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 *Contribution à l'étude du langage théâtral destiné aux enfants de 9 à 12 ans* (Unpublished doctoral dissertation).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/2013/214656/2/dda44cf6-9934-4b00-a0f1-786c3a053e36.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.

Madame Robaye

Université Libre de Bruxelles

FACULTE DES SCIENCES PSYCHOLOGIQUES ET PEDAGOGIQUES

# Contribution à l'étude 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

17851

Université Libre de Bruxelles

FACULTE DES SCIENCES PSYCHOLOGIQUES ET PEDAGOGIQUES

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

695.750
v. 2
cop. 1

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

ROGER DELDIME

UNIVERSITAS BRUXELLENSIS · BIBLIOTHECA

Volume 2

2890948

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

Quelques considérations sur :

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

# S O M M A I R E

Introduction II

Chapitre I

L'ETHIQUE ET L'ESTHETIQUE
DU THEATRE POUR ENFANTS

Définition du théâtre pour enfant s 19

I.Les objectifs du théâtre pour enfants 22

-Le théâtre didactique
-Le théâtre moralisateur
-Le théâtre idéologique
-Le théâtre poétique
-Le théâtre ludique

Conclusions

2.La littérature dramatique pour l'enfance 34

-Le théâtre d'adaptation
-Le théâtre de création
-Le théâtre d'animation
-Le théâtre d'improvisation

Conclusions

3.La réalisation scénique et l'esthétique théâtrale 62

-Les ordres théâtraux
-Les principes scénographiques
-La mise en scène et l'esthétique du théâtre pour enfants

Conclusions

4.Les acteurs de théâtre pour enfants 87

-Les centres de formation
-Les stages d'art dramatique

Conclusions

Conclusions 96

Chapitre II

PSYCHODYNAMIQUE
DE L'ENFANT-SPECTATEUR

I.Conditions expérimentales 99

-Observation du comportement des spectateurs au cours du Stage National et Interprovincial d'Art Dramatique consacré au Théâtre pour Enfants (Spa,août,1970)
-Enquête sur la réception d'un spectacle par des enfants de 9 à 12 ans(Bruxelles,octobre,1971)
-Enquête sur la réception d'un spectacle par des enfants de 6 à 12 ans(Bruxelles,décembre'1971)
-Enquête sur la réception d'un spectacle par des enfants de 6 à 10 ans(Bruxelles,septembre'1972)

2.Le comportement de l'enfant-spectateur IO6

-Les composantes extérioriées du comportement global

-La compréhension logique

-Le retentissement affectif

-Le mode d'appréhension de l'enfant

Conclusions

Chapitre III

THEATRE ET EDUCATION

I.Argumentation pédagogique en faveur du théâtre pour enfants I20

2?Intégration du théâtre pour enfants au processus éducatif I24

-Avant la représentation

-Pendant la représentation

-Après la représentation

3.Théâtre pour enfants et formation des enseignants I33

-Education théâtrale à l'école normale

-Sensibilisation des enseignants

Conclusions I38

SYNTHESE FINALE 140

# 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 e et XVIIe 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 les 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" nouvelles 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 L ",Michel Tessings, 1970) à Namur ( les " Zygomars ", Hubert Roman, 19 ) et à Bruxelles ( le " Théâtre du Tournesol ", Jacques Borval, 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 marionnettes belges et actuellement animé par sa fille Suzanne Elen);le "Théâtre du Péruchet" (1929; directeur actuel:Frans Jaguenaeau);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;

(++) mais 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 rivaliser avec 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 depuis quelque temps 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 Hesbois (1972), 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 présagent un intérêt nouveau pour l'éducation artistique de la jeunesse.

Le catalyseur de cette renaissance fut incontestablement le " Stage national et international d'art dramatique " consacré au théâtre pour enfants ( Spa 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 groupements 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.P.J." publiée par la Commission Interprovinciale des Services provinciaux de la Jeunesse ainsi que la Revue Rencontres (in Dossiers 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) et 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 ~~pour~~ 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 Tchecoslovaquie), les enquêtes que nous avons déjà conduites nous ont incité à réaliser, dans une ~~deuxième~~ deuxième 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 le premier volume 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 (!)

# OBJECTIFS DU THEATRE POUR ENFANTS.

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

Le théâtre idéologique.

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 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 Castelet 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 général (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 facilité 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 ~~(à paraître)~~ n°5, f/a. 1973 /42

(+++) 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 des Amis 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 qualités artistiques et techniques 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 r 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, laférocité 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 "Tomma 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,Snow White 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 Wonderful 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 ("Association Internationale 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 comédiens improvisent 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 opinion 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 I960, comédienne chez son père, à la "Comédie

---

(+) Nous avons eu l'occasion de rencontrer Catherine Dasté à ~~deux~~ trois reprises : tout d'abord dans le cadre du "Festival du Jeune Théâtre" ( Liège, septembre I970 ) où nous étions tous deux conviés à faire une communication, puis quelques mois plus tard au cours d'une réunion organisée à Bruxelles par le " Théâtre 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 1959, 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, 1970 , n° 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 1964, 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 1968 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 particulièrement 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 ~~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'École 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 digressions 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'inventions:

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'existance : 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 I05 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 aimés 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 Hesbois 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.

des enfants.

Dans " L'Oiseau Blanc " (Prix Chancerel 1970), les enfants ont rêvé leur théâtre, dessiné des costumes, inventé et construit décors et maquettes.

Au moment de la réalisation scénique, les architectes Marc De Vry et Michèle Gaillet, catalyseurs entre le rêve et la réalité, se sont inspirés des projets enfantins tout en éliminant deux inconvénients majeurs :

- ils ne sont pas transformables;
- ils ne correspondent à l'image que d'un groupe d'enfants et cela à un moment donné.

Ces projets permettent donc d'imaginer des solutions " provisoires " à la dimension de l'enfant, fantastiques, ludiques, onériques,...

## Examen critique du théâtre d'animation

Le théâtre d'animation possède de multiples avantages :

- permettre aux enfants de participer à des activités créatrices. Le travail même avec les enfants est riche de bien d'autres possibilités qu'une stricte exploitation artistique; il apparaît comme une dynamique éducative, un moyen d'éveiller la sensibilité de l'enfant et ses facultés d'expression . La création du spectacle est le prétexte à un effort pour développer par tous les moyens d'expression les facultés imaginatives de l'enfant;
- provoquer une collaboration enrichissante entre les enseignants et les comédiens, coopération qui remet en cause la nature même de l'enseignement. En effet, les comédiens " doivent " travailler avec le concours des instituteurs : une activité d'expression qui se limite-

rait à une ou deux heures passées dans la classe serait vouée à l'étouffement ou à l'échec;

- permettre aux comédiens, par leurs contacts fréquents avec les enfants, d'atteindre à cet univers enfantin, d'apprendre à connaître les intérêts et les pensées des jeunes et de découvrir par un travail permanent de recherche, à quels besoins le théâtre pour enfants peut répondre. Le théâtre d'animation déborde largement le cadre théâtral : si l'objectif premier consiste à recueillir une histoire qui puisse être portée à la scène, l'intérêt profond de l'animateur qui va à la découverte du monde de l'enfance n'en est pas moins important (+);
- favoriser une approche originale de l'enfance par les psychopédagogues. Ce travail apporte à la connaissance psychologique des enfants des éléments qui sont d'utiles compléments d'information sur les différentes formes d'imagination.

Face à ces aspects on ne peut plus positifs, nous devons au nom de l'objectivité, formuler quelques réserves :

- si le théâtre d'animation libère le pouvoir de création des enfants, il exige toutefois de la prudence : forcer l'imagination enfantine peut aboutir à des résultats néfastes sur le plan comportemental. Si le fait d'extérioriser ses obsessions sous forme de fables peut être bénéfique pour les enfants, il faut éviter de tomber dans le piège du psychodrame, certes utile à démonter pour le psychologue mais délicat à manier par le comédien non formé à cette technique d'analyse. Consciente de ce danger, Catherine Dasté, recommande de:
= ne jamais faire remarquer à la classe que tel ou tel

---

(+) Et parce que la libération de cette imagination est aussi bénéfique à l'enfant qu'elle est passionnante à observer pour le comédien, une part aussi grande est donnée aujourd'hui à l'animation indépendante du spectacle qu'à la transcription artistique du merveilleux de l'enfant. Les comédiens considèrent ce travail d'animation comme un aspect essentiel de leur métier, complémentaire du spectacle.

élément est autobiographique pour l'enfant qui le raconte alors que lui-même n'en a pas conscience;

= ne reprendre par l'ensemble de la classe que les histoires qui peuvent être transposées par celui qui la raconte; c'est par cette transposition que le contenu des histoires a un écho auprès des enfants qui, plus tard, voient le spectacle;

