

NOVEMBRE 2006

THÉÂTRE ESCARBOUCLE. CRÉATIONS INTERDISCIPLINAIRES ET ANIMATIONS

MISE EN MOTS

CAHIER DE RÉFLEXIONS ET D'INFORMATIONS SUR LES ACTIVITÉS DU
THÉÂTRE ESCARBOUCLE

00

- 1. UN PIED DEVANT L'AUTRE, en tournée actuellement (photo E. Wüthrich)
- 2. UN PIED DEVANT L'AUTRE, en tournée actuellement (photo E. Wüthrich)
- 3. CHASSE AUX FANTÔMES, Musée Historique de Lausanne, 03 (ph. MHL)
- 4. CHASSE AUX FANTÔMES, Musée Historique de Lausanne, 03 (ph. MHL)
- 5. CHAPEAU, Musée Historique de Lausanne, 2002
- 6. LE RENARD TRANSPARENT, 2001 (photo A. Humeros)

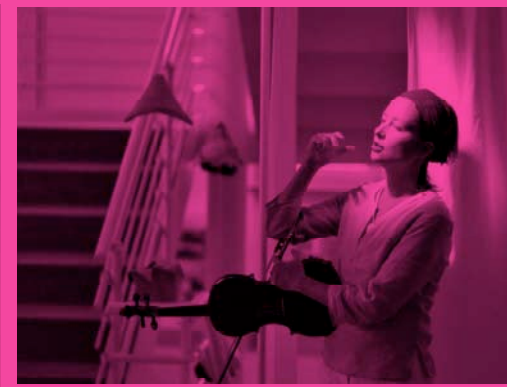


TABLE DES MATIÈRES

POURQUOI CE CAHIER?	PAGE 04
LE THÉÂTRE ESCARBOUCLE DE 1981 À 2006	PAGE 06
LE THÉÂTRE ESCARBOUCLE: THÉÂTRE ET JEUNE PUBLIC THÉÂTRE PROCHE SPECTACLES D'HISTOIRES. ANNE-LISE PRUDAT	PAGE 08
POURQUOI FAUT-IL RACONTER DES HISTOIRES? DANIELLE CHAPERON	PAGE 12
COMMENT METTRE EN SCÈNE POUR LES ENFANTS ET POURQUOI? CATHERINE DASTÉ	PAGE 16
THÉÂTRE ET JEUNESSE: UN VASTE CHANTIER. ROGER DELDIME	PAGE 19
INFOS: NOS SPECTACLES, FORMATIONS ET ANIMATIONS NOUS AIMONS: LIVRES ET CD	PAGE 22

Depuis bientôt un quart de siècle que nous sommes présents sur la scène de la création théâtrale pour le jeune public, dans les circuits de formation des enseignants et dans ceux des animations théâtrales pour enfants, nous ne cessons de nous interroger sur le pourquoi de notre travail, sur sa nécessité, sur comment le faire artistiquement, socialement, politiquement, économiquement, en accord avec nous et avec ce que nous pensons. Lors des tournées, et en dehors des représentations, lors de nos actions de formations ou d'animations en milieu scolaire ou culturel, nous avons peu l'occasion de rencontrer longuement notre public et de nous entretenir avec lui. Nous aimerions parfois l'entendre nous raconter ce qu'il a vu dans nos spectacles, nous aimerions parfois expliquer notre démarche artistique et éducative. Chaque fois que cela a été possible, ces discussions nous ont fait avancer, renforcer nos choix ou au contraire douter et revoir nos actions. Par la création et la diffusion de ce livret, nous souhaitons prolonger notre présence chez notre public, partager avec lui les influences, les convictions, les doutes, les interrogations qui sous-tendent et nourrissent nos activités théâtrales. Pour nous accompagner dans notre réflexion, nous inviterons, dans chaque numéro, des théoriciens, praticiens, artistes à s'exprimer sur un sujet qui nous tient à cœur et dont ils ou elles sont spécialistes.

La scène professionnelle du théâtre pour jeune public à laquelle nous appartenons se produit, se fait, se construit, se diffuse, se joue grâce à vous, partenaires adultes, politiciens, responsables

des organes subventionneurs, sponsors, artistes de la scène, programmeurs, journalistes, parents, directeurs d'établissements scolaires, enseignants, vous tous les adultes qui aimez le théâtre et fréquentez aussi les spectacles dits pour le jeune public. C'est grâce à vous et à vos actions que les jeunes ont accès au théâtre. C'est donc avec vous que nous avons envie de prolonger ou de débiter cette relation d'échanges, que vous connaissiez déjà notre travail, ou que vous découvriez notre existence.

Il nous semble de première importance, aujourd'hui, de prendre le temps de la réflexion, le temps de l'écriture, le temps de la lecture. Nous souhaitons tenter de comprendre et d'expliquer pourquoi on fait du théâtre de telle façon, pourquoi le théâtre Escarboucle, à ses dépens médiatiques sûrement, s'est toujours refusé d'entrer dans une course à la production. Une création théâtrale, une formation ou une animation sont le fruit d'un long temps de préparation, de maturation. La réception d'un spectacle, pas plus que la participation à une animation, qui plus est par un jeune public, n'est assimilable à un acte de consommation. Pour que ces événements théâtraux puissent s'inventer, se fabriquer, se vivre, il faut s'octroyer, se prendre, se voler du temps à toutes les étapes de leur réalisation. Du temps pour mettre du sens sur les choses que nous fabriquons et sur celles qui nous arrivent.

Nous aimerions que ce cahier participe à cette prise de temps: un peu de temps pour penser, réfléchir et finalement pour mieux faire.

Voilà, ce n°0 de MISE EN MOTS est né. Vous le tenez dans vos mains. Il vous permettra de mieux faire connaissance avec nous et avec nos activités. Et puis, nous avons souhaité que nous accompagnent pour la rédaction de ce premier cahier quelques-uns des metteurs en mots qui ont, partiellement et inconsciemment peut-être, infléchi la création et / ou le devenir du Théâtre Escarboucle. Catherine Dasté, Danielle Chaperon et Roger Deldime sont de ceux-là qui, par leurs savoirs, leurs engagements, leurs actions artistiques, théoriques ou sociales, leur générosité et leur écoute, ont chacun à leur tour et à leur manière influencé, orienté, nourri et soutenu notre réflexion et notre pratique théâtrale.

Ce sont leurs mots et leurs idées sur le Théâtre, le Récit et l'importance de ceux-ci dans la construction et la vie de l'homme, de l'enfance à l'âge adulte, que nous avons envie de convoquer ici et de rassembler (Un grand merci pour leurs contributions!). Ce qu'ils évoquent dans leurs textes -le théâtre et les autres arts, les jeunes et le tout public, les questions et les certitudes, le changement et la ténacité- ont été nos guides, nos lignes d'horizon depuis un quart de siècle et continuent à l'être aujourd'hui. Ces textes portent en eux l'essence du programme artistique et éducatif du Théâtre Escarboucle.

Nous sommes heureux de les partager avec vous.

QUELLE HISTOIRE!

1981

Fondation du Théâtre Escarboucle par Anne-Lise Prudat (initialement à Courroux dans le Jura)

1982

Création et tournée de MIRLABABI, spectacle pour jeune public.

1983

Création et tournée de MONSIEUR TUUUYO d'après Corinna Bille, spectacle pour jeune public. Création de TENTATIVE COLL. d'après les Cahiers de Malte Laurids Brigge de R.M. Rilke, spectacle pour adolescents et adultes.

1983 - 85

Création et tournée des BAL(L)ADES DE VICTORINE CHAPOTIN, spectacle-animation pour jeune public.

1984

Création, organisation et animation de la QUIZAINÉ CULTURELLE DU PRIEURE DE GRANDGOURT (JU) en collaboration avec Alan Humerose. Création et tournée de LE LAITIÉRIER, d'après Peter Bichsel, spectacle pour adolescents et adultes.

1984 - 85

Création et tournée de CELUI QUI N'AVAIT JAMAIS VU LA MER d'après J.M. Le Clézio, spectacle pour adolescents.

1986

Création de J'OUVRE LA PORTE, QU'EST-CE QUE JE VOIS ?, spectacle pour jeune public.

1988

Le Théâtre Escarboucle s'établit à Bussigny-près-Lausanne (VD)

1989 - 92

Création et tournée de HISTOIRES A BOIRE ET A MANGER, spectacle pour jeune public et familles, texte de Corinna Bille, contes d'Edith Montelle et rondes enfantines de la tradition populaire jurassienne.

LE THÉÂTRE ESCARBOUCLE DE 1981 À 2006 EN QUELQUES FAITS ET QUELQUES DATES

1994 - 97

Création et tournée de ILY A UNE HISTOIRE DANS MON PLACARD, spectacle pour jeune public et familles, textes de Corinna Bille et un conte populaire jurassien recueilli par Jules Surdez.

1999 - 2001

Création et tournée du RENARD TRANSPARENT, conte populaire retranscrit par Bruno de la Salle, spectacle tout public.

2002

Création et représentations de CHAPEAU, surprise théâtrale pour tout public, dans le cadre de l'exposition « Coiffes, bonnets et béguins » au Musée Historique de Lausanne et dans le cadre de la Nuit des musées.

2003

Création de FRED ET ALFRED DESCENDENT EN HAUT, à l'Usine à Gaz à Nyon, texte d'Eugène, spectacle pour jeune public.

2003 - 2004

Création et représentations publiques et scolaires de CHASSE AUX FANTOMES, surprise théâtrale et ludique pour tout public, dans le parcours permanent du Musée Historique de Lausanne. Egalement pour la Nuit de musées.

2004 - 2008

Création et tournée de UN PIED DEVANT L'AUTRE, spectacle pour jeune public et familles.

2006

Escarboucle a 25 ans / UN PIED DEVANT L'AUTRE: en février, la 75ème représentation / En novembre, début de la tournée 06-07 au Petit Théâtre à Lausanne et parution du n° 0 de MISE EN MOTS.

2007

Création et tournée de THEATR'EN BOITE A THEATRE

1981 - 2006

Formations à l'expression théâtrale et aux formes animées, formations d'enseignants, formations en HEP. Projets d'établissements: « Voir du théâtre – Jouer et montrer son théâtre ». Créations de cycles de formations et animations théâtrales conjointes pour les enseignants et les élèves de leurs classes.

3 expressions pour définir le Théâtre Escarboucle:

1. Théâtre et jeune public
2. Théâtre proche
3. Spectacles d'histoires

1. Théâtre et jeune public

Les qualités d'ouverture, d'écoute, de questionnement, d'étonnement, de mobilité que l'on trouve dans l'état d'enfance nous tiennent à cœur depuis longtemps. Nos créations théâtrales contiennent toutes une part de vacance et d'espace libre qui nécessitent des spectateurs les qualités nommées ci-dessus. Qu'ils s'en emparent et construisent leur propre histoire, qu'ils y donnent leur propre sens en confrontant ce que nous choisissons de montrer et de cacher! Le récit hybride (fait par nous et par eux) qui en résultera sera une maille de la chaîne des récits à laquelle tout être humain a besoin de participer pour continuer à exister. Cette chaîne (aujourd'hui on dirait «toile») de récits, a non seulement la fonction d'assurer des liens entre les humains, entre

ceux d'hier et de demain, mais aussi de jouer son rôle dans la construction et la structuration de leur personnalité.

Etre en **groupe** pour **voir** et **entendre, en temps réel, des êtres humains** comme soi, **jouant, disant, montrant des histoires**, est une **expérience collective et individuelle** à chaque fois **unique**. Cette expérience, qui toujours laisse des **traces**, offre des **moyens** pour **penser et inventer le monde** et **aider à y vivre**. Ce sont des cadeaux inestimables et vitaux, que seul le théâtre est en mesure d'offrir de cette manière-là.

Voilà pourquoi nos recherches théâtrales, thématiques et formelles, s'adressent au jeune public, même si elles peuvent intéresser tous les publics. Cependant, l'orientation du travail du Théâtre Escarboucle vers les jeunes publics n'a jamais été affaire de spéculation, ni d'ailleurs de spécialisation. Nos créations sont d'abord du théâtre. Elles sont réfléchies, questionnées, élaborées avec les mêmes outils que ceux du théâtre pour un public d'adultes. En revanche, notre sensibilité et notre attirance personnelle pour les jeux visuels, sonores, verbaux, pour la perméabilité entre les arts, ainsi que les traces de l'ancien enfant en nous, nous font glisser vers des formes théâtrales qui nous semblent toucher la part d'enfance existant dans chaque personne, quel que soit son âge.

2. Théâtre proche

Il y a des productions théâtrales nécessitant l'infrastructure des scènes grandes et bien équipées des institutions théâtrales des villes, avec leurs moyens d'information et de diffusion destinés à tous ceux du public qui se déplaceront dans leurs salles.

Il y a aussi les productions théâtrales qui pensent leurs scénographies pour des lieux qui ne sont pas des théâtres, dans des endroits parfois éloignés des centres urbains (et parfois aussi nichés dans la ville, dans des endroits tout proches des théâtres et même à l'intérieur de ceux-ci). Ces productions théâtrales, leurs moyens d'information et de diffusion, s'adressent à des infrastructures désirant les recevoir chez elles, dans un espace proche du lieu de vie du public comme les lieux culturels ou les institutions scolaires.

On peut faire du théâtre partout, même dans les théâtres. Augusto Boal.

Peu importe le lieu pourvu que ceux qui s'y rassemblent aient besoin de nous écouter, que nous ayons quelque chose à leur dire et à leur montrer, et que ce lieu soit animé par la force de la vie dramatique contenue en nous. Jacques Copeau.

Notre fonctionnement nous rattache à cette 2ème catégorie de faiseurs de théâtre.

Nous sommes proches de la fonction du médecin qui effectue des visites médicales à domicile plutôt que du service de l'hôpital universitaire. Ces deux manières de fonctionner, en méde-

cine comme au théâtre, sont nécessaires et complémentaires. Ce qui doit leur être commun par contre, c'est la qualité des services ou des productions proposées.

Depuis 25 ans, le Théâtre Escarboucle est une structure nomade et têtue qui se joue des frontières cantonales. Fondé dans le Jura, puis établi en banlieue lausannoise, il présente ses créations dans des dizaines de lieux, dans un triangle tracé entre Boncourt, Genève et Sierre, s'efforçant de *faire du théâtre partout et même dans les théâtres*. (Sophie Gardaz, directrice du Petit Théâtre à Lausanne l'a bien compris qui inaugure cette année la formule des *histoires du foyer* en programmant UN PIED DEVANT L'AUTRE, le dernier spectacle d'histoires du Théâtre Escarboucle dans le *foyer* du Petit Théâtre). Jouer dans des écoles, des bibliothèques, des centres de loisirs, dans des musées, dans les foyers des théâtres est une aventure enrichissante qui demande à la fois détermination et souplesse. Aller vers le public, chez lui, en y proposant des textes de qualité dans des formes réfléchies, inventées et dédiées à chacun de ceux-ci en particulier, c'est mettre de la distance dans le quotidien en y insufflant les couleurs de l'art.

3. Spectacles d'histoires.

Une grande partie des spectacles du Théâtre Escarboucle correspondent à ce que nous avons appelé «spectacles d'histoires». Que signifie pour nous cette formulation?

Premièrement, l'expression «spectacles d'histoires» différencie notre travail de celui du conteur. Durant les représentations, il n'y a pas d'improvisation dans nos «spectacles d'histoires». Chacun des éléments constitutifs choisis pour le spectacle -textes, sons, musiques, décors, costumes- suit, après les essais du processus de création, une partition réfléchie et déterminée. Chacun des éléments en particulier ou mis ensemble a la double fonction de raconter l'histoire et de servir de cadre à ce qui est raconté.

Deuxièmement, l'expression retenue «spectacles d'histoires» différencie notre travail des adaptations pour le théâtre de contes ou d'autres types de textes. Dans un «spectacle d'histoire», les textes choisis l'ont été non seulement pour leurs thématiques mais aussi pour leurs qualités littéraires et langagières, stylistiques et musicales, et sont dits comme ils ont été écrits.

La conception de nos «spectacles d'histoires» s'opère de deux manières.

1. Les histoires d'abord: il peut arriver que le processus de création du spectacle démarre à partir des textes. Du corpus de textes, l'un ou l'autre fil est tiré jusqu'à composer le contenant du spectacle, le cadre scénographique.
2. Le spectacle d'abord: il arrive aussi, le plus souvent, que tout s'amorce autour d'une idée scénographique, autour du cadre qui accueillera les histoires. Comme l'emballage du cadeau qui, dans la tradition japonaise, a autant sinon plus d'importance que le contenu lui-même (l'emballage, qui est cadeau lui-même, annonce le contenu ou au contraire trompe sur celui-ci), le cadre est au théâtre nécessaire à l'histoire, la scénographie indissociable des textes.

Au cours des années et de nos spectacles, les histoires des textes de Rainer Maria Rilke, Corinna Bille, Peter Bichsel, Eugène, des poèmes d'Alain Serres, des contes traditionnels, comptines, chansons, etc. se sont échappés de toiles peintes, d'un caddie, d'un placard, d'une lessive suspendue, de pièces de puzzle, d'une chambre noire...

A chaque fois, le travail du metteur en scène a été de trouver, pour les histoires d'un même spectacle, une place physique sur la scène, un ancrage dans un espace scénographique particulier.



Comédienne et enseignante, Anne-Lise Prudat est fondatrice et directrice artistique du Théâtre Escarboucle établi à Bussigny-près-Lausanne. Elle est formatrice en théâtre à la HEP BEJUNE à Porrentruy. Sa double formation pédagogique et artistique guide, trace, questionne depuis 25 ans, à la fois ses créations théâtrales et interdisciplinaires et ses pratiques d'animation, de formation et d'enseignement.

trument d'une transmission grâce à laquelle les expériences des uns ne sont pas perdues pour les autres. Il est ainsi à la base de la culture -quel que soit par ailleurs son médium ou son véhicule (la langue orale, la langue écrite, les gestes, les images...).

Le récit joue donc un rôle social et culturel important, mais il importe aussi à l'individu dans son rapport à lui-même. Il remédie pour celui-ci aux traumatismes que la liberté suscite immanquablement lorsqu'elle prend vraiment le pas sur les cadres collectifs de l'existence. On situe ordinairement cette victoire de l'individualisme, en Occident, à l'époque de la Renaissance. L'indétermination des comportements singuliers livrés à eux-mêmes provoque en effet une sorte de tremblement ontologique: qui suis-je si je ne coïncide plus avec la place (correspondant à mon sexe, mon âge, ma classe, mon métier) et le destin que la société m'assignait autrefois? Le récit permet donc non seulement à chacun de transmettre des expériences, mais aussi de se constituer une identité en dépit du temps qui passe: comment s'assurer autrement que je suis le même sujet aujourd'hui qu'hier? Preuve en est qu'afin de se raffermir dans son être, on se raconte sans cesse à soi-même qui l'on est et l'on se raconte sans cesse aux autres.

Aristote place cette capacité narrative au cœur de sa *Poétique*, tout en précisant qu'il s'agit là d'une aptitude archaïque que la description scientifique est destinée à remplacer dans la plupart des domaines. Pourtant il doit bien admettre que le récit est le seul mode de représentation applicable à l'existence humaine, car aucune science ne pourra jamais prétendre résoudre celle-ci en lois ou en fonctions. Le récit a l'avantage de fournir, malgré tout, les formes d'intelligibilité nécessaires à la maîtrise et au jugement des actions dans la durée (il est fondamental dans le cadre du droit, par exemple). Pour Aristote, quoi qu'il arrive, l'être humain ne doit pas être pétrifié face aux événements et il doit être capable de les comprendre. C'est la fameuse question, dans la *Poétique*, de la *purification* de la crainte et de la pitié: deux sentiments pathologiques qui peuvent priver l'individu de toute capacité d'action intelligente. Cette définition de la *catharsis*, comme mise à distance de la crainte et de la pitié, peut paraître bien lointaine, mais que l'on songe aujourd'hui aux messages diffusés massivement par les médias: le discours compassionnel et la menace terroriste. Le moins que l'on puisse dire c'est que l'identification larmoyante à la victime tout comme la peur de l'attentat n'encouragent guère la réflexion et le raisonnement.

Le récit aristotélicien travaille deux dimensions de l'existence humaine. D'abord, il s'agit de lutter contre l'impact de certains événements particulièrement violents -les péripéties- en les rendant «pensables» (la tragédie antique s'est spécialisée, par exemple, dans la représentation du basculement des existences du bonheur dans le malheur). Pour cela, il suffit d'inscrire ces événements dans des enchaînements de faits reliés à la fois par la chronologie et par la logique. Cette logique ne saurait être d'ordre scientifique, on l'a dit: les causes et les effets, dans l'existence humaine, ne sont liés *nécessairement* que lorsque des lois de la nature sont en jeu (si un homme est maintenu longtemps sous l'eau, il se noie). La plupart du temps cependant, les causes et les effets sont seulement unis par des lois de *probabilité* (si un homme est humilié, il est probable ou du moins possible qu'il se venge). Même le hasard peut trouver sa place dans cette chaîne, puisqu'un

L'être humain, différent en cela de la plante, n'est pas entièrement soumis à l'ordre des perceptions immédiates. Non seulement il peut, comme l'animal, convoquer des images mémorielles mais il est capable d'articuler entre elles ces images et même d'en extraire une représentation abstraite qui lui permet de s'émanciper des conditions imposées par le milieu où il vit. Il lui est dès lors loisible de suspendre les réactions dictées par l'instinct et de leur substituer des actions raisonnées et planifiées qui obéissent à un but parfois lointain, invisible et néanmoins imaginable. C'est ce que l'on appelle couramment être libre: n'étant plus uniquement mû par un instinct commun à tous les membres de son espèce, l'individu invente ses propres réponses et des solutions originales aux problèmes qu'il rencontre.

Le récit, ou plus simplement la capacité de raconter, est l'un des instruments de cette émancipation. La capacité narrative est un résultat de l'évolution, tout comme la liberté individuelle dont elle est du reste indissociable: il n'y aurait pas de récit s'il n'y avait pas de singularité des expériences. La liberté est un avantage évolutif pour l'espèce humaine (dont les qualités de résistance physique et de fertilité ne sont guère remarquables), mais elle ne produirait que peu de résultats si les initiatives individuelles -heureuses ou malheureuses- ne pouvaient se capitaliser, s'échanger d'individu à individu, de parent à enfant, de voyageur à sédentaire. Le récit est l'ins-

événement fortuit s'inscrit lui aussi dans une série logique, mais une série étrangère à l'action: ainsi la chute d'un rocher sur un chemin appartient-elle à un ordre géologique ou météorologique tout à fait vraisemblable: le hasard peut néanmoins faire que cette chaîne croise l'existence du voyageur qui passe sur le chemin, chargé de désirs et de projets d'une tout autre nature. C'est là que l'opération poétique intervient avec ses avantages et ses exigences propres. Pour ce qui est de la tragédie, Aristote ajoute à l'établissement des chaînes de faits quelques lois de composition susceptibles de produire des récits «parfaits», c'est-à-dire à la fois harmonieux et achevés -formant un tout comparable à un «beau corps». Le récit tragique aura un début et une fin qui l'encadrent, un nombre de chaînes logiques limitées et qui toutes seront montrées de leur origine à leur aboutissement: c'est pourquoi le rocher qui tombe ne peut y prendre place sauf à introduire une problématique géologique dès le début de l'histoire. Le récit est un modèle réduit, une sorte de maquette dont les avantages sont à la fois esthétiques et pédagogiques. Par comparaison avec ce récit élaboré dans le cadre de la fiction poétique, le récit «historique», rendant compte de faits vrais, n'est qu'un monstre disharmonieux, dont les tenants et les aboutissants débordent de toutes parts (car l'histoire réelle n'a ni début ni fin, et les chemins logiques qui en expliquent le déroulement sont innombrables). Sur un second plan, qu'on pourrait dire perpendiculaire à la logique linéaire des événements, le récit articule ensuite, autour du «personnage», la question des motivations et des responsabilités. Il s'agit de s'interroger sur l'instant de la décision et d'en déployer les différentes composantes: les valeurs, les désirs, les pulsions plus ou moins dictées par les dieux. L'action naît alors de l'articulation entre des lignes de faits et des traits de caractère. Car on peut dire avec Denis Guénoun que la seule action effectivement montrée sur les scènes antiques puis classiques est l'acte de la décision.

On constate que le modèle aristotélicien, tel qu'il s'est cristallisé dans la forme tragique, remplit une double fonction: s'interroger sur ce qui constitue l'unité d'une existence humaine et s'interroger sur la responsabilité des individus vis-à-vis de cette unité. Jusqu'au début du XXe siècle, bien que les termes de ces interrogations aient sans cesse évolué, le récit théâtral (mais tout aussi bien romanesque) a permis de décortiquer ces questions et d'en penser les difficultés: conflit des valeurs, de la passion et des normes sociales, des motivations conscientes et des forces inconscientes, notamment. Les problèmes d'Aristote (et même des grands Tragiques grecs qu'Aristote déjà ne comprenait plus) ne sont plus les nôtres, comme ils ne furent plus ceux de l'époque classique, puis différents de ceux des Lumières. Le modèle aristotélicien s'est adapté, s'est complexifié: parfois en développant avec virtuosité des chaînes d'actions de plus en plus nombreuses, formant des intrigues de plus en plus touffues, parfois en multipliant les complexités psychologiques, les motifs d'une action devenant de plus en plus ténus et multiples... Une de ces évolutions consiste à déconstruire les mécanismes, jugés trop rassurants, mis en place par Aristote et ses successeurs: l'action devient alors illogique et incompréhensible, les motivations absurdes, les personnages inconsistants. L'affectation de maîtrise et de certitude, peut à bon droit irriter quand une civilisation tout entière part en lambeaux (le théâtre dada réagit à la première guerre mondiale, Beckett à la seconde).

Le modèle aristotélicien a fait preuve d'une grande capacité de survie et d'adaptation. Il est évident que les problèmes d'aujourd'hui, malgré leurs spécificités, restent affiliés aux anciens. Il serait curieux de penser qu'il n'est plus besoin de l'instrument narratif à l'heure où plus que jamais, la responsabilité individuelle des choix de vie est source d'anxiété, la définition de l'identité, après la dissolution des cadres de références traditionnels, est difficile et les relations interpersonnelles prennent une importance exorbitante dans une société de masse. Les habitus de classe et les normes sociales se sont en effet dissous laissant chaque individu face à son destin, responsable de sa réussite comme de son échec, de sa solitude comme de son entourage. Dans le champ éthique, faute de repères affirmés, il est confronté à des raisons d'ordres contradictoires. Bref, jamais l'acte de décision n'a été plus lourd à porter, jamais l'identité n'a été plus difficile à définir, jamais l'existence n'a été plus menacée de se morceler, jamais les relations avec l'autre n'ont été si ardues à établir et à maintenir.

Il ne s'agit pas pour le théâtre d'en revenir aux modèles classiques -bien que ce soit là l'option du cinéma américain qui forme ses scénaristes dans des écoles diffusant, à peu de choses près, des règles de composition strictement inspirées d'Aristote. Mais peut-être ne faut-il pas se contenter non plus, face aux crises de l'identité, de la morale, des relations humaines, de les reproduire simplement sur scène, sous la forme d'une «crise de l'action», d'une «crise du personnage», d'une «crise du dialogue»- comme on le répète à l'envi dans les histoires du genre dramatique. En réagissant capricieusement par une destruction autiste de ses vieux instruments, en renonçant à élaborer de nouvelles formes de représentation de l'existence, de l'identité et de la responsabilité humaines, le théâtre renonce à son pouvoir et à sa fonction propre. Fuyant le récit, il fuit la réalité qui lui est vouée et il se confond avec des arts et des pratiques qui ont traditionnellement des pouvoirs et des missions différentes. Bientôt il risque de ne plus exister -et de manquer.

Spécialiste des relations entre littérature française et histoire de la culture, Danielle Chaperon est depuis 1998 professeur à l'Université de Lausanne. Après avoir consacré de nombreux travaux aux relations entre sciences et littérature et beaux-arts et littérature, elle s'est passionnée pour l'histoire des formes dramatiques et théâtrales à laquelle elle consacre une partie de son enseignement. En 2003, Avec le Prof. André Wyss et Antonio Rodriguez, elle met en place, dans le cadre de l'Université, le Certificat de Formation continue en «Dramaturgie et performance du texte» dont elle a assumé actuellement la direction. Ce certificat s'adresse aussi bien aux Diplômés de la Faculté des Lettres (en particulier aux enseignants du secondaire) et aux professionnels du spectacle. Elle est actuellement vice-rectrice de l'Université de Lausanne.



comblé dont les paupières battent et cessent de battre comme des volets de fer sur une eau morte, sans reflets.
Jacques Dupin.

Et, dit le poète Jacques Roubaud:
La chute de la poésie menace la langue d'aphasie. La disparition de la poésie (et j'ajoute: du théâtre) menace chacun en sa mémoire, menace sa faculté d'être libre.

Pour moi, la question essentielle n'est pas comment mettre en scène pour les enfants, mais comment permettre aux enfants de voir toutes sortes de pièces de théâtre, même s'ils ne peuvent les comprendre tout à fait.

La question du comment se pose pour les tout-petits, dont il faut tenir compte de la faculté d'attention, et pour lesquels il faut privilégier l'image et le son et limiter le texte.

À ce propos, je déplore la mauvaise qualité des interprétations de nombreux comédiens de «dessins animés» et de certains spectacles de marionnettes. Celles-ci sont souvent conventionnelles, stéréotypées, voire caricaturales.

Je préconise une recherche musicale qui mette en valeur la musicalité du texte, en rapport avec chaque personnage.

*Et donc, et surtout, ne vous hâtez point d'accéder au sens. Approchez-vous de lui sans force, et comme insensiblement. N'arrivez à la tendresse, à la violence, que dans la musique, et par elle. Défendez-vous longtemps de souligner des mots,
Il n'y a pas encore de mots
Il n'y a que des syllabes et des rythmes.
Demeurez dans ce pur état musical jusqu'au moment où le sens survenu peu à peu, ne pourra plus nuire à la forme de la musique.* Paul Valéry.

Ma longue expérience de créatrice de spectacles pour jeunes spectateurs a été riche et décisive, elle a fondé ma conception du théâtre et de la mise en scène.

Ma première démarche a été de me mettre longuement à l'écoute des enfants, et de créer des spectacles à partir des histoires et des dessins qu'ils proposaient.

J'étais à l'affût des épisodes, des personnages surprenants, inattendus, qui n'avaient pas de place assignée dans la trame de l'histoire, mais semblaient porteurs d'un autre sens, que chacun pouvait découvrir, comme s'il s'agissait d'un rêve.

De même, les décors dessinés par les enfants ne possédaient pas la cohérence, le style, l'idée qui caractérisent souvent les décors conçus par les adultes, mais, au contraire, par leur forme, leurs couleurs et ce qu'on pouvait appeler un manque d'unité, ils bouscullaient les habitudes et créaient un univers *autre*.

L'apprentissage de la mise en scène, à travers une plongée dans l'univers sauvage des enfants, et la volonté de restituer à la scène cette sauvagerie (où j'entends non-conformité, non-domestication...) ont été décisifs.

Initier les enfants à l'art est aussi nécessaire que de leur apprendre à lire et à compter.
L'art participe à la construction de la personnalité de l'enfant. Privée de cette dimension, celle-ci est incomplète, réduite, unidimensionnelle.

L'art ne sert pas à communiquer, mais à susciter. L'œuvre d'art postule, pour agir véritablement, une distance, un délai. Peinture et sculpture ne s'apprécient que de loin... Il faut au poème, il faut au théâtre se faire mémoire avant d'agir...

Si le théâtre est un art, c'est-à-dire qu'il n'a pas pour objectif premier de transmettre des informations, mais de suggérer, de rendre présent ce qui est absent, de faire apparaître des créatures de rêve, de transmettre des récits mythiques, son rôle est fondamental dans la formation du petit humain (d'autant plus que les grand-mères ne racontent plus d'histoires que les enfants lisent de moins en moins...).

L'art est ce qui entrouvre, ce qui fissure.

La disparition de l'homme divisé, l'homme que je suis depuis la préhistoire, ouvrirait un nouvel âge de l'espèce humaine dont la perspective glace le sang. Je me sens devenir par instants cet homme hermétique et

Les enfants m'ont enseigné la liberté (tout peut être matière de théâtre), l'audace, le goût du risque.

Mais je n'ai pas voulu que cette expérience passionnante devienne procédée, et, pour tenter d'aller plus loin, j'ai décidé de tenter de *transposer* la richesse et la liberté découvertes chez les enfants en recherche d'une *forme*, à travers le jeu du comédien, loin des conventions du théâtre naturaliste: ne pas reproduire les comportements, les gestes, les tics, les intonations de la vie quotidienne, mais, passant par un état de laisser-faire, de non jeu, laisser bouger le corps, laisser surgir des gestes, des mouvements, laisser venir un *chant* dans la voix...

J'ai aussi beaucoup appris en allant dans des classes (du primaire comme du secondaire).

Cherchant à inventer avec les jeunes une façon de les initier à l'art du théâtre, on est confronté à des résistances qui stimulent l'imagination, obligeant à découvrir l'essentiel.

Comment jouer une scène dans un petit espace, sans décor?

On est contraint à se débarrasser de tout ce qui n'est pas nécessaire, et souvent, on découvre alors la force du texte, puis, l'importance du jeu.

On devient plus imaginatif et plus libre en tant que «professionnel».

Au terme d'un long parcours de femme de théâtre, je suis convaincue de l'importance primordiale de l'initiation des enfants à l'art, et en particulier à l'art du théâtre, qui nécessite une politique spécifique de conquête des jeunes publics facilitant à tous l'accès au théâtre, par le biais de l'école, dès le plus jeune âge, par l'information et la sensibilisation des enseignants, des éducateurs, des parents. Mais je redoute l'effet pervers de la spécialisation dans la mesure où les effets souhaités du théâtre (pédagogiques, dans un sens scolaire ou au contraire anti-scolaire, éveil sensoriel etc...) *deviennent la matière même de la création*.

Cette *spécialisation* favorise la conception d'un genre particulier avec ses lois, ses contraintes et produit un théâtre *à part* qui, en conséquence, n'est pas *à part entière*.

Que le théâtre garde son étrangeté, qu'il nous déstabilise, qu'il nous ouvre à l'inconnu!



Comédienne et metteur en scène, Catherine Dasté a été directrice de compagnie de 1968 à 1992, successivement du Théâtre de la Pomme Verte, Centre dramatique national pour l'enfance et la jeunesse, de la Folie Méricourt, et du Théâtre des Quartiers d'Ivry. Conseillère technique et pédagogique de théâtre, elle dirige des stages de formation et de réalisation en France, au Portugal, au Québec, au Sénégal, au Togo, au Burkina-Faso. En 1989, elle crée les Rencontres Jacques Copeau à Pernand-Vergelesses, *fêtes de théâtre, de musique et de vin*, qui se renouvellent tous les deux ans après les vendanges. En 1992, elle inaugure à Pernand une activité permanente d'ateliers, de rencontres et de créations (Rencontres et Ateliers de Pernand 1992-2002).

Dans un univers de produits calibrés pour plaire immédiatement aux consommateurs et formatés pour correspondre aux intentions non dénuées d'arrière-pensées mercantiles, le théâtre, aujourd'hui plus que jamais, doit proclamer sa différence qualitative, développer son éthique citoyenne et affirmer sa spécificité esthétique.

En faisant pénétrer l'exceptionnel dans l'ordinaire, l'inédit dans la routine, la liberté dans la lutte contre le conformisme, le cérémonial communautaire dans le quotidien anonyme, le rituel initiatique parmi les apprentissages, le collectif partagé face à l'individualisme débridé.

Les jeunes: une priorité

Permettre aux publics d'accéder à la création théâtrale. Cette détermination prend tout son sens quand il s'agit des jeunes : leur sensibilisation au théâtre en tant qu'art vivant à fréquenter et comme pratique expressive à investir constitue la priorité actuelle du concept de théâtre citoyen.

Le théâtre est un véritable service public: cette mission volontariste exige d'amplifier et de diversifier la création et la diffusion, elle requiert aussi de miser sur l'extension de l'éducation artistique de la jeunesse et sur la généralisation de l'initiation théâtrale des enseignants.

A quoi bon prétendre développer la culture, à quoi bon aider la production de manifestations

artistiques si, en même temps, on ne développe pas auprès de tous les citoyens -dès leur plus jeune âge- les apprentissages qui en sont l'indispensable condition d'accès.

Habituer les jeunes à voir du théâtre en spectateurs avisés et les inciter à le pratiquer en apprentis créatifs. Initier leurs enseignants à l'art dramatique et en faire des partenaires impliqués. Participer ainsi à l'ouverture culturelle de l'école. Voilà qui constitue les volontés fondatrices et spécifiques de l'engagement dans un processus d'éducation au théâtre.

Former: une urgence

La formation initiale et continuée des cadres éducatifs et culturels -enseignants, éducateurs, animateurs, bibliothécaires, parents, programmeurs- est le fer de lance de toute éducation artistique de la jeunesse. Comment donner le goût du théâtre aux jeunes si les adultes qui les encadrent n'y sont pas aussi sensibilisés?

L'éducation artistique ne vaut que ce que valent les éducateurs: elle est liée à leur qualité de présence, à leur capacité à susciter la confiance et l'échange, à leur aptitude à étonner et à nourrir l'imaginaire, à leur désir de jouer un rôle de relais ou de partenaire, à leur volonté d'encourager les jeunes à entrer en contact avec des oeuvres qu'ils ne connaissent pas, de les conduire du familier à l'étrange. Si les enseignants sont motivés, les élèves aussi le seront!

Mais il s'agit d'éviter l'instrumentalisation de l'art, son détournement à des fins uniquement comportementales, relationnelles, sociales voire thérapeutiques. Ou inutilement didactiques puisque l'art en soi est éducateur. Partie intégrante d'une formation fondamentale équilibrée, l'initiation théâtrale doit être considérée comme une fin non comme un moyen. Sinon elle se vide de sa substance artistique et de sa vibration poétique. Le théâtre n'est ni une leçon, ni une méthode (fût-elle active), ni une matière d'enseignement, mais une démarche créative, une interrogation permanente, un déplacement continu de la question à venir, une judicieuse appréhension esthétique du monde.

Devenir spectateur avisé

Il ne s'agit pas du tout de compréhension littérale et univoque mais d'un jeu dont il convient, à tout moment, d'inventer les règles: "l'entrée en théâtre" initie les jeunes spectateurs aux spécificités allusives, elliptiques et suggestives de l'acte artistique et les invite -à l'image des pièces d'un meccano qui peuvent s'imbriquer de manières différentes- à combler des béances qui mettent leurs aptitudes à l'épreuve des multiples questions de l'interprétation argumentée. Ainsi, progressivement, s'élabore, chez chacun d'eux, un "réseau" de connexions, de raisonnements et de références qui relie chaque nouveau spectacle aux précédents: ce sont ces réseaux qui forment une culture.

S'approprier le théâtre

Il ne faut pas faire croire aux jeunes qu'ils peuvent tout faire. Dans la vie, cela ne se passe pas

comme ça. Leur créativité dans les ateliers d'expression doit s'alimenter au contact des œuvres des artistes quitte à ce que leur spontanéité, ensuite, les en éloigne.

La communication des expériences pratiques vécues par les classes d'élèves stimulent les échanges. La présentation devant des pairs est valorisante pour tous. L'important ici est de reconnaître non pas un résultat en soi, mais d'acter et de légitimer un processus expressif et créatif à un moment de son évolution.

Eloge de la difficulté

Placer la barre toujours plus haut. Anticiper le développement, non le suivre: considérer les jeunes comme des adultes en devenir. C'est d'autant plus justifié que le jeune ne se méfie guère de ce qu'il ne connaît pas: son besoin de découvrir est immense, sa capacité d'étonnement aussi. Le théâtre exigeant élève et dépayse le spectateur, il le conduit là où il ne serait jamais allé sans lui.

Sociologue et pédagogue, Roger Deldime a fondé, en 1970, un Centre de recherches théâtrales à l'Université de Bruxelles. Il a également créé, en 1995, le Théâtre La montagne magique à la demande de la Ville de Bruxelles: lieu permanent d'éducation théâtrale de la jeunesse, de sensibilisation artistique des enseignants et d'ouverture culturelle de l'école. Il a écrit de nombreux livres et articles. Trois titres récents: *Manifeste pour une éducation au théâtre* (2004), *Apprendre aux jeunes à aimer le théâtre* (2006), *Les jeunes au pays du théâtre* (2006).
Diffusion Lansman: 00 32-(0)64 23 78 40



ÇA, C'EST UNE AUTRE HISTOIRE!

INFOS : NOS SPECTACLES, FORMATIONS ET ANIMATIONS

En tournée actuellement:

UN PIED DEVANT L'AUTRE, spectacle d'histoires pour tout public dès 5 ans

30 octobre 2006: écoles primaires et enfantines de Cornol (JU)

4 et 5 novembre 2006: Petit Théâtre, Lausanne (www.petittheatre.ch)

10 novembre 2006: Médiathèque du CIP, Tramelan (BE) (www.mediathèque-cip.ch)

15 novembre 2006: Bibliothèque du Haut-Plateau, Crans-Montana (VS) (www.biblioplateau.ch)

suite de la tournée: renseignements sur www.theatre-escarboucle.ch

cliquer alors sur **créations théâtrales**

ON VA ENCORE FAIRE DES HISTOIRES

Créations 2007-2008:

THEATR'EN BOITE A THEATRE, des surprises théâtrales à découvrir l'une après l'autre dès l'été 2007.

Informations sur www.theatre-escarboucle.ch

MISE EN PAGES n°0, un cahier de textes et d'activités pour apprendre à connaître et aimer le théâtre et destiné aux enfants. A paraître en novembre 2007.

Formations et animations théâtrales:

- Théâtre, formes animées, théâtre de papier, petit théâtre d'ombres.
- Elaboration de projets théâtraux pour la classe en collaboration avec les enseignants.
- Projets interdisciplinaires: par exemple «jouer, raconter», «kamishibaï: la boîte, l'histoire, l'animation».

Renseignements auprès d'Anne-Lise Prudat au 021 701 45 73 ou al.prudat@bluewin.ch

NOUS AIMONS

LIVRES

Pour les jeunes dès 9 ans:

Ô THEATRE! de Gwénola David, Editions Autrement Junior, scénar cndp, 2003,

ainsi que tous les autres titres de la Série Arts. 63 pages. 10 .

Pour les parents, les éducateurs, les enseignants:

LA PAROLE CONTRE L'ECHEC SCOLAIRE / La haute langue orale de Christian Montelle,

Editions l'Harmattan, Paris, 2005.

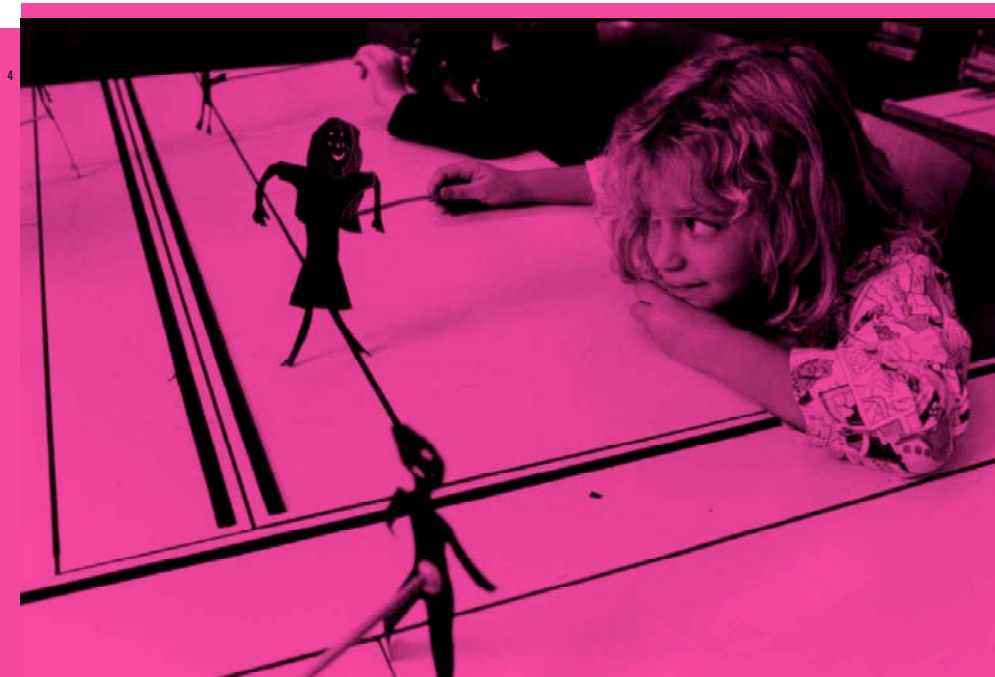
Pour tous les adultes qui programment du théâtre pour les jeunes ou qui emmènent des jeunes au théâtre:

APPRENDRE AUX JEUNES A AIMER LE THEATRE, de Roger Deldