveau symbolique

-scène de théâtre	E	2	12	5
	N	7	14	7

Commentaires_

Les erreurs d'interprétation sont liées(GEav.surtout)aux erreurs de reconnaissance des éléments constitutifs

Ex.:si les enfants citent des phares d'automobile,le lieu qu'ils indiquent est la route

14.-Item 19

Degré d'iconicité : ST c f(paysage rural) s(miniaturisé)

Niveau littéral

-église	E	19	15	20
	N	0	6	11
-champs	E	0	0	0
	N	27	30	33
-arbres	E	0	0	0
	N	15	15	16
-routes	E	2	1	3
	N	14	20	24

Commentaires

Dans les trois groupes:

-confusions église-maison-château-palais-ferme;

-con fusions route-rivière-ligne de chemin de fer

Niveau symbolique

-vue aérienne	E	4	5	4
	N	5	4	6

Commentaires

-dans le GEav;les enfants répondent à la question "où?" et non à la question "d'où?"(réponse type : "paysage à la campagne)

-dans les GEap et GT,les commentaires jouent un rôle perturbateur. Certains enfants répondent :"C'est un paysage d'Afrique, ...une photo prise pendant le voyage du lion,...photo prise à Paris(!)..."

15.-Item 20

Degré d'iconicité: ST z

Niveau littéral

-couverts	E	0	0	0
	N	0	0	0
-en bois	E	0	0	0
	N	47	47	45
-suspendus	E	0	0	0
	N	48	48	48

Commentaires

La matière ainsi que la position des ustensiles ne sont jamais cités alors que ces deux caractères sont très perceptibles au niveau de la décoration (objets verticaux sur fond noir)

Niveau symbolique

-cuisine	E	5	2	3
	N	0	13	0

Commentaires

Les erreurs rencontrées situent ces objets dans une armoire, à table(!),dans un magasin

Notons que la plupart des enfants reconnaissent l'endroit uniquement en se basant sur trois objets

16.-Item 21

Degré d'iconicité : ST g (machines) + bd(phylactères)

Niveau littéral

-moteurs	E	6	6	3
	N	3	5	6
-en mouvement	E	0	0	0
	N	42	46	43

Commentaires_

1)réponse type du GEav.:"Une machine imaginée"
réponse type des GEap et GT : "Un train de l'ancien temps"

2)le mouvement n'est presque jamais perçu en dépit:
-de la projection successive de deux diapositives indiquant le changement des éléments mobiles des machines
-des phylactères indiquant les bruits de moteurs

Niveau symbolique

-salle des machines	E	26	31	30
	N	14	16	11

Commentaires_

1)GEap et GT :salle des machines=garage,gare,usine,musée,... (certains enfants du GE répondent de la même façon avant et après la représentation;ce qui signifie que leurs réponses traduisent plus des besoins personnels qu'une réaction à des stimuli visuels)

2)GEav:salle des machines=gare=usine=musée=laboratoire,...= produit de l'imagination enfantine et de l'influence des dessins animés qui exploitent parfois la technique de la gravure(parexemple ,les films de Karel Zeeman)

Rem.:trois phrases seulement(une par groupe)font allusion aux bruits des moteurs indiqués dans les phylactères
Ex.:"la machine fait du bruit à différents endroits"

17.-Item 23

Degré d'iconicité: ST k

Niveau littéral

-vagues	E	0	0	0
	N	19	17	21

-poissons	E	0	0	0
	N	1	1	0
multicolores	E	0	0	0
	N	43	44	45
-végétation	E	0	0	0
	N	34	37	29

Commentaires

On est surtout frappé par le nombre élevé d'omissions alors que le stimulus visuel(décoration inspirée du peintre Paul Klee)est très riche sur le plan esthétique

Niveau symbolique

-sous la mer	E	5	7	3
	N	3	1	3

Commentaires

1)GEav:-sous la mer=dans un aquarium(réponse plausible !)

2)GEap et GT:-sous la mer="des poissons qui poussent le bateau en Amérique"(=influence négative du commentaire)

C O N C L U S I O N S

L'analyse des erreurs nous révèle d'autres dimensions du décor sonore.

1°)Les enfants appartenant au GEav.(c'est-à-dire ceux qui ont participé aux épreuves "muettes" avant la représentation)commettent plus d'erreurs que les enfants qui ont assisté au spectacle(cette constatation confirme donc les résultats statistiques)

Mais ces "erreurs" apparaissent comme le produit de l'imagination enfantine ou le résultat de la projection de besoins personnels des spectateurs.Les enfants voient alors dans la pantomime ou la décoration ce qu'ils ont envie d'y voir.Ainsi la "chasse au papillon" devient-elle le "jeu avec le papillon" et le "baise-pattes" un numéro "à la Roméo et Juliette".

Le décor sonore améliore donc la compréhension de la pantomime et de la décoration dans le sens désiré par les émetteurs.Il semble,en effet,orienter l'interprétation du stimulus visuel au détriment du libre cours de l'imagination des spectateurs.

2°)Dans certains cas,les réponses des enfants appartenant aux GEap.et GT(c'est-à-dire ceux qui ont participé aux épreuves après la représentation)subissent l'influence "négative" du dialogue dramatique.

Le texte dit peut momentanément soustraire les éléments scéniques à l'attention des spectateurs et,par voie de conséquence,diminuer leur degré d'appréhension.

3°)Le commentaire peut enfin réduire l'éventuelle valeur anxiogène de certaines stimulations visuelles.

La grande tache bleutée et striée illustrant le début du rêve du héros de la pièce procure en effet une impression de malaise chez quelques enfants du GEav.qui, faute d'explications verbales,ignorent la valeur symbolique d'une décoration relativement " abstraite ".

Hormis les relations qui peuvent exister entre les éléments sonores et les éléments visuels du langage théâtral, la présente analyse met en évidence certains faits relatifs à la psychologie du jeune spectateur et aux composantes du langage visuel.

1°)Psychologie de l'enfant-spectateur

a)Les personnages auxquels les spectateurs s'identifient possèdent un pouvoir attractif.

Par exemple,dans la décoration forestière qui occupe l'entièreté du fond de la scène(=surface de 16 m^2) ,tous les enfants remarquent la présence du lionceau(en dépit de sa petite taille)et racontent - alors que la question ne le leur demande pas - ce que le petit animal fait ou ressent.

Ce pouvoir peut être tel qu'il détourne l'attention des spectateurs de la valeur symbolique de la décoration.C'est le cas notamment du décor visuel où les enfants perçoivent le clown et le lionceau plutôt que le contexte signifiant le dépaysement du voyage

b)Certains enfants(une minorité)reproduisent,après la représentation,des réponses qu'ils avaient fournies aux épreuves antérieures.L'expression de besoins personnels l'emporte alors sur le message théâtral

c)La perception d'un objet peut être déformée par les fantasmes enfantins.

Le mouchoir dans lequel pleure le clown apparaît

(étant donné son format aux dimensions théâtrales)à certains destinataires comme le "masque d'un fantôme"

d)Un élément de très petite taille est perçu pourvu qu'il possède une valeur affective pour l'enfant.

Le cas le plus typique est celui de la guenon et de son petit qui est pratiquement toujours cité

e)Le syncrétisme perceptif semble encore assez vivace chez quelques enfants(malgré l'âge:de 9 à 12 ans rappelons-le).

C'est ce qui explique la confusion du directeur de cirque avec un soldat (àcause de la ressemblance des costumes) ou encore celle de la lionne avec une ourse (à cause de la configuration globale de ces deux animaux)

2°)Composantes du langage visuel

a)Le symbolisme de certaines techniques graphiques n'est pas appréhendé dans le sens souhaité par les réalisateurs

Ex.:-les animaux placés sur une circonférence autour du gateau d'anniversaire(symbole de danse,de fête)

-la couleur rouge,expression de la colère

b)Lorsque la stylisation simplifie l'objet au maximum, les enfants comprennent plus difficilement la signification des formes qui leur sont présentées

Ex.:-les lianes sont des guirlandes,des cordes;

-les nuages et les vagues sont des buissons

Les enfants attribuent à ces formes stylisées une signification concrète,non symbolique

c)Les gestes tradyisant le bonheur,la joie,le contentement,le plaisir,...bref des états affectifs "positifs" ne sont guère perçus par les enfants.Est-ce dû à l'exécution de la pantomime ou au fait que les enfants ne leur accordent guère d'importance par rapport aux autres sentiments exprimés dans le spectacle ? Il nous est impossible de fournir une explication formelle.

d)Les gestes qualifiés de "personnels" permettent à l'interprète d'exécuter une pantomime d'une qualité plastique et esthétique indéniable mais ils réduisent les possibilités d'appréhension par les enfants à cause de leur caractère moins "universel"

e)Pour ce qui regarde la construction de la décoration: (i)un seul élément figuratif est privilégié dans un ensemble stylisé(l'inverse est également valable).Cette constatation s'explique par le phénomène du contraste des formes; (ii)la répétition d'un élément au sein d'une même décoration assure une meilleure perception

f)Il peut y avoir interférence entre les différentes stimulations visuelles ayant entre elles un point commun.Ainsi le dressage du lionceau par le clown(numéro de pantomime) perturbe-t-il l'assimilation des scènes de cirque figurant dans la décoration

g)Un objet suffit à évoquer l'endroit dans lequel il se trouve habituellement.Point n'est besoin de recourir à la représentation réaliste de ce lieu

h)Certains procédés graphiques(ex.:exagération picturale d'une larme,utilisation des phylactères)et esthétiques (ex.:couleurs de certains objets,décor forestier à la Douanier Rousseau,banc de poissons à la Paul Klee,...)n'ont guère d'échos dans les réponses <u>verbales</u> des enfants.

Peut-être l'analyse des dessins sera-t-elle plus révélatrice à cet égard ?

VI. 4 INTERVIEWS DE GROUPE

Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre V (Etude du récepteur), les interviews de groupe ont été organisés dans le but de rechercher des compléments d'information (permettre aux enfants de "dire" ce qu'ils sont incapables d' "écrire")(+)

I . PANTOMIME

Item S_1 : tristesse-bonheur

La tristesse du clown se comprend à la lecture de l'expression des traits du visage mais aussi et surtout grâce à l'utilisation d'un accessoire très visible(un "grand" mouchoir de couleur). En outre, les enfants "s'attendent" à l'expression de ce sentiment car les recherches du clown sont infructueuses.

La joie que la mimique exprime(à la vue du public) est trop fugitive pour qu'elle frappe l'attention de tous les enfants.

(+)par conséquent, nous ne reproduisons ici que les informations "nouvelles" par rapport aux réponses écrites

Item S_2:fièreté-mépris

Les enfants prétendent que la connaissance de l'intrigue(=le succès remporté par le lionceau le rend vaniteux)facilite la compréhension de la pantomime.

Un indice gestuel(=ajustement du noeud papillon,de la cravate)semble néanmoins les avoir beaucoup aidés à découvrir la fièreté du personnage.

Item S_3:joie-moquerie

La moquerie est perçue grâce au geste du comédien qui rit"en montrant du doigt" quelqu'un d'imaginaire.

Item A_1:jouer au ping-pong

Les enfants qui n'ont pas confondu le ping-pong avec le tennis explicitent leur réponse de la manière suivante:
-la forme et la dimension de la loupe rappellent celles de la raquette de ping-pong;
-les bonds sont mimés par des mouvements(de la tête)"rapides, bas et courts".Si c'était du tennis,les mouvements auraient été "plus lents,plus hauts et plus amples"(et peut-être que l'acteur aurait utilisé tout son corps pour exprimer ces bonds);
-les gestes rapides du joueur laissent supposer que la distance qui le sépare de son adversaire imaginaire est plus courte que sur un terrain de tennis.

Le contentement du joueur n'est guère perçu car il se traduit uniquement au niveau du visage.

Item A_2:tirer une caisse

Les enfants mettent l'accent sur la fonction des accessoires:

-la chope signifie que le comédien va se désaltérer;
-la queue sortant de la caisse permet aux enfants de reconnaître l'animal qui s'y trouve.

Les enfants ne parlent pas du plaisir éprouvé par le clown lorsqu'il se pourlèche après avoir bu.

Item A_3:distribuer du courrier

Ici les enfants font preuve d'esprit critique:
-un facteur urbain ne sonne à la porte que lorsqu'il a un colis ou de l'argent à remettre;
-le fait que le clown soulève un objet qui paraît lourd explique la confusion avec un livreur;
-mais la confusion facteur-livreur n'est plus possible à partir du moment où le mime cherche ostensiblement une lettre dans la sacoche.

Item D_1:mime du bateleur

Deux indices gestuels assurent la compréhension de la pantomime:
-l'amplification des gestes indique le caractère extraordinaire du numéro de cirque;
-les pirouettes traduisent l'agilité du lionceau-vedette.

Item D_2:mime de la compréhension

"Le clown pense" est compris grâce au geste "de la main qui frappe le front",geste de la vie quotidienne.

Item D_3:sur le navire

Le balancement latéral du corps indique l'instabilité ,le roulis du navire mais pour certains enfants,ce geste traduit la sensation de vertige.

La confusion poisson-oiseau est due au fait que les enfants prennent les nageoires pour des ailes(mouvements des mains,bras le long du corps).

Le lieu marin de la narration est exprimé à l'aide de deux gestes différents mais complémentaires(vagues+poissons).

C O N C L U S I O N S

Les états affectifs dits positifs(joie,contentement, plaisir)sont moins bien perçus car ils sont essentiellement exprimés par des gestes du visage.Etant donné la distance qui sépare le comédien des spectateurs,la mimique ne se distingue pas aussi facilement que l'expression corporelle.

Les enfants sont capables:
-d'éviter certaines confusions(ex.:ping-pong/tennis);
-de faire preuve d'esprit critique(inadéquation de certains gestes du facteur);
-de comprendre le rôle des accessoires dans la pantomime.

La redondance gestuelle(mime du bateleur,mime de la mer)assure une compréhension optimale.

II . DECORATION

Item 1:voyage autour du monde

Les interviews n'apportent aucune explication nouvelle.

Item 2:anniversaire

Les enfants disent immédiatement que le lionceau a cinq ans.

Lorsque nous leur demandons de justifier leur réaction ils font allusion aux cinq bougies(qu'ils ne citent pas dans leurs réponses écrites).

Item 3:chasse-chûte

Cette décoration implique un épilogue que les enfants ne souhaitent pas(certains tremblent à l'idée que le lionceau tombe dans le filet)

Item 4:embarquement

Les enfants reconnaissent le directeur du cirque à la baguette qui sert à "faire obéir les animaux".

La notion d'embarquement est bien perçue car les premiers animaux qui pénètrent dans la cale sont "coupés" verticalement en deux(une moitié dans le navire,l'autre sur le quai)

Item 5:incendie

L'impression d'incendie est davantage due à l'action scénique qu'à la valeur symbolique de la décoration.En effet, trois comédiens-matelots munis de seaux et de tuyaux parcourent la scène dans tous les sens.

Item 6:tempête-naufrage

La tempête est mieux appréhendée que le naufrage

grâce au décor sonore(bruitages:vent,pluie,tonnerre).

Item 9:colère

Les enfants confirment leur incompréhension de la signification symbolique de la couleur mais ils apprécient, a posteriori,ce "langage" utilisé par le décorateur.

Item 10:tristesse

Les enfants remarquent d'emblée la tristesse de l'animal.

Lorsqu'on leur demande de justifier leur réaction,ils font allusion à la "larme"(qu'ils ne citent presque jamais par écrit).

Item 11:mépris-jalousie

Le tigre est méprisant car "il se tient droit et redresse la tête"(attitude de retrait).

La jalousie se lit sur sa gueule renfrognée.

Item 13:début du rêve

Quand on explique aux enfants la valeur symbolique de la décoration,ils déclarent que,dans leurs rêves,ils "voient" parfois des taches de couleur au sein desquelles "apparaissent" différents personnages.

Item 14:contenu du rêve

Après explication de notre part,les enfants apprécient la technique du "flou" pour exprimer le contenu d'un rêve.

Item 17:forêt tropicale

Confirmant leurs réponses écrites,les enfants expliquent d'abord ce que fait le lionceau avant de citer le lieu de l'action.

Item 18:scène de théâtre

De tels projecteurs(multicolores)ne peuvent être utilisés que pour "quelqu'un d'important,une vedette".

Item 19:vue aérienne

Décoration très explicite ne faisant l'objet d'aucun commentaire nouveau.

Item 20:cuisine/Item 21:salle des machines/Item 23:scène sous-marine

Aucun élément nouveau n'est fourni au cours des interviews de groupe.

C O N C L U S I O N S

Les réponses fournies au cours des interviews de groupe nous apprennent que :

-le niveau symbolique de lecture de certains détails l'emporte sur le niveau littéral;

-la compréhension de plusieurs décorations nécessite l'appui du bruitage et du jeu scénique;

-les enfants apprécient,a posteriori,la schématisation et le symbolisme des décors échappant à leur entendement.

Cette dernière remarque plaide en faveur d'une éducation théâtrale de la jeunesse.La prise de conscience par les enfants d'une esthétique spécifique traduit,à notre avis, l'existence d'un besoin à l'état latent.

VI. 5 DESSINS LIBRES

Idéalement,il eut été souhaitable d'obtenir de chaque enfant de nos échantillons autant de dessins qu'il y a d'items consacrés à la pantomime et à la décoration.

On admettra volontiers que cette exigence(=26 dessins par enfant !)est inhumaine.

Par conséquent,nous avons demandé à chaque sujet de faire un dessin(en couleurs) ayant un rapport avec le spectacle.

Voici comment se répartissent les 96 dessins récoltés (+):

1°)Pantomime(48)

-clown seul----------10
-clown + professeur ----------19
-clown ---------- + animal ---------- 4
-clown + professeur + animal ---------- 2
-clown + professeur -------- + caisse ---------- 4
-clown ---------- + caisse ---------- 7
-------- professeur seul ---------- 2

(+)afin d'éviter toute erreur d'interprétation,nous avons demandé à chaque élève de "raconter" son dessin et de nommer ses éléments constitutifs;

2°)Décoration(48)

-scènes marines ---------- 25
-scènes exotiques ---------- 20
-projecteurs de théâtre ---------- 3

Rem.: les enfants "composent" leur dessin en intégrant des éléments appartenant à différentes décorations
Ex.:--scène marine = banc de poissons + incendie ;
--scène exotique=forêt tropicale + chasse aux papillons.

Buts de l'analyse des dessins libres

Les buts de la présente démarche consistent à :
1)voir dans quelle mesure les intentions esthétiques du décorateur se retrouvent dans les dessins exécutés par les enfants;
2)rechercher d'éventuels compléments d'explication aux réponses verbales (écrites et orales) des enfants.

I . PANTOMIME

La configuration générale des personnages et des objets est très proche de la réalité théâtrale.Ce sont surtout les couleurs qui sont l'objet de "modifications".

1°)le clown (46 sur 48)

a) costume

Eléments esthétiques	conformité	modification	absence
-cheveux roux	26	15	15
-chapeau melon noir	5	35	6
-jaquette verte	32	14	0
-revers blancs	1	0	45

-manchettes blanches	3	0	43
-chemise blanche	14	8	24
-fraise blanche	1	16	29
-pantalon rayé	21	23	2
-bretelles noires	1	4	41
-gros boutons noirs	15	7	24
-gants blancs	19	14	13
-grands souliers plats	33	0	13
b) maquillage			
-visage enfariné	26	20	0
-lèvres carminées	21	20	5
-joues carminées	15	0	31
-nez carminé	16	26	4
c) meubles			
-caisse(total=11)	8	3	-
-cube	16	0	-
d) accessoires			
-album	2	-	
-valise	24	11	
-peigne	2	-	
plumeau	2	-	
-loupe	5	-	
-cerceau	2	-	
-queue	8	1	

e) inscriptions_sur_la caisse

-"trous"	4
-Haut	6
-Bas	5
-Paris	10
-Ajouts	4

Constatations

1)Les éléments essentiels et conformes à l'esthétique des émetteurs se retrouvent assez fréquemment

Ex.:les cheveux roux,la jaquette verte,le pantalon rayé, les gants blancs,les grands souliers plats,le visage enfariné

2)D'autres éléments sont quasiment absents des dessins

Ex.:les manchettes et les revers blancs,la fraise blanche, les bretelles noires,les boutons noirs.

Il s'agit soit de détails,soit d'éléments partiellement cachés par les vêtements

3)Tous les éléments subissent des modifications assez variées

Ex.:-les cheveux(bleus,blancs,jaunes,verts,noirs);

-la chapeau melon(rouge,bleu,brun,blanc,mauve,vert,rayé, à carreaux);dans 4 cas la forme est modifiée(1 feutre et 3 pointus);

-la jaquette(bleue,rouge,jaune,violette,brune,rayée);

-la chemise(rose,rouge,bleue,à pois,rayée);

-la fraise est remplacée par un noeud papillon(tous formats,toutes couleurs);

-le pantalon(bleu,vert,rouge,jaune,brun,noir,à carreaux);

-les bretelles(rouges,vertes,brunes);

-les boutons(bruns,rouges,jaunes,blancs);

-les gants(bleus,bruns,rouges,jaunes);

-le visage(couleur de la peau);

-les lèvres(jaunes,blanches);

-la caisse(blanche,mauve,verte;inscriptions supplémentaires="lion","attention","fragile","caisse");

-la valise(bleue,verte,multicolore,à carreaux);

-la queue(blanche)

Ces modifications semblent traduire l'interférence des couleurs d'un élément à l'autre.

2°)le professeur(27 sur 48)

a) costume

-veston noir	4	22	1
-pochette bleue	2	4	21
-oeillet blanc	2	5	20
-chemise blanche	7	2	18
-col cassé	3	0	24
-noeud papillon	2	4	21
-gants blancs	15	5	7
b) tête			
-front dégarni	16	0	11
-cheveux blancs	2	23	2
-moustaches blanches	2	18	7
-lunettes noires	17	1	9
-paupières accentuées	14	0	13
-nez rouge	7	11	9
-pommettes rouges	7	0	20
c) meuble			
-paravent vert	16	11	0
d) accessoires			
-loupe	11	-	-
-album	2	-	-

Constatations

1)Les éléments qui se retrouvent fréquemment en conformité avec les intentions du décorateur sont ceux qui attirent l'attention par leur mobilité

Ex.:les gants blancs marquant les mouvements de la main, les paupières articulées,les lunettes noires ébranlées à chaque mouvement de la tête;

2)Le nombre d'éléments manquants est élevé

Ex.:la pochette,l'oeillet,le col,...détails qui n'accrochent pas l'attention des enfants.

Rem.:aux dires des enfants,le noeud papillon du professeur a été attribué au clown(constatation a posteriori)

3)De nombreux éléments varient en fonction de la sensibilité individuelle et du phénomène d'interférence

Ex.:-le veston(rouge,bleu,vert,jaune,brun,mauve,blanc);
-les cheveux(bruns,jaunes,noirs,rouges);
-les moustaches(brunes,noires,jaunes);
-le nez(uniquement dessiné);
-le paravent(mauve,blanc,braun,rayé,étoilé)

3°)<u>les animaux</u>(6 sur 48)

1) 4 girafes,parfaites répliques de la marionnette plate
2) 2 lionceaux(ici aussi la stylisation l'emporte sur la représentation réaliste)

Rem.: les enfants auteurs de ces 6 dessins n'ont pas indiqué le manipulateur
Raison invoquée : "ils ne se souviennent pas de sa présence " (une telle attitude abonde dans le sens de la manipulation à vue)

II . <u>DECORATION</u>

1°)<u>Scènes marines</u>(25)

1)<u>Embarquement</u>(2)

Mise en évidence des deux perroquets dont l'un s'exprime dans un phylactère "Je crois qu'on a oublié quelque chose" (=trace de l'humour verbal dans le dessin)

2)<u>Navire</u>(sur tous les dessins)

La stylisation des formes et des couleurs est comparable à celle du décorateur.

Le capitaine se retrouve dans la cabine de commandement.

3)<u>Incendie</u>(11)

Les canots remplis d'humains sont à la mer(=comportement de lâcheté qui frappe les enfants).

Des flammes importantes et stylisées jaillissent à l'avant du bateau.

Des matelots(souvent 3 ; dans la même position)éteignent l'incendie.

La ménagerie est située à l'arrière du navire(on reconnaît facilement lesperroquets,la girafe,le chien,le lionceau et la petite lionne s'écriant dans une bulle "Au feu ! ").

4)Tempête(6)

Eléments caractéristiques:

-nuages stylisés et aux couleurs franches;
-gouttes de pluie(jamais présentes sur la décoration théâtrale mais suggérées par un effet de bruitage);
-éclair jaune stylisé;
-animaux dans la cale(phénomène de transparence)assistant à la lecture du dictionnaire par le chien.

5)Naufrage (2)

-navire penché;
-mer agitée
-vagues envahissant le bateau

6)Banc de poissons(8)

-formes elliptiques des poissons;
-poissons multicolores;
-vagues en traits ondulés;
-végétation stylisée

7)Retour au calme et à la nature originelle(2)

-soleil jaune(traduction graphique de l'effet coloré d'un projecteur scénique);
-papillons,arbres,fleurs stylisés

2°)Scènes exotiques

Se retrouvent fréquemment:

-la végétation tropicale amplifiée et stylisée;
-de nombreuses fleurs de toutes les couleurs;
-des papillons multicolores;
-les animaux(de l'histoire)stylisés et comparables soit aux figurines soit aux marionnettes plates réalisées par le décorateur;

-le gâteau orné de 5 bougies multicolores ;
-le ciel bleu flanqué d'un soleil jaune ou rouge.

3°)Projecteurs de théâtre(3)

Les trois dessins appartenant à l'échantillon représentent une multitude de rayons multicolores convergeant vers le lionceau-vedette (alors que la décoration théâtrale ne comporte que quatre faisceaux de lumière colorée)

C O N C L U S I O N S

L'analyse des dessins libres montre que les enfants sont beaucoup plus sensibles à l'esthétique de la décoration qu'à celle de la pantomime.

Si les éléments essentiels du clown sont dessinés dans le style du décorateur,il n'empêche que l'imagination enfantine se plaît à varier les couleurs non seulement de quelques détails mais aussi de parties beaucoup plus visibles.

Le professeur est nettement moins bien représenté (sur les plans graphique et chromatique)que son compère qui jouit,on s'en doute,d'un attrait plus vivace.

Les recherches esthétiques du décorateur(stylisations personnelles ou stylisations inspirées)influencent la composition picturale alors qu'elles étaient moins apparentes dans les réponses verbales que nous avons recueillies.

SYNTHESE FINALE

Au terme de ce mémoire,nous proposons de retrouver et de souligner les résultats globaux les plus significatifs en attirant l'attention du lecteur sur les hypothèses qui peuvent en découler.

Si l'on excepte l'une ou l'autre étude fragmentaire, les recherches psychosociologiques consacrées au théâtre pour enfants sont rares,voire inexistantes même dans les pays où le théâtre destiné à la jeunesse connaît un grand essor.

En effet,le théâtre pour enfants est un domaine peu exploré par les psychopédagogues.Les publications relatent essentiellement le fruit de l'expérience quotidienne de comédiens,dramaturges ou scénographes.De temps à autre,un spécialiste des sciences humaines émet un avis,un jugement se référant plus à sa connaissance de l'enfance qu'à des enquêtes menées scientifiquement en situation théâtrale.

Dans la première partie de notre mémoire,nous analysons les rapports existant entre le théâtre pour enfants d'une part et la théâtralité,la psychologie et la pédagogie d'autre part.

Etude non seulement théorique mais aussi pratique.En effet,depuis le "Stage National et Interprovincial de Théâtre pour Enfants" organisé en août 1970 et la création à la même époque de l'"Association pour la Promotion et la Diffusion des Spectacles pour Enfants et Adolescents",véritables catalyseurs de la renaissance de l'art dramatique destiné à l'enfance en Belgique,nous avons l'occasion de suivre de très près tous les spectacles montés par les Compagnies professionnelles et de concevoir nos premiers travaux expérimentaux.

Cette double étude permanente nous permet,à l'heure

actuelle,de fournir des éléments de réponse au sujet de l'éthique et l'esthétique du théâtre pour enfants,de la psychologie du jeune spectateur et de la valeur éducative de l'art dramatique.

Précaution préliminaire et importante,l'expression "théâtre pour enfants" recouvre nombre de notions sinon contradictoires pour le moins très disparates.

Le théâtre pour enfants est un théâtre de création conçu pour des enfants mais interprété par des comédiens adultes professionnels véhiculant un contenu(variant selon les objectifs poursuivis),sensibilisés à la connaissance psychologique de l'enfant et rompus aux techniques dramatiques.

Cette définition exclut par conséquent le cabotinage des enfants jouant une pièce devant un public d'adultes ainsi que le jeu dramatique dont nous ne nions pas la valeur pédagogique mais qui ne réclame pas la présence de spectateurs.

Quatre critères guident notre analyse des principales composantes du théâtre pour enfants : les objectifs,la composition dramatique,la réalisation scénique et la formation des acteurs.

Qu'il s'agisse de théâtre didactique,moralisateur, idéologique,poétique ou ludique,l'étude attentive des objectifs poursuivis par les différentes Compagnies dramatiques nous révèle l'existence d'une pluralité de "philosophies" théâtrales,de sociologies des idéaux reflétant les tendances de notre société.

La confrontation des diverses conceptions concer-

nant la composition dramatique - théâtre d'adaptation(de la littérature à la scène),théâtre de création(individuelle ou collective),théâtre d'animation(réalisation théâtrale professionnelle à partir d'une animation globale auprès des enfants),théâtre d'improvisation(directement inspiré de la Commedia dell'Arte) - nous apprend qu'il n'y a pas de panacée dans le domaine de la dramaturgie.Chaque démarche présente des avantages et des inconvénients.Fort heureusement d'ailleurs car il serait préjudiciable de fixer l'écriture dramatique dans une formule unique : le théâtre est un art mouvant,un art de recherche.

Le théâtre et,par voie de conséquence le théâtre pour enfants,n'échappe pas aux oppositions en matière de scénographie.

Le principe du "cube" scénique(avec ses caractéristiques : réalisme figuratif de la décoration ; communication comédiens-spectateurs uniquement réalisable par le face à face; architecture contraignante) se distingue du principe de la "sphère"(décoration plus suggestive ; travail du comédien parmi le public ; architecture malléable).

Soucieuses de provoquer une participation optimale des spectateurs,nombreuses sont les Compagnies qui cherchent, par des aménagements matériels(passerelles-éperons,scènes bipartites,tourniquets,...)à tirer le meilleur parti des possibilités de l'espace cubique de la "scène à l'italienne", dispositif le plus répandu dans les salles de notre pays.

D'autres troupes rompent résolument avec la scène traditionnelle et préfèrent jouer au milieu des enfants dans des préaux,salles de gymnastique,cours de récréation,places publiques(sous chapiteau),...exploitant les richesses scénologiques du théâtre en rond,du théâtre processionnel ou du

théâtre déambulatoire.

Quoi qu'il en soit,ces conceptions scénographiques, bien que parfois antithétiques,ont le mérite,par leur diversité,d'offrir à l'initiation théâtrale de la jeunesse des bases multiples et complémentaires.

En effet,les études que nous avons conduites sur l'assimilation des conventions théâtrales tendent à montrer que,faute de critères d'appréciation,les enfants éprouvent un penchant pour la tradition réaliste (décors figuratifs, costumes aux étoffes chatoyantes,coulisses cachant les truquages,...)au détriment de la stylisation théâtrale (transpositions poétiques,intellectuelles ou symboliques).

Mais quels que soient les objectifs,les conceptions dramaturgiques et scénographiques,le théâtre pour enfants n'a de raison d'exister que s'il est animé par des comédiens enthousiastes,talentueux et aguerris.Des spectacles interprétés par des acteurs ne présentant pas ces qualités risquent de détourner à jamais la jeunesse de l'art dramatique.

Cette exigence suppose une formation spécialisée des comédiens se destinant à jouer pour les publics d'enfants.

Aux Etats-Unis et dans les pays de l'Est notamment, une formation très poussée est dispensée dans des Facultés Universitaires ou dans des Instituts Supérieurs d'Art Dramatique.

En Belgique (comme dans la plupart des pays d'Europe occidentale) il n'existe rien de comparable.

Néanmoins,deux signes laissent présager l'intérêt

des pouvoirs publics à l'égard de cette forme culturelle.Il s'agit de la création par la Ville de Bruxelles d'un centre permanent pour la formation de comédiens de théâtre pour enfants (1972) et d'une session expérimentale pour la formation de l'acteur organisée conjointement par le Conservatoire Royal de Liège et le Ministère de la Culture Française (septembre 1973 - janvier 1974).

En outre des projets voient le jour (1972-1973) qui tendent à conférer un statut aux acteurs professionnels de théâtre pour enfants.

A l'approche du théâtre de l'enfance par le biais de ceux qui l'animent succède ,dans notre mémoire, une étude de ceux auxquels cette forme d'art est destinée.

L'observation du comportement de l'enfant-spectateur au cours des différentes expériences que nous avons effectuées débouche sur diverses constatations concernant :

-les principaux aspects de la participation (extérieure et/ou intérieure ; spontanée et/ou provoquée ,...);
-l'évolution dela compréhension du contenu véhiculé (à partir de l'âge de 9 ans,semble-t-il,la compréhension devient progressivement logique au sens adulte du terme);
-les nombreux aspects du retentissement affectif de l'action dramatique (mécanismes d'identification et de projection, phénomènes de libération cathartique et d'évasion);
-le mode d'appréhension (lecture sensitive,affective et égocentrique des événements scéniques).

Mais,étant donné que ces expériences sont limitées (pour desraisons essentiellement économiques et matérielles), nous nous gardons bien de tirer des conclusions hâtives sur

le théâtre de l'enfance dans sa totalité.Ce n'est que par des recherches continues et renouvelées que les recoupements deviendront possibles et permettront certaines extrapolations.

Restait à analyser,dans cette première partie de notre étude,le problème de la relation unissant le théâtre à l'éducation.

Si l'argumentation pédagogique montre facilement que le théâtre peut jouer un rôle résolument formateur de la personnalité de l'enfant,l'intégration de l'art dramatique au processus éducatif se heurte à des difficultés et non des moindres :

-le manque de formation spécialisée des enseignants ;
-l'absence de structures accordant "officiellement" une place au théâtre au sein des activités scolaires.

Toutefois,des essais louables sont tentés,à savoir:

-la sensibilisation (à titre expérimental) des futurs enseignants dans le cadre de stages d'art dramatique,d'expression corporelle,etc.
-l'exploitation pédagogique des spectacles encouragée par l'Association déjà citée sous la forme de brochures techniques et pédagogiques distribuées aux enseignants dont les élèves assistent aux spectacles diffusés par ladite Association;
-l'initiation aux "conventions" théâtrales en cours de représentation (présence dans la salle d'un comédien "animateur-régisseur");
-l'animation théâtrale réalisée en classe par des animateurs culturels spécialisés.

Si ces initiatives (sporadiques) ont le mérite d'exister,elles ne résolvent pas le problème de l'initiation

continue de toute la jeunesse à l'art théâtral.

La question se situe dès lors aux niveaux de la motivation du personnel enseignant et de la volonté politique des responsables de l'éducation dans notre pays.

Les différentes recherches que nous venons de synthétiser nous ont progressivement amené à prendre conscience de la nature spécifique du LANGAGE utilisé intuitivement par les comédiens qui s'adressent aux enfants.

Aussi avons-nous consacré la deuxième partie de notre mémoire à l'analyse du LANGAGE DRAMATIQUE dans le cadre général de la théorie de la communication adaptant le célèbre schéma de Lasswell à la situation théâtrale.

Soucieux de mener un travail en profondeur, nous avons sélectionné un spectacle - Babouillet - exploitant les multiples facettes du langage théâtral et interprété par une Compagnie - Le Théâtre des Galopins de Bruxelles - acceptant de bon gré de soumettre son oeuvre à une investigation psychosociologique de longue durée.

L'observation continue du travail des comédiens(de la création à la diffusion du spectacle) nous autorise à mettre en exergue les principaux aspects représentationnels (deux décennies d'expérience théâtrale ; arrière-plan poétique et caricatural ; objectifs essentiellement esthétiques ; image vivifiante de l'enfance) et instrumentaux (choix d'un conte moderne ; adaptation du texte à la scène ; techniques dramatiques utilisées ; création collective) des messages exprimés par les émetteurs.

Entreprise dans l'optique structuraliste de l'analyse des fonctions (invariants du conte) du folkloriste russe Propp,l'étude du texte de l'auteur Frédérique Hébrard a pour principal objet de caractériser le signifié(contenu sémantique du signe) inséparable du signifiant(manifestation matérielle du signe) que nous examinons dans une étape ultérieure.

Le regroupement des fonctions en séquences linéaires permet de circonscrire les entités au sein desquelles se développent les composantes du langage dramatique.

La double adaptation du texte original à la mentalité enfantine (opération empirique et intuitive basée sur la longue expérience de la troupe) et à la scène (transcription d'un texte destiné à être lu par des adultes en une oeuvre théâtrale destinée à être vue et entendue par des enfants) donne lieu à une série de "filtrages" (réduction ou élimination des informations jugées banales,abstraites,distantes,ternes et verbales) et d'"emballages" (ajouts d'informations et d'actions,personnalisation et coloration émotionnelle de l'intrigue).

L'examen approfondi du langage utilisé dans le spectacle isole deux grandes composantes : la composante sonore et la composante visuelle.

Parmi les éléments sonores du langage théâtral,nous distinguons le texte parlé,la musique et le bruitage.

L'analyse qualitative des éléments verbaux s'attache à préciser les effets stylistiques du texte (stylistique des verbes ; accidents de langage ; enchaînement,effets,nombre et rythme du dialogue dramatique).Quant à l'approche plutôt quantitative,elle relève du domaine de la prosodie

dont les effets (intonations ; inflexions ; accentuations ; quantité vocalique ; arrêts et pauses ; timbres de voix ; gestes vocaux) confèrent au texte sa valeur expressive.

La musique (originale ou empruntée) contribue à marquer des éléments majeurs du spectacle,à souligner le caractère des personnages et à créer des ambiances.

Le bruitage (reproduction ou reconstitution artificielle de bruits) met en évidence des gestes corporels qu'il ponctue d'une manière sonore quand il ne crée pas lui aussi des ambiances.

Les éléments visuels se composent principalement de la décoration (décors proprement dits,costumes et maquillages,meubles et accessoires,éclairages) et de la gestique (mouvements visibles tels que gestes,attitudes,mouvements et mimiques).

La décoration possède deux niveaux d'appréhension : le niveau littéral du dénombrement et de la reconnaissance ainsi que le niveau symbolique de la signification que le spectateur lui accorde .

Au plan littéral,notre étude définit trois degrés de lecture du décor visuel : figuration réaliste (reproduction correspondant à l'"exactitude" photographique) ,stylisation (et ses multiples nuances : stylisation propre au décorateur et stylisations inspirées de grands peintres comme Rousseau et Klee ou de techniques particulières telles que la gravure et la bande dessinée) et schématisation (décoration abstraite).

L'analyse de l'expression gestuelle prouve l'importance suprême que prend le geste dans le cas dela pantomime.Elle aboutit à l'élaboration d'un "code" différenciant les gestes sociaux et les gestes biologiques (stylisations théâtrales inspirées des "traits pertinents" des gestes de la vie quotidienne) des gestes personnels exprimant le vécu individuel de l'acteur et diminuant par là le caractère "universel" de la gestualité théâtrale.

Notre "dissection " systématique de la forme théâtrale confirme la réflexion déjà citée d'Ionesco:

> "Tout est langage au théâtre...Les mots,les gestes,les objets,...tout sert à exprimer,à signifier"

En ce qui nous concerne,elle nous a permis d'entrevoir les rapports pouvant exister entre les éléments sonores et les éléments visuels du langage dramatique.

Maîtrisant les données préliminaires ~~de~~ à toute expérimentation,nous avons orienté notre investigation en direction des récepteurs,en l'occurence les enfants-spectateurs.

Démarches exploratoires de la pré-enquête,formulation définitive de l'hypothèse de travail,échantillonnage, choix et élaboration des techniques de recherche,définition des conditions expérimentales,sélection des méthodes statistiques d'analyse des résultats constituent les fondements de notre expérience auprès des enfants.

L'analyse des résultats est entreprise dans le but de voir dans quelle mesure le langage sonore ajoute une information inédite au langage visuel et contribue à améliorer la compréhension de sa signification.

L'approche quantitative nous apprend que le décor sonore - texte parlé,musique,bruitage - du spectacle :

-n'améliore pas d'une manière statistiquement significative le niveau littéral de lecture de la décoration ;

-améliore la compréhension de la pantomime et du symbolisme de la décoration d'une manière statistiquement significative.

L'approche qualitative s'attache quant à elle à expliquer les constatations statistiques qui précèdent :

-l'influence non significative du décor sonore sur le niveau littéral de lecture de la décoration s'explique lorsque l'on découvre,après analyse,que l'information verbale relative aux éléments constitutifs de la décoration est déficitaire ;

-l'influence statistiquement significative du décor sonore sur la compréhension de la pantomime et sur le niveau symbolique de lecture de la décoration s'explique par le jeu complémentaire des éléments qui le composent :

=le texte parlé intervient avec efficacité quand :

.gestes et paroles signifient la même chose(redondance parallèle);

.l'information verbale correspondant aux gestes et aux décors est surabondante(redondance verbale);

.le dialogue possède un "intérêt humain" tel qu'il est évalué par le score de Flesch;

.certains effets stylistiques prédominent(utilisation adéquate du mode impératif et de la forme affirmative,alternance des phrases interrogatives et exclamatives,effets de présentation et de concentration,jeu des questions et réponses attirent l'attention des spectateurs sur les éléments visuels correspondants);

.les éléments prosodiques sont judicieusement utilisés (les éléments prosodiques à valeur affective -

intonations exclamatives,inflexions,accentuations et renforcements - impressionnent les enfants ; les effets dus à la quantité vocalique attirent l'attention des spectateurs sur les mots-clés explicitant les messages visuels);

=la musique joue également un rôle non négligeable et, dans les conditions optimales,est en mesure de se substituer à l'information verbale;

=le bruitage constitue un signal qui améliore la compréhension de l'information visuelle.

Au plus le geste ou la décoration s'éloignent de la représentation réaliste,au plus il semble que le décor sonore caractérisé par les effets que nous venons de mettre en évidence soit nécessaire à leur compréhension par les enfants-spectateurs.

Mais l'analyse minutieuse des "erreurs" nous montre que ce même décor sonore oriente l'interprétation du stimulus visuel(pantomime ou décoration) dans le sens fixé par les émetteurs au détriment du développement de l'imagination des spectateurs.

Le décor sonore dirigeant les spectateurs entre les signifiés visuels possède ainsi une valeur répressive.

Le compte rendu des interviews de groupe met l'accent sur :

-les limites expressives de la prosopologie;

-la signification théâtrale des accessoires utilisés dans la pantomime;

-la prise de conscience par les enfants des richesses esthétiques du symbolisme décoratif.

Alors qu'elles n'apparaissent guère dans les réponses verbales,les stimulations visuelles et les recherches esthétiques du décorateur (sur les plans formel et chromatique) se retrouvent -parfois modifiées en fonction de la sensibilité individuelle - dans les dessins libres des enfants.

Notre recherche étant la première du genre,il serait présomptueux de formuler des conclusions péremptoires.

Les résultats que nous avons obtenus constituent une base pratique pour l'élaboration de nouvelles hypothèses et le point de départ d'expériences complémentaires.

Considérer le théâtre comme un langage,ce n'est pas parler de "syntaxe brechtienne",de"codage scénographique",... métaphores linguistiques très provisoirement à la mode ou vaticinations déclamatoires,c'est analyser le fonctionnement du spectacle théâtral de sa création à sa réception afin de découvrir et de définir toutes les données.

Notre recherche,dans l'état actuel de la sémiologie, science naissante et balbutiante,a mis en évidence,d'une manière méthodique,quelques "règles" (s'il y en a) qui gouvernent la communication théâtrale,phénomène particulièrement complexe.

Nous avons proposé une organisation systématique des éléments constitutifs du langage dramatique,intégré des connaissances et des techniques richement artistiques dans une théorie "objective" du théâtre pour enfants.

Nous avons attiré l'attention sur le pluralisme codique des composantes fondamentales du langage théâtral.

Le "sonore" et le "visuel" ne forment pas deux blocs homogènes et massifs qui s'opposent ; au contraire, notre étude laisse entrevoir la nature de certaines de leurs interactions.

La composante verbale s'avère indispensable dans la mesure où les codes visuels théâtraux n'ont ni la consistence ni l'organisation des systèmes linguistiques.

Le langage verbal possède néanmoins une valeur antinomique : moyen de décodage mais aussi traduction contraignante des stimulations visuelles.

Nous pensons avoir démontré que le théâtre pour enfants n'est pas un art mineur mais l'expression d'un idéal esthétique spécifique.

Le théâtre pour enfants se cherche : nous espérons que notre investigation et la théorisation qui en découle contribueront à sa connaissance objective.

(novembre 1973)

B I B L I O G R A P H I E

==========

I.SOCIOLOGIE DE L'EDUCATION ET DE LA CULTURE

ALAIN "Propos sur l'éducation"Paris,PUF,1948

ALBERES,R.-M."L'aventure intellectuelle du XXè siècle"Paris, Albin-Michel,1959

ALUNNI,D.et al."L'animation culturelle"Paris,Ed.Ouvrières,1964

ARDOINO,J."Propos actuels sur l'éducation"Paris,Gauthier-Villars,1965

ARMAND,L.& DRANCOURT,M."Plaidoyer pour l'avenir"Paris,Calman-Lévy,1961

BATAILLON,M. et al."Rebâtir l'école"Paris,Payot,1967

BAUDOUIN,C."L'âme enfantine et la psychanalyse"Neuchâtel-Paris, Delachaux-Niestlé,1964

BERGER,G."L'homme moderne et son éducation"Paris,PUF,1967

BREUSE,E."Vers une pédagogie des loisirs juvéniles"Bruxelles, Ed.de l'Institut de Sociologie de l'ULB,1965

BRISSAND,J. et al."Changer l'école"Paris,Ed.de l'Epi,1970

CAPELLE,J."L'école de demain reste à faire"Paris,PUF,1966

COOMBS,P.H."La crise mondiale de l'éducation.Analyse de systèmes"Paris,PUF,1968

DE COSTER,S."La sociologie et l'évolution de la pédagogie contemporaine"XXVIè Semaine sociale universitaire: L'enseignement,institution sociale,Bruxelles,Ed.de l'Institut de Sociologie de l'ULB,1957(pp.327-349)

DE COSTER,S."Enseignement et progrès social"Progrès social, juin 1957,pp.4-21

DE COSTER,S. & HOTYAT,F."Sociologie de l'éducation"Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie de l'ULB,1970

DOTTRENS,R."Vers une pédagogie prospective"Neuchâtel,Delachaux-Niestlé,1961

DUMAZEDIER,J."Vers une civilisation du loisir"Paris,Seuil,1962

DURKHEIM,E."Education et sociologie"Paris,PUF,1966

ERIKSON,E."Enfance et société"Neuchâtel,Delachaux-Niestlé,1959

ESCARPIT,R."Sociologie de la culture"Paris,PUF,1965

FERRIERE,A."L'école active"(tome II)Neuchâtel-Genève,Ed.Forum, 1922

FOURASTIE,J."Le grand espoir du XXè siècle"Paris,PUF,1949

FOURASTIE,J."La civilisation de 1975"Paris,PUF,1967

FOURASTIE,J."Des loisirs : pour quoi faire ?"Tournai,Casterman,1970

KAES,R. et al."Images de la culture"Paris,Ed.Ouvrières,1966

LALOUP,J."Le temps du loisir"Tournai,Casterman,1962

LAMEERE,J. & DE COSTER,S."Esprit d'une politique générale de l'éducation"Bruxelles,Office de Publicité,1946

MIALARET,G."Introduction à la pédagogie"Paris,PUF,1964

MIALARET,G."Education nouvelle et monde moderne"Paris,PUF,1966

OSTERRIETH,P.-A."Faire des adultes"Bruxelles,Dessart,1964

PIAGET,J."La représentation du monde chez l'enfant"Paris,Alcan, 1938

PIAGET,J."Le langage et la pensée chez l'enfant"Neuchâtel, Delachaux-Niestlé,1947

PIAGET,J."La formation du symbole chez l'enfant"Neuchâtel-Paris Delachaux-Niestlé,1959

PIAGET,J. & INHELDER,B."L'image mentale chez l'enfant"Paris, PUF,1966

SCHWARTZ,B."Réflexions prospectives sur l'éducation permanente" in "Education permanente"Strasbourg,Conseil de l'Europe,1970(pp.49-74)

VAIZEY,J."L'éducation dans le monde moderne"Paris,Hachette, 1967

II.THEORIE DE LA COMMUNICATION

AMADO LEVY-VALENSI,E."La communication"Paris,PUF,1967

ARANGUREN,J.-L."Sociologie de l'information"Paris,Hachette,1967

BUYSSENS,E."La communication et l'articulation linguistique" Paris,PUF,1967

GUILBAUD,T."La cybernétique"Paris,PUF,1954

GUILHOT,J."La dynamique de l'expression et de la communication" Paris,Mouton,1962

MILLER,G.-A."Langage et communication"Paris,PUF,1956

MOLES,A."Théorie de l'information et perception esthétique" Paris,Flammarion,1958

MOLES,A."Sociodynamique de la culture"La Haye-Paris,Mouton,1967

MOLES,A. & ZELTMANN,C."La communication"Paris,Les Dictionnaires du Savoir Moderne,Centre d'Etude et de Promotion de la Lecture,1971

MOUNIN,G."Introduction à la sémiologie"Paris,Ed.de Minuit,1970

MUCCHIELLI,R."Communication et réseaux de communication"Paris, ESF,1971

NOIZET,G."Communication et langage"Bulletin de Psychologie, XXV,297,1971-1972,8-9,pp.431-461

RUYER,R."Cybernétique et information"Paris,Flammarion,1954

III.ANALYSE DE CONTENU

BARTHES,R."Introduction à l'analyse structurale des récits" Communications,n°8,1966(pp.1-27)

BERELSON,B."Content analysis" in Lindzey "Hanbook of social psychology"Addison,Wesley-Reading,1959

BERELSON,B."Content analyses in communication research"New York,Hafner PublishingC°,1971

BREMOND,C."Le message narratif"Communications,n°4,1964(pp.4-32)

BREMOND,C."Postérité américaine de Propp"Communications,n°11, 1968(pp.148-164)

CARTWRIGHT,D.P."L'analyse du matériel qualitatif" in Festinger & Katz "Les méthodes de recherche dans les sciences sociales"Paris,PUF,1963(pp.481-547)

CHOMBART DE LAUWE,M.-J."La représentation de l'enfant dans la société contemporaine"Enfance,n°1,1962(pp.53-67)

CHOMBART DE LAUWE,M.-J."L'enfant et ses besoins dans la cité moderne"Informations Sociales,n°4,1965(pp.6-19)

CHOMBART DE LAUWE,P.H. et al."Images de la culture"Paris,Payot, 1970

CHOMBART DE LAUWE,M.-J."Un monde autre : l'enfance de ses représentations à son mythe"Paris,Payot,1971

FAGES,J.-B."Comprendre le structuralisme"Toulouse,Privat,1967

FLESCH,R."The art of readable writing"New York,Harper & Row, 1949

GREIMAS,A.J."Sémantique structurale"Paris,Larousse,1966

KIENTZ,A."Pour analyser les media.L'analyse de contenu"Paris, Mame,1971

LASWELL,H.D."L'analyse de contenu et le langage de la politique"Revue française de science politique,vol.II,3, 1952(pp.505-520)

LEVI-STRAUSS,C."La structure de la forme"Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée,n°99,1960(pp.3-36)

Mc LUHAN,M."Pour comprendre lesmedia"Paris,Mame-Seuil,1968

MOLES,A & KANDEL,L."L'indice de Flesch et langue française" Cahiers d'études de Radio-Télévision,n°19,1970(pp. 252-275)

MOLLO,S."L'école dans la société"Paris,Dunod,1970

MORIN,V."L'écriture de presse "Paris-La Haye,Mouton,1969

OSGOOD,G. et al. "The measurement of meaning"Urbana,University Of Illinois Press,1958

PIAGET,J."Le structuralisme"Paris,PUF,1970

POOL,I.de S. "Trends in content analysis"Urbana,University of Illinois Press,1959

PRIMAULT,M et al."Terres de l'enfance,le mythe de l'enfance dans la littérature contemporaine"Paris,PUF,1961

PROPP,V."Morphologie du conte"Paris,Seuil,1970

RICHAUDEAU,F."La lisibilité"Paris,Denoël-Gonthier,1969

VIET,J."Les méthodes structuralites dans les sciences sociales" Paris,Mouton,1969

IV.STATISTIQUES

AZOULAY,E. & COHEN,D."Cours et exercices de statistique"Paris, Sedes,1969

DAGNELIE,P."Théorie et méthodes statistiques"(2 vol.)Gembloux, Duculot,1969

DEBESSE,M. & MIALARET,G."Traité des sciences pédagogiques" (tome I)Paris,PUF,1969

DE LANDSHEERE,G."Introduction à la recherche en éducation" Liège,Thone,1970

ERLICH,S. & FLAMENT,C."Précis de statistique"Paris,PUF,1966

FAVERGE,J.-M."Méthodes statistiques en psychologie appliquée" (2 vol.)Paris,PUF,1971

MIALARET,G. & PHAM,D."Statistique à l'usage des éducateurs" Paris,PUF,1967

MORONEY,M.-J."Comprendre la statistique"Verviers,Marabout,1970

SIMON,J."La pédagogie expérimentale"Toulouse,Privat,1972

TEGHEM,J."Formulaire d'inférence statistique.Problèmes sur les moyennes et les variances"(notes stencilées)Bruxelles, ULB,1971

VANDEVELDE,L. & HALLEUX,J."Les dispositifs expérimentaux en pédagogie"Bruxelles,PUB,1971

VESSEREAU,A."La statistique"Paris,PUF,1947

V.METHODOLOGIE DE L'ENQUETE

ALBOU,P."Les questionnaires psychologiques"Paris,PUF,1968
BOUDON,R."Les méthodes en sociologie"Paris,PUF,1969
FESTINGER,C. & KATZ,D."Les méthodes de recherche dans les sciences sociales"(2 vol.)Paris,PUF,1963
JAVEAU,C."L'enquête par questionnaire"Bruxelles,Ed. de l'Université de Bruxelles,1971
MUCCHIELLI,R."L'interview de groupe"Paris,ESF,1968
MUCCHIELLI,R."Le questionnaire dans l'enquête psycho-sociale" Paris,ESF,1970

VI.SOCIOLOGIE DU THEATRE

ALAIN "Eléments de philosophie"(§ VII : Du théâtre)Paris, Gallimard,1941
ARTAUD,A."Le théâtre et son double"Paris,Gallimard,1938
BRECHT,B."Ecrits sur le théâtre"Paris,L'Arche,1963
BRECHT,B."Petit organon pour le théâtre"Paris,L'Arche,1970
COPEAU,J."Le théâtre populaire"Paris,PUF,1942
CLAUSSE,R."Le spectacle,cet inconnu sociologique"Techniques de diffusion collective,n°7-8,1962(pp.157-164)
DUVIGNAUD,J."Sociologie du théâtre"Paris,PUF,1965
DUVIGNAUD,J."Sociologie de l'art"Paris,PUF,1967
DUVUGNAUD,J."Spectacle et société"Paris,Denoël-Gonthier,1970
DUVIGNAUD,J."Le théâtre,et après"Tournai,Casterman,1971
ESCARPIT,R."Sociologie de la littérature"Paris,PUF,1960
GOUTHIER,H."L'essence du théâtre"Paris,Plon,1943
LUCAS,F."Les rendez-vous jeunesse/théâtre"SPJ,n°4,1970(pp.7-17)
RAVAR,R. et ANRIEU,P."Le spectateur au théâtre"Etudes du Centre National de Sociologie du travail,Bruxelles,Institut de Sociologie de l'ULB,1964

VII.REALISATION SCENIQUE ET ESTHETIQUE THEATRALE

ALAIN "Système des Beaux-Arts"Paris,Gallimard,1926

ALAIN "Vingt leçons sur les Beaux-Arts"Paris,Gallimard,1948

ANTONETTE,C."Notes sur la mise en scène"Paris,Vautrain,1950

ARNOLD,P."L'avenir du théâtre"Paris,Savel,1947

BABLET,D."Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914"Paris,CNRS,1965

BABLET,D."La mise en scène contemporaine"Paris,La Renaissance du Livre,1968

BARSACQ,A. et al."Architecture et dramaturgie"Paris,Flammarion, 1950

BASDEVANT,D."L'architecture théâtrale"Notes et Etudes Documentaires,n°3282,1966(41 p.)

BATY,G. & CHAVANCE,R."Vie de l'art théâtral desorigines à nos jours"Paris,Plon,1932

BATY,G."Rideau baissé"Paris,Bordas,1948

BLANCHART,P."Histoire de la mise en scène"Paris,PUF,1948

CHAMPIGNY,R."Le genre dramatique"Monte-Carlo,Regain,1965

CHANCEREL,L."Cahiers d'art dramatique"(collection fondée et dirigée par Léon Chancerel en 1937,10 numéros par an) Paris,Centre Dramatique,

CHANCEREL,L."Dispositifs scéniques simples"Lyon,Ed. La Hutte, 1943

CHANCEREL,L."Notes,documents et études concernant les arts et métiers du théâtre"(13 vol.)Lyon,Ed. La Hutte(Collection Prospéro)sd

CHANCEREL,L."Panorama du théâtre.Des origines à nos jours" Paris,Colin,1955

CHANCEREL,L."Petite histoire de l'art et des artistes.Le théâtre et les comédiens"Paris,Nathan,s d

CLOSSON,H."De l'art dramatique"Bruxelles.Ed. Lumière,1944

COGNIAT,R."De la mise en scène"Paris,Masques,1947

COPEAU,J."Notes sur le métier de comédien"Paris,Brient,1955
CRAIG,E.G."Le théâtre en marche"Paris,Gallimard,1964
DOAT,J."Architecture et décors de théâtre"Grenoble,Ed.Françaises Nouvelles,s d
GINESTIER "Théâtre contemporain dans le monde"Paris,PUF,1961
GOUHIER,H."L'oeuvre théâtrale"Paris,Flammarion,1958
HAINAUX,R."Le décor de théâtre dans le monde depuis 1950" Bruxelles,Meddens,1964
HEGEL,G.W.F."Esthétique.L'idée du beau"(2 vol.)Paris,Aubier-Montaigne,1964
HEGEL,G.W.F."Introduction à l'esthétique"Paris,Aubier-Montaigne, 1964
IONESCO,E."Notes et contrenotes"Paris,Gallimard,1962
JONES,M."Theatre-in-the-round"New York,Rinehart & C°,1951
JOUVET,L."Le théâtre élisabéthain"Cahiers du Sud,n° spécial, Marseille,1933
JOUVET,L."Réflexions du comédien"Bruxelles-Paris,Sablon,1944
JOUVET,L."Notes sur l'édifice dramatique"in Architecture et Dramaturgie ,Paris,Flammarion,1950(pp.7-30)
LARTHOMAS,P."Le langage dramatique"Paris,Colin,1972
LAVEDON,P."Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecque et romaine"Paris,Hachette.1952
LOUYS,M."Le costume.Pourquoi et comment"Paris,La Renaissance du Livre,1967
MEYERHOLD,V."Le théâtre théâtral"Paris,Gallimard,1963
MOUSSINAC,L."Traité de mise en scène"Paris,Massin,1948
MOUSSINAC,L."Le théâtre des origines à nos jours"Paris,Flammarion,1966
PIGNARRE,R."Histoire du théâtre"Paris,PUF,1971
POLIERI,J."Scénographie.Sémiographie"Paris,Denoël-Gonthier,1971
SOURIAU,E."Le cube et la sphère" in Architecture et Dramaturgie Paris,Flammarion,1950(pp.61-83)
SONREL,R."Traité de scénographie"Paris,Librairie Théâtrale,1956

STEPHEN,J."Theatre in the round"London,Barrie & Rockliff,1967
VAN TIEGHEM,P."Technique du théâtre"Paris,PUF,1969
VEINSTEIN,A."La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique"Paris,Flammarion,1955
VILAR,J."De la tradition théâtrale"Paris,L'Arche,1955

VIII.ARTS ET TECHNIQUES

1°)Jeu dramatique

CHANCEREL,L. et al."Jeux dramatiques dans l'éducation.Introduction d'une méthode"Paris,Librairie Théâtrale,s d
HOBBEN,Y."L'éducation sociale par le jeu dramatique"Bruxelles, Institut d'études sociales de l'état,1950
LEROUX,G."Les jeux dramatiques à l'école primaire"Méthodes Actives,février 1947(pp.144-149)
MAJEAULT,J."Le jeu dramatique et l'enfant"L'Ecole Nouvelle Française,n°13,1953(pp.1-48)
MAQUET,G. et al."La personnalité de l'enfant et le jeu dramatique à l'école"Revue des Sciences pédagogiques,n°29, 1945(pp.19-31)
MAQUET,G. et al."Jeu dramatique et éducation"Bruxelles,Office de Publicité,1946
SIMON,L. et al."Jeux dramatiques et fantaisies dramatiques" Paris,Ed. de la Vigie,1950
SMALL,M."L'enfant et le jeu d'expression libre"Paris,Ed.Delachaux-Niesté,1959

2°)Musique

FRAISSE,P."Les structures rythmiques"Paris,Erasme;1956
FRANCES,R."La musique pour enfants"Enfance,janv.-févr.1957(pp. 79-82)
FRANCES,R."La perception de la musique"Paris,Vrin,1958
GAGNARD,M."L'initiation musicale des jeunes"Tournai,Casterman, 1971

HEGEL,G.W.F."Esthétique"Paris,PUF,1967
HOWARD,W."La musique et l'enfant"Paris,PUF,1952
LEBACQZ,G."L'éducation du goût musical"Gembloux,Duculot,s d
ZENATTI,A."Le développement génétique de la perception musicale Paris,CNRS,1969

3°)Marionnettes

BAIRD,B."L'art des marionettes"Paris,Hachette,1965
BATY,G. & CHAVANCE,R."Histoire des marionnettes"Paris,PUF,1959
BEZDEK,Z."Quelques réflexions sur l'école praguoise de marionnettes"Castelets,n°2,1972(pp.25-28)
BORDAT,D. & ROSE,P."Les marionnettes"Paris,Scarabée,1949
BRUPPACHER,R."Histoires en trois dimensions"Paris,Presses de l'Ile-de-France,1969
BUSSELL,J.G."Puppet theatre"London,Faber,1946
CHESNAIS ,J."Comédiens de bois"Paris,Ed.des Eclaireurs de France, s d
DELDIME,R."Tomate et l'Express de Santa Fé"(analyse technique et pédagogique d'un spectacle de marionnettes monté par le Théâtre-Guignol des Galopins de Bruxelles)Namur, Association pour la Promotion et la Diffusion des Spectacles pour Enfants et Adolescents,1971
DELDIME,R."L'art de la marionnette" in La pollution et la protection de l'environnement,Bruxelles,UEEB,1972
DELDIME,R."Théâtre de marionnettes : art et moyen d'expression" Castelets,n°3,1972(pp.1-5)
DELDIME,R."Théâtre de marionnettes et protection de l'environnement"Tribune laïque,n°41,1973(p.11)
KAMPMANN,L."Théâtre de marionnettes"Paris,Dessain,s d
LEVY,P.M.G."Le théâtre de marionnettes et son intérêt sociologique"Revue de l'Institut de Sociologie de l'ULB,n°4, 1937(pp.789-795)
MALIK,J.(Dr.)"Les marionnettes tchécoslovaques"Prague,Orbis,1948
MALIK,J.(Dr.)"Puppetry in Czechoslovakia"New York,Universal Distributors,1948

MALIK,J.(Dr.)"Le théâtre de marionnettes en Tchécoslovaquie" Prague,Orbis,1970

MARINIER,G."La marionnette"St-Mandé,Ed. de la Tourelle,1953

OBRAZTSOV,D."Mon métier"Moscou,Ed. en langues étrangères,s d

OBRAZTSOV,D."Une marionnettiste parle des jeux dramatiques" Vers l'éducation nouvelle,sept.1957(pp.29-31)

THANE,E."Marionettes are people"New York,Duell Sloan & Pearce, 1948

4°)Pantomime

ANDRE,L."Marcel Marceau"Rendez-vous Jeunesse/Théâtre,oct.-nov.1973(pp.22-23)

BARRAULT,J.-L."Phèdre.Mise en scène et commentaires"Paris, Seuil,1946

BARRAULT,J.-L."Je suis homme de théâtre"Paris,Coquistador,1955

BARRAULT,J.-L."Nouvelles réflexions sur le théâtre"Paris, Flammarion,1959

BELLUGUE,P."Introduction à l'étude de la forme humaine.Anatomie plastique et mécanique"Paris,Maloine,1963

BELLUGUE,P."A propos d'art,de forme et de mouvement"Paris, Maloine,1967

BERGSON,H."Le Rire.Essai sur la signification du comique" Paris,PUF,1947

CHAMPFLEURY "Pantomimes de Gaspard et J.-C. Deburau"Paris,s d, 1889

CHAPLIN,C."My autobiography"New York,Simon & Schuster,1964

CHRISTOUT,M.-F."Le merveilleux et le théâtre du silence" La Haye-Paris,Mouton,1965

COLE,T."A handbook of the Stanislavski method"New York,Lear, 1947

CUISENIER,J."Pouvoir des gestes" in Antonin Artaud et le théâtre de notre temps,Paris,sd,1958(pp.97-103)

DECROUX,E."Paroles sur le mime"Paris,Gallimard,1963

DELACROIX,H."Les sentiments esthétiques et l'art" in Nouveau traité de psychologie(Dumas)(Tome VI,& IV,pp.253-316)

DOAT,J."L'expression corporelle du comédien"Paris.Ed. de l'Amicale,1966

DORCY,J."A la rencontre de la mime"Neuilly,Les Cahiers de Danse et Culture,1958

DUCHARTRE,P.-L."La Commédia dell'Arte et ses enfants"Paris, Ed. d'Art et d'Industrie,1955

DUMAS,G."La vie affective.Physiologie,psychologie,socialisation"Paris,Alcan,1948(§ Les mimiques,pp.339-405)

DUMAS,G."Traité de psychologie"Paris,Alcan,1923-1924(tome I, § III ,Le rire et les larmes,pp.691-732)

DUMAS,G."Le sourire,psychologie et physiologie"Paris,PUF,1948

ERMIANE "Psycho-prosopologie"Paris,Blombin,1959

FRAPPIER,G."Mimes"Paris,s e ,1908

GAIEFE,F."Le rire et la scène française"Paris,Boivin,1931

GREIMAS,A.J."Pratiques et langages gestuels"Langages,n°10, 1968(pp.1-149)

GREIMAS,A.J."Du sens.Essais sémiotiques"Paris,Seuil,1968(La gestualité mimétique,pp.75-78)

HERBERT,J."Marceau,M.Die Weltkunst der Pantomime"Zurich,Die Arche,s d

HUNT,D.&K."Pantomime:the silent theatre"New York,Atheneum,1964

JOUSSE,M."Le mimisme humain et l'anthropologie du langage" Revue anthropologique,juillet-sept.1936(pp.211-215)

JOUSSE,M."L'anthropologie du geste"Paris,Resma,1969

KLINE,P. & MEADORS,N."Physical movement for the theatre"New York,Richards Rosen Press,1971

LAWSON,J."Mime"New York,Pitman,1957

LUTZ,F."Technique of pantomime"Berkeley,Sather Gate Book Shop, 1927

MAWER,I."Art of mime"London,Methuen,1932

MITRY,J."Charlot et la fabulation chaplinesque"Paris,Ed. Universitaires,1957

MITRY,J."Tout Chaplin"Paris,Seghers,1972

PEUCHMAURD,J."J'aime le cirque"Paris,Denoël,1962

REMY,T."Les clowns"Paris,Grasset,1945

REMY,T."Entrées clownesques"Paris,L'Arche,1962

REMY,T."Le mime" in Histoire des Spectacles,Paris,Gallimard, 1965(pp.1493-1519)

RICHET,M."Le cirque" in Histoire des Spectacles,Paris,Gallimard,1965(pp.1520-1542)

SAULNIER,C."Le sens du comique.Essai sur le caractère esthétique du rire"Paris,Vrin,1940

SOMER,E(DE)"Contribution à la connaîssance de l'homme par l'étude de ses comportements.Mimiques et langage" Le Scalpel,avril 1950(pp.375-383),août 1950(pp.823-834)

WILSON,A.E."The story of pantomime"London,Home & Van Thal,1949

WYLIE,L."A l'école Lecoq j'ai découvert mon propre clown"Revue Psychologie,n°43,1973,pp.17-27

5°)Cinéma,télévision et techniques audio-visuelles

BARTHES,R."Rhétorique de l'image"Commnications,N°4,1964(pp. 40-51)

DEBRIX,R.J."Les fondements de l'art cinématographique"Paris, Ed. du Cerf,1960

DECAIGNY,T."Technologie éducative et audio-visuel"Bruxelles-Paris,Labor-Nathan,1970

DELDIME,R."Les besoins culturels de l'enfant et les émissions de télévision"SPJ,n°3,1971(pp.21-23)

DELDIME,R."Les émissions télévisées : Bonsoir les Petits .Analyse de contenu"SPJ,n°4,1971(pp.31-34)

DELDIME,R."Enfants et...théâtre,télévision,lecture.Résultats d'une enquête psychosociale"SPJ,n°5,1971(pp.31-38)

DELDIME,R."Pour une éducation cinématographique de la jeunesse" SPJ,n°6,1971(pp.17-20)

DELDIME,R."Les séquences télévisées pour jeunes spectateurs. Résultats d'une deuxième analyse de contenu"SPJ,n°7, 1971,(pp.37-41)

DELDIME,R."La télévision et les enfants"SPJ,n°7,1971(pp.43-47)

DELDIME,R."La télévision : influence néfaste ou bénéfique sur les enfants ? " IDTV,n°1,1972(pp.1-5)

DELDIME,R."L'enfant et ses émissions préférées"IDTV,n°8,1973 (pp.1-4)

DELDIME,R."L'initiation des jeunes au langage télévisuel" La Pensée et les Hommes,n°4,1973(pp.134-135)

HERMELIN,C."Les montages sonores et visuels.Technique d'animation culturelle"Paris,Ed. Ouvrières,1967

HIMMELWEIT,H.(Dr.)et al."Television and the child.An empirical study of the effect of television on the young"London-New York-Toronto,Nuffield Foundation,Oxford University Press,1958

LEROY-BOUSSION,A."Etude du comportement émotionnel enfantin au cours de la projection d'un film comique"Revue internationale de filmologie,vol.4,1954(pp.103-123)

METZ,C."Langage et cinéma"Paris,Larousse,1971

METZ,C."Essais sur la signification au cinéma"Paris,Klincksieck, 1968

MIALARET,G. & MELIES,M.-G."Expérience sur la compréhension du langage cinématographique par l'enfant"Revue internationale de filmologie,vol.5,1954(pp.39-54)

MIALARET,G. & MALANDAIN,G."Etude de la reconstitution d'un récit chez l'enfant à partir d'un film fixe"Enfance,vol.12, 1962(pp.169-190)

MIALARET,G."Psychopédagogie des moyens audio-visuels dans l'enseignement du premier degré"Paris,PUF,1964

MITRY,J."Esthétique et psychologie du cinéma"(2 vol.)Paris, Ed. Universitaires,1965

MOLES,A."L'image" in La communication (Dictionnaires du Savoir Moderne)Paris,CEPL,1971(pp.273-303)

PLECY,A."Grammaire élémentaire de l'image"Paris,Estienne,1962

TARDY,M."Le professeur et les images.Essai sur l'initiation aux messages visuels"Paris,PUF,1966

THIBAULT-LAULAN,A.-M."Le langage de l'image"Paris,Ed. Universitaires,1971

THIBAULT-LAULAN,A.-M."L'image dans la société contemporaine" Paris,Denoël,1971

VICTOROFF,D."Nouvelle voie d'accès à l'étude de l'image publicitaire : l'analyse sémiologique"Bulletin de psychologie,XXV,298,1971-1972(pp.521-532)

ZAZZO,R. & ZAZZO,B."Le concours international du film récréatif pour enfants"Courrier du Centre international de l'enfance,vol.4,n°5,1954(pp.235-258)

IX.LINGUISTIQUE,SEMANTIQUE,SEMIOLOGIE

BALLY,C."Linguistique générale et linguistique française" Berne,Francke,1950

BALLY,C."Traité de stylistique française"Paris,Klincksieck,1951

BALLY,C."Le langage et la vie"Genève,Droz,1952

BENVENISTE,E."Problèmes de linguistique générale"Paris,Gallimard 1966

BUYSSENS,E."Vérité et langue.Langue et pensée"Bruxelles,Ed. de l'Institut de Sociologie de l'ULB,1969

CHOMSKY,N."La langage et la pensée"Paris,Payot,1968

COHEN,M."Pour une sociologie du langage"Paris,Albin Michel,1956

JAKOBSON,R."Essais de linguistique générale"Paris,Ed. de Minuit 1963

MARTINET,A."Langue et fonction"Paris,Gonthier-Denoël,1966

MARTINET,A."Le langage"Paris,Gallimard,1968

MOLHO,M."Linguistique et langage"Bordeaux,Dueros,1969

PAULUS,J."La fonction symbolique et le langage"Bruxelles, Dessart,1969

PIAGET,J."Le structuralisme"Paris,PUF,1970

PRIETO,J.L."Messages et signaux"Paris,PUF,1966

RIVIERE,P. & DANCHIN,L."Linguistique et culture nouvelle" Paris,Ed. Universitaires,1971

SAUVAGEOT,A."Les procédés expressifs du français contemporain" Paris,Klincksiech,1957

SAUSSURE,F.(de)"Cours de linguistique générale"Paris,Payot,1972

X.ROUSSEAU & KLEE

BRION,M."La peinture moderne de l'impressionnisme à l'art abstrait"Stuttgart,Somogy,1957

COURTHION,P."Klee"Paris,Hazan,1953

DESCARGUES,P."Le Douanier Rousseau.Etude biographique et critique"Genève,Skira,1972

GROHMANN,W."Paul Klee"Paris,Flammarion,1955

KLEE,P."Théorie de l'art moderne"Paris,Gonthier-Denoël,1950

LONZI,C. & MARTIN,R."Rousseau" in Chefs-d'oeuvre de l'art/ Grands peintres(n°43)Paris,Hachette,1967

VALLIER,D."Tout l'oeuvre peint de Henri Rousseau"Paris,Flammarion,1970

XI.THEATRE POUR ENFANTS

I°)Généralités

CHANCEREL,L."Le théâtre et la jeunesse"Paris,Bourrelier,1946

CUSSON,J."Un réformateur du théâtre : Léon Chancerel .L'expérience comédiens-routiers 1929-1939"Paris,La Hutte,1945

DAVIS,J.H."Chidren's theatre : play production for the child the child audience"New York,Harper & Row,1950

FISHER,C.E.& ROBERTSON,H.E."Children and the theatre"London, Oxford University Press,1950

GROSS,E.& N."Tenn theatre"New York,Mc Graw Hill Book Company, 1953

LEENHARDT,P."L'enfant et l'expression dramatique"Tournai, Casterman,1973

LEWIS,M.K."Acting for children"New York,Day,1969

MACKAY,C.A."How to produce children's plays"New York,Henry Holt & Company,1916

SCHEDLER,M."Kindertheater.Geschichte.Modelle.Projekte"Frankfurt,Suhrkamp Verlag,1972

WARD,W."Theatre for children"Anchorage,Anchorage Press,1958

2°)Définitions,objectifs

ABERNATY,R.L."A study of existing practices and principles of storytelling for children in the United States" Unpub.doc.diss. Northwestern University,1964

BERNARD,R.E."Le théâtre et la jeunesse"Journal des parents, févr.1951(pp.23-31)

BOGEN,M."Values transmitted to children's theatre audiences by children's theatre"Unpub.M.A.thesis,Wayne State University,1966

CHANCEREL,L."La Commedia dell'Arte et le théâtre pour l'enfance"Théâtre,Enfance et Jeunesse,1963,n°3(pp.86-90)

CHAUFFETEAU,J.G."Le théâtre et les enfants"L'Equipe,janv.1946 (pp.22-25)

DASTE,C."Le théâtre pour enfants.Ouverture sur la vie"Education et Développement,n°56,1970(pp.49-53)

DASTE,C."A Sartrouville : un théâtre pour l'imagination des enfants"(interview publiée dans Changer l'Ecole,Paris, Epi,1970,pp.149-161)

DELDIME,R."Où en est le théâtre pour enfants ?"Tribune laïque, 1970,n°32,p.22

DELDIME,R."La promotion et la diffusion des spectacles pour enfants"Tribune laïque,1971,n°34-35(pp.27-28)

DELDIME,R."Théâtre pour enfants et besoins culturels"Tribune laïque,n°39(pp.17-19)

DEZSO,M. et al."Contes ou réalités.Théâtre éducatif ou théâtre tout court"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1,1965(pp.11-20)

DUBOIS,R."L'engagement dans le théâtre pour l'enfance et la jeunesse"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°4,1969(pp.20-24)

DULLIN,C."Le théâtre et l'enfant"Théâtre,Enfance et Jeunesse, n°4,1963(pp.115-117)

FUCHS,M."Théâtre pour l'enfance"Cahiers d'Art dramatique, nov.-déc.1943(pp.12-15)et janv.1945(pp.4-7)

GAMARRA,P."La fait théâtral et l'enfance"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1-2,1963(pp.5-7)

HENRY,M.W."Why children's theatre"National Council of Teachers of English,1967(pp.85-91)

HOFFMANN,C."Modèles exemplaires sur la scène enfantine"Théâtre, Enfance et Jeunesse,n°4,1969(pp.12-17)

HUET,A."L'art au service des enfants"Le Faune,mai 1945(p.3)

JEANSON,N."Un théâtre pour l'enfant"L'Ecole des parents,sept.-oct.1971(n°8)(pp.34-42)

KAGIE,R."Wat wil je met je kindertoneel ?"Ouders van nu,n°3, 1972(pp.41-47)

KINGSLEY,W.H."Happy endings,poetic,justice and the depth and strength of characterization in American children's drama.A critical analysis"Unpub.Ph.D.diss.University of Pittsburg,1964

LAURENT,J."Propos sur le théâtre et l'enfance"Educateurs,sept.-oct.1946(pp.425-429)

LAURENT,J."Le théâtre et les enfants"Educateurs,janv.-févr. 1947(pp.50-52)

Mc CASLIN,N."Philosophy of children's theatre"Education,n°83, 1963

MAJAULT,J."Le théâtre et l'enfant"Ecole Nouvelle française, déc.1948-janv.1949(pp.53-59)

MAGLOIRE,G."Les enfants et le théâtre"Famille,avril 1947(pp. 17-20)

MORRIS,L.A."The formulation of a philosophy of theatre for children"Unpub.M.S.thesis,East Texas State University, 1966

MOUDOUES,R.-M."Le théâtre.Pour une politique de l'enfance dans une France Démocratique"Paris,Editions sociales,1967

SCHNEIDER,C."Théâtre pour enfants"L'Ecole publique,nov.1952, (pp.4-5)

--------"Théâtre et Jeunesse"Théâtre dans le Monde,vol.2,n°3, Bruxelles,1952

SHAK-AZIZOV,K."Les enfants et l'art"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°4,1965(pp.150-159)

--------"Spectacles pour les enfants"SPJ,n°10,1970(pp.13-15)

--------"Spectacles pour Enfants et Adolescents"SPJ,N°4,1971 (p.41)

TITS,D."Les spectacles pour enfants et adolescents"L'Enfant, n°4,1947(pp.170-177)

TONON,P."Création d'une association pour la promotion et la diffusion de spectacles pour enfants et adolescents" SPJ,n°2,1969,pp.7-11

TONON,P."Après un stage et un colloque consacrés au théâtre pour enfants"SPJ,n°10,1970(pp.17-20)

VILDRAC,C."Le problème du théâtre pour la jeunesse"L'Education Nationale,Mars 1952(pp.3-4)

3°)Littérature dramatique pour l'enfance(répertoire excepté)

BRAITHWAITE,M.R."A study of American local legends for children's theatre"Unpub.M.A.thesis,Michigan State University,1956

BRAMWELL,R.P."Writing the juvenile play"Writer's Monthly,n°34, 1929

DASTE,C."Expérience de création de spectacles pour enfants inventés par les enfants"Théâtre,Enfance et Jeunesse, n°4,1970(pp.5-29)

KAHLER,O & CARRAT,R."L'animal sur la scène du théâtre pour enfants"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°3-4(pp.143-146)

LEENHARDT,P."Gromoël et les pommes de terre ou la création enfantine"Le Groupe familial,n°47,1970(pp.32-39)

LUCIAN,I."L'actualité dans la dramaturgie pour les jeunes" Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°4,1968(pp.25-31)

MLAKAR,D."La politique contemporaine du répertoire pour la jeunesse"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°4,1968(pp.11-24)

SIMON,L."La création dramatique"Educateurs,n°39,1952(pp.248-255)

--------"Spectacles pour enfants"Camaraderie,n°56,1955(n° spécial)

TAYLOR,M.J."How to produce children's programs"Eldridge Entertainment House,Franklin Ohio,1949

4°)Réalisation scénique et esthétique théâtrale

CHANCEREL,L."Comment monter et présenter un spectacle de qualité"Paris,Librairie Théâtrale,1948

COJAR,I."Un metteur en scène et un acteur à la recherche de nouveaux modes d'expression dans les spectacles pour enfants"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1,1967(pp.11-15)

KRAMER,E.D."Children's theatre en arena style"Unpub.thesis, University of Denver,1950

MOBIUS,H."Mise en scène au théâtre pour enfants"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1,1970(pp.27-34)

SCHMIDT,H.D."Problèmes de la mise en scène ,du décor et de la musique"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°3-4,1966(pp.139-143)

VILLERS,A."Le théâtre en rond"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°4, 1963(pp.130-134)

5°)Comportement de l'enfant-spectateur

ADAMS,R.G."A descriptive study of dramatic dialogue in six plays for children by the application of formulas for readibility"Unpub.doc.diss.,University of Southern California,1962

ALDRICH,D."A study of child audience reaction to a controversial character in a children's play"Unpub.M.A.thesis, University of Pittsburgh,1965

ANDERSON,J.E."Psychological aspects of the child audience" Educational Theatre Journal,n°2,1950

BEHM,T.F."A study of element of style in scene design for children's theatre"Unpub.M.A.thesis,Kent State University,Interlibrary Loan,1967

BELL,C."The psychology of the child audience"World Theater, vol.II,n°2,1952

BOQUIE,R. & DEMUYNCK,M."Les animaux et l'enfance"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1,1964(pp.29-33)

CORNELISON,G.L."The preference of chidren for satured colors and tints under simulated dramatic conditions"Théâtre, Enfance et Jeunesse,n°1,1967(pp.16-21)

CURRIE,H.W."A psychological approach to the production of children's plays"Unpub.M.A.thesis,University of Michigan,Interlibrary Loan,1947

DELDIME,R."Enfants et...théâtre,télévision,lecture.Résultats d'une enquête psychosociale"SPJ,n°5,1971(pp.31-38)

DELDIME,R."A la recherche d'une psychosociologie du théâtre pour enfants.Résultats d'une enquête"Revue de l'Institut de Sociologie de l'ULB,n°2,1971(pp.233-245)

DELDIME,R."Le Cercle de Craie et les enfants.Résultats d'une expérience psychopédagogique"Castelets,n°2,1972(pp.1-22

DELDIME,R."Le théâtre pour enfants à l'épreuve de l'investigation psychosociologique"Revue de l'Institut de Sociologie de l'ULB,n°4,1972(pp.647-671)

DELDIME,R. & VERHELPEN,P."L'influence de l'action pédagogique sur la réception d'un spectacle dramatique par les enfants de 9 à 12 ans.Résultats d'une expérience" Dossiers du Cacef,Rencontre,février 1973(42 p.)

EARNSHAW,L.E."A study of the antagonist in a children's theatre play"Unpub.M.A.thesis,Kent State University, Interlibrary Loan,1963

FORKET,O.M."Children's theatre that captures its audience" Chicago,The Coach House Press,1962

GAMARRA,P."Poésie et langage"Théâtre,Enfance et Jeunesse, n°1-2,1970(pp.5-13)

GOLDBERG,M."An expriment in theatre for the 5-8 years old" Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°4,1970(pp.30-38)

GRAHAM,K.L."An introduction study of evaluation of plays for children's theatre in the United States"Unpub.Doc.Diss. The University of Utah,Salt Lake City,1947

KOLAR,E. & MAKARIEV,L."Psychologie du jeune spectateur"Théâtre, Enfance et Jeunesse,n°4,1965(pp.162-165)

KRAVEJANAC,B."Quelques observations sur la dramaturgie yougoslave destinée aux enfants"Théâtre,Enfance et Jeunesse, n°1-2,1970(pp.14-26)

LEROY-BOUSSION,A."Le jeune spectateur et son entourage"Enfance, sept.-oct.1954(pp.293-316)

---------"Psychological development of children and its relatic to children's theater"National Council of Theatre for Young People,London,1971

SAGNOL,D."Le théâtre et les tout jeunes enfants"Education et développement,sept.1970(pp.53-54)

SIMOS,J."Social growth trough play production"New York,Association Press,1957

SLOMMA,L."Certaines particularités du jeune spectateur"Théâtre, Enfance et Jeunesse,n°2,1967(pp.5-10)

VANDERSANDEN,E."Initiation des enfants âgés de 8 à 12 ans au théâtre et à l'oeuvre théâtrale"Prométhée,n°4,1957 pp.1107-1111)

VIALTELLA GRAU,J."Les dimensions psychodynamiques du théâtre pour enfants"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1,1968(pp. 12-15)

6°)<u>Théâtre et éducation</u>

ABRAHAM,R."Spectacles pour enfants"Méthodes actives,mai 1948 (pp.245-249),juin 1948(pp.280-284)

CASALI,R."Le théâtre pour enfants,moyen de formation active de l'individu"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1,1968, (pp.5-11)

CAZENEUVE,J."Les mass media et l'éducation des jeunes"Vie sociale,n°6-7,1968(pp.280-290)

COURTOIS,M."Le théâtre,activité dirigée"Rééducation,oct.-déc. 1953(pp.57-61)

CUVELIER,E."L'art dramatique à l'école"Paris,Ed.de l'Ecole,1966

DE COSTER,S."Le sentiment communautaire et le théâtre des jeunes"L'Enfant,n°4,1947(pp.199-203)

DELDIME,R."Quand l'école ouvre ses portes au théâtre pour enfants"Education populaire,n°3-4,1972(pp.69-71)

DELDIME,R."Théâtre pour enfants et animation socio-culturelle" Education populaire,n°7-8,1972(pp.156-158)

DELDIME,R."Une expérience originale centrée sur le théâtre pour enfants"Education populaire,1973,n°1(pp.31-33)

DELDIME,R."Résultats de l'enquête portant sur les spectacles diffusés par l'Association au cours de la saison 1972-1973 et sur les fiches techniques et pédagogiques destinées au personnel enseignant"Namur,Association pour la Promotion et la Diffusion des Spectacles pour Enfants et Adolescents,1973(25 p.)

DELDIME,R."De l'animation socio-culturelle à la création de spectacles pour enfants.Une expérience du Théâtre de l'Enfance de Bruxelles"Théâtre,Enfance et Jeunesse (à paraître)

---------"L'éducation par l'art dramatique"Pacte de Bruxelles, Sténographie des débats du Congrès de Genval,Belgique, mars-avril,1953(132 p.)

FISHER,C.E."Children and the theatre"Stanford,Stanford University Press,1950

FREINET,E."Le théâtre libre"Cannes,Ed.de l'Ecole Moderne Française,1948

GRAPIN,M."L'art dramatique à l'école et dans la culture populaire"Chambéry,Ed.Scolaires,1957

HOFFMANN,C. et al."Problèmes de dramaturgie et de pédagogie" Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°3-4,1966(pp.146-152)

LAGENIE,J."Education et théâtre en école normale"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1,1964(pp.3-7)

LEENHARDT,P."Tiers-temps et théâtre pour enfants"Media,janvier 1970(pp.11-14)

PASCAL,G."Un stage d'initiation au théâtre de l'enfance"Théâtre, Enfance et Jeunesse,n°1,1964(pp.8-12)

REYES,A."L'éducation théâtrale de l'enfant,unique garantie pour avoir un public qui exige un bon théâtre"Théâtre, Enfance et Jeunesse,n°1,1968(pp.16-22)

SINTIMBRANU,M."Art et enseignement dans le domaine du théâtre pour enfants"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1,1968(pp. 23-27)

VANDERSANDEN,E."Essai de théâtre pour enfants âgés de 8 à 12 ans"Bruxelles,Impr.Néon,1940

7°)Les acteurs de théâtre pour enfants

ADAMEK,V. et al."La formation du comédien et du metteur en scène destinés à jouer pour les enfants"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°4,1965(pp.168-170)

BEZDEK,Z."Quelques réflexions sur l'école praguoise de marionnettes"Castelets,n°2,1972(pp.25-28)

EEK,N."L'acteur de théâtre pour la jeunesse,sa formation et sa mission"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°4,1965(pp. 171-176)

LUCIAN,I."De la formation du comédien dans les théâtres pour enfants et jeunes en Roumanie"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°4,1965(pp.177-181)

OMMANNNEY,K. & HARRY,H."The stage and the school"New York, Mc Graw Hill Book C°,1972

TYLER,G."L'amateur et le professionnel dans le théâtre pour la jeunesse"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1,1966(pp. 35-39)

8°)Le théâtre pour enfants dans différents pays

ALLWRIGHT,C. & MOUDOUES,R.M."Les tréteaux de Saint-Etienne et le théâtre pour l'enfance"Théâtre,Enfance et Jeunesse, n°1-2,1963(pp.11-17)

BOHET,V."Theâtre pour enfants en URSS"Archives belges des sciences de l'éducation,avril 1936(pp.304-308)

CEPARANOVA,D."Le théâtre pour enfants et la jeunesse en Tchécoslovaquie"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°4,1956(pp. 138-145)

CHANCEREL,L."Histoire d'un théâtre pour enfants.Théâtre de l'Oncle Sébastien"Vers l'éducation nouvelle,avril 1950, (pp.9-12)

CHERNIAVSKY,L.N."The Moscou theatre for children"Moscow,Cooperative Publishing Society of Foreign Workers in the USSR,1934

CHORPENNING,C"Twenty-on years with children'thetre "Chicago, Children's Theatre Press,1954

CBJAR,I."Activités de centre roumain de l'Assitej de 1966à1968" Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°4,1968(pp.32-38)

-------"Les Comédiens normaliens"Théâtre,Enfance et Jeunesse, N° 1,1965(pp.45-46)

-------"Les Comédiens routiers belges"Bruxelles,Impr.Tilbury, 1938

DAVIS,J.H."A directory of chidren's theatres in the United States"Washington DC,American Educational Theatre Association,1968

DINTER,Z."Les théâtres pour l'enfance et la jeunesse en Tchécoslovaquie"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1,1971(pp. 33-37)

ENGLISH,J."Un centre artistique régional en Angleterre"Théâtre, Enfance et Jeunesse,n°1,1966(pp.29-34)

GOURFINKEL,N."Naissance du théâtre pour les enfants en URSS" Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1-2,1953 (pp.23-29)

GOURFINKEL,N."Alexandre Briantsev et le T.U.Z."Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°3,1963(pp.91-99)

GRIFFIN,A."Children's theatre USA"Theatre Arts,n°38-42,1954-58

LATURELL,W."Theatre for youth in the Federal Republic of Germany"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1,1968(pp.33-37)

LET "Russische Kindertheater.Die Kulisse"Berne,1945(trad.franç. in Cahiers d'Art Dramatique,janv.1946,pp.19-23)

---------"Liste des theâtres pour enfants en URSS"Théâtre, Enfance et Jeunesse,n°4,1965(pp.159-161)

LUCAS,F."Etat actuel du théâtre pour l'enfance en Belgique" Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1,1965(pp.8-10)

Mc CASLIN,N."A history of children'stheatre in the United States"Unpub.Ph.D.diss.,New York Unversity,1957

OLENUS,A."Le théâtre pour enfants de la bibliothèque municipa-

le de Stockholm"CahiersJEB,février 1958(pp.10-11)

RODENBERG,."L'évolution du théâtre pour l'enfance et la jeunesse en Allemagne"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°3-4, 1966(pp.118-138)

---------"La salle de spectacle de l'Amicale Laïque"Ufoléa, n°111-112(numéro spécial),1957

SATZ,N."Mémoires.Théâtre pour l'enfance"Moscou,se,1960

SHARON,M."The American Educational Theatre Association"Théâtre, Enfance et Jeunesse,n°4,1963(pp.145-146)

SHEPT,L."Le théâtre pour enfants en Russie.1918-1945"Moscou,sc, 1971

--------"The theatre for children and youth in Czechoslovakia" Praha,Divaldeni ustav,1965

--------"Le théâtre pour les enfants et la jeunesse en Bulgarie' Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1,1968(pp.29-32)

--------"Le théâtre pour enfants en RDA"Socialisme,n°116,avril 1973(p.156)

VANDERSANDEN,E."Le théâtre pour enfants.Une expérience : les comédiens normaliens de Bruxelles"Vers l'éducation nouvelle,n°9(pp.12-16)1947

VERNIERS,L.,DE COSTER,S. et al."La Compagnie des Comédiens normaliens : 1938-1963 (plaquette publiée à l'occasion du 25è anniversaire)s l,s e,s d

WILLEMSEN,H."Le théâtre pour la jeunesse aux Pays-Bas"Théâtre Enfance et Jeunesse,n°3,1969(pp.43(51)

ZOLKIEWSKA,W."Le théâtre pour l'enfance en Pologne"Théâtre, Enfance et Jeunesse,n°4,1963(p.146)

9°)<u>Conférences,colloques,congrès,festivals,...</u>

---------"A propos du premier festival international du théâtre pour l'enfance"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°3,1963 (pp.103-104)

CHANCEREL,L."La Conférerence international de Paris sur le Théâtre et le Jeunesse"Théâtre dans le Monde,vol.II, n°3,1952

-------"Colloque international de Bruxelles"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1,1965(pp.7-46)

-------"Congrès international du théâtre pour l'enfance"Théâtre Enfance et Jeunesse,n°1,1966(pp.41-45)

-------"Conférence du théâtre pour enfants de Londres"Les Cahiers de l'enfance,sept.1964(pp.62-64)

GERHART,E."The 16th annual meeting of the children's theatre conference "New York,Educational Theatre Journal,n°13, 1961

GOLDBERG,M."22d annual children's theatre conference convention report"Children's Theatre Conference,Newsletter,n°15, 1966

HAINAUX,R."Le festival international des théâtres pour l'enfanc et la jeunesse à Berlin Est"Théâtre dans le Monde,vol. XV,n°3-4,1953

HILL,A.S."European children's theatre and the 2d congress of the international children's theatre association" Nashville,Banner,1968

--------"Theatre for youth : an international report on activities for and by children in 27 countries"International Theatre Institute,London,1956

--------"Kindertheater .Protokolle der kindertheatertagung in Marl(vom 16-18 okt.1970),sl,se,1971

--------"Statuts de l'Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse.ASSITEJ"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°1,1966(pp.46-51)

TYLER,G."Le développement de l'Assitej"Théâtre,Enfance et Jeunesse,n°3,1969(pp.32-37)

WATKINS,M.J.L."Tenth annual children's theatre meeting"Educational Theatre Journal,n°6,1954

--------"What is ASSITEJ ?"International Association of Theatre for children and young people(founded in 1965)Assitej Information Bulletin,n°1,1966-67

10°)Bibliographies

--------"Almanach édité à l'occasion du 25è anniversaire des théâtres tchécoslovaques pour enfants et jeunesse" Praha,Divadelni ustav,Institut du Théâtre,1961

BAKER,B.M."Theatre and allied arts"New York,Benjamin Bloom,1952

CHESHIRE,D."Theatre : a readersguide(history,criticism and referehce) London,Clive Bingley,1967

COLLINS,A. & SEELEN,A."Published plays and books on every aspec of the theatre(2 vol.)New York,The Drama Book Shop,1967

---------"Drama Book Shop.New Acquisitions.1968"(2 vol.)Los Angèles,American Educational Theatre Association, Special Edition,1968

---------"Drama Book Shop.New acquisitions 1969"(2 vol.)New York,The Drama Book Shop,1969

NEWMAN,R."Annotated bibliography : a new publication in the perfórming arts"(3 vol.)New York,The Drama Book Shop, 1970

NEWMAN,R."Annotated bibliography of new publications in the performing arts"(3 vol.)New York,The Drama Book Shop, 1971

NEWMAN,R."Annotated bibliography of new publications in the performing arts(3 vol.)"New York,The Drama Book Shop, 1972

PUGH,M."International bibliography of children's plays in translation"Somerset,Pugh Ed.,1966

SANTANIELLO,A.E."Theatre books in print : an annotated guide to the literature of the theatre,the technical arts of theatre,motion,picture,television and radio"New York, The Drama Book Shop,1966

--------"Theatre and youth.International bibliography"Paris, Perrin(Collection de l'Institut International du Théâtre),s d

VAN TASSEL,W.H."Theory and practice in theatre for children : an annotated bibliography of comment in English circulated in the United States from 1900 through 1968" unpub.Ph.D.dissertation,University of Denver,1969 (exemplaire unique,collection privée,photocopie réalisée par University Microfilms,Inc.Ann Arbor,Michigan, USA)

VAN TASSEL,W.H."18th useful works available in the USA on the subject of theatre for children"(bibliography),Children's Theatre Review,vol.XIX,nº3,1970

§ § § § § § § § § §

T A B L E D E S M A T I E R E S

OBJET DE LA PRESENTE ETUDE 3

PREMIERE PARTIE 10

"Le théâtre pour enfants : ses rapports avec la théâtralité,la psychologie et la pédagogie"

Introduction 11

Chapitre 1 18

"Ethique et esthétique du théâtre pour enfants"

-Définition du théâtre pour enfants 19

-Objectifs du théâtre pour enfants 22

-La littérature dramatique pour l'enfance 34

-La réalisation scénique et l'esthétique théâtrale 62

-Les acteurs de théâtre pour enfants 87

-Conclusions 96

Chapitre 2 98

"Psychodymanique de l'enfant-spectateur"

-Conditions expérimentales 99

-Le comportement de l'enfant-spectateur 106

-Conclusions : Spécificité du théâtre pour enfants 118

Chapitre 3 120

"Théâtre et éducation"

-Argumentation pédagogique en faveur du théâtre pour enfants 121

-Intégration du théâtre pour enfants au processus éducatif 124

-Théâtre pour enfants et formation des enseignants 133
-Conclusions 138

DEUXIEME PARTIE 140

"Le langage théâtral destiné aux enfants de 9 à 12 ans "(Etude expérimentale)

Introduction 141
Chapitre 1 144
"Cadre de la recherche : théorie de la communication et théâtre pour enfants"
Chapitre 2 150
"Etude des émetteurs"
-Aspects représentationnels 151
-Aspects instrumentaux 154
Chapitre 3 157
"Analyse du texte initial et de son adaptation"
-Considérations méthodologiques 158
-Analyse du texte original 165
=Analyse des fonctions 165
=Analyse séquentielle 180
=Interprétation psychosociologique 237
-Etude de l'adaptation du texte 244
Chapitre 4 260
"Etude du langage théâtral de la pièce"
-Les éléments sonores du langage dramatique..264
=Analyse des éléments verbaux 264
=Analyse des éléments musicaux et des bruitages 280
-Les éléments visuels du langage dramatique..291
=Analyse de la décoration 291
=Analyse de l'expression gestuelle.....306
-Le langage dramatique : conclusions 324

Chapitre 5 327
"Etude du récepteur"
-Pré-enquête 328
-Formulation d'une hypothèse de travail 332
-Echantillonnage 332
-Techniques d'investigation 334
-Conditions expérimentales 337
-Méthodes statistiques d'analyse des résultats 339
Chapitre 6 341
"Analyse des résultats"
-Analyse quantitative 342
-Interprétation des résultats 347
-Analyse des erreurs 382
-Interviews de groupe 415
-Dessins libres 424

SYNTHESE FINALE 432

Bibliographie 447

(Annexes réunies dans un même volume)

§ § § § § § § § §