- il y a un équilibre difficile à trouver et à maintenir entre la liberté totale et la trop grande influence que peut avoir le comédien-animateur. Si les enfants sont inventifs ils sont aussi très imitatifs et savent très vite reconnaître ce qui plaît à l'adulte et le faire. D'aucuns voient en outre dans le risque de trahir ce qu'il ya de plus précieux dans les idées des enfants, un sérieux danger de manipulation;
- le théâtre d'animation qui prétend ne pas intervenir sur le pouvoir créatif des enfants et restituer le monde de l'enfance avec toute sa pureté, sa poésie, son idéal, sa drôlerie,.... ne porte-t-il pas en soi ses propres limites ?;
- le bonheur des enfants qui ont l'impression de dominer une technique aussi complexe que celle de l'élaboration et la réalisation d'une comédie et l'intérêt indéniable qu'y prennent leurs pairs spectateurs, sont-ils des critères suffisants pour que l'on puisse dire que nous sommes en présence d'une oeuvre spécifiquement théâtrale?
- l'imagination des enfants est inconsciemment influencée par les préjugés des milieux sociaux auxquels ils appartiennent. Par exemple les enfants qui ont imaginé le personnage chinois de Chuang-Ching du spectacle "Jules Anatole" ont été victimes de préjugés racistes (commentaires des adultes, contenu de certaines bandes dessinées,...). En effet, plusieurs situations inventées par ceux-ci traduisent une attitude négative à l'égard des étrangers (c'est le Chinois qui commet le rapt de la jeune fille; c'est également lui qui, avec sa "machine-stéthoscope",viole la conscience du régisseur). Il s'agit dès lors, pour les comédiens, d'être très attentifs au

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" spectacle destiné 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 rôles fixes 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 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 universelle 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 artistiques explicites 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'élisabethain 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 Dionysas, 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 " théatron " 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 " Téatro Olimpico " édifié en 1540 à Vicence sur les plans de Palladie 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 ~~haut~~ haut ) 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 race 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 proscénium, 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 élisabéthains 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 élisabethaine, 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 du 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 "skêné" 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, écarte;
   - 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, enserré 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 communications 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 leursfantaisie. 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 le 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 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'attitude 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 faut en 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 psychopédagogique – 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 comédien (les "Tréteaux de l'Enfance"),les enseignants(des écoles primaire 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 de que 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, mais mieux " ( cité par Jeanson M., 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 l'expression " 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 interprètes 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 ~~ou~~ — 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);

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° <u>Le dispositif d'observation du comportement des spectateurs au cours du Stage National et Interprovincial d'Art Dramatique consacré au Théâtre pour Enfants</u> (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~~ est présentée dans la ~~deuxième partie~~ premier volume 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,....).

UNIVERSITAS BRUXELLENSIS BIBLIOTHECA

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 " pp. )

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 ~~discipline~~ 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.

(ii) 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 pipotement" (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) <u>de 4-5 ans à 8-9 ans</u>

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 rétrospectives 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 nonnues (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 ou 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 anxigènes 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 de 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 n'interviennent dans les dessins alors qu'ils ne ~~fut~~ 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 se 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 :

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 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 -

# THEATRE ET EDUCATION

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, ~~que~~ 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 "(Sintimbranu 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 faciliterai 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.

I° 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'ambiguité 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 :<br>- les problèmes moraux soulevés par l'histoire;<br>- la manière originale de présenter les acteurs (en cours de représentation à l'aide de chansons);<br>- le caractère de chaque personnage;<br>- les scènes ayant frappé l'imagination des enfants | Débats sur :<br>- la notion de propriété;<br>- les attributs caractérisant chacun des personnages;<br>- le contenu sociologique du spectacle |
| Expression écrite | - constitution d'albums racontant l'histoire;<br>- lien des textes d'enfants avec l'expression des masques gaies et tristes;<br>- résumé collectif de la pièce;<br>- pré-écriture (classe de transition): dessiner et colorier des ballons (sens sénestrogyre) | - constitution d'albums collectifs à l'aide de textes d'enfants (exploités au nécessaire sur le plan de la langue);<br>- 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;<br>- dessins: personnages ou scènes au choix | - création d'affiches<br>- dessins libres |
| Expression concrète | - confection de masques;<br>- réalisation et manipulation de marionnettes plates | - réalisation de masques<br>- réalisation de marionnettes (coniques, cylindriques, à gaine) et interprétation d'une saynète |
| Expression corporelle | - dramatisation (une scène au choix);<br>- mime (traduire un état d'âme) | - dramatisation d'une scène;<br>- 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)<br>- 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 pour 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" TPE/PM 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 aucunedébat 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, ~~mars~~ juin 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 ~~fok~~ 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 ~~expérimentalement~~ 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 ~~avec~~ 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. Education 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 durant 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 [illegible]ment soumis aux réactions des enfants (débats, entretiens, dessins, saynètes,...)

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 de 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 des 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.

# SYNTHESE FINALE

Au terme de ce volume, nous proposons de retrouver et de souligner les résultats globaux les plus représentatifs en attirant l'attention du lecteur sur les hypothèses qui peuvent en découler.

Nous analysons tout d'abord les rapports existant entre le théâtre pour enfants d'une part et la théâtralité 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(varient 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 InstitutsSupérieurs 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~~ analyse, 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 effectif de l'action dramatique ( mécanismes d'identification et de projection, phénomènes de libération cathartique et déversion);
- 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~~ volume,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

Gentique 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.

=-=-=-=-=-=-=-=-=-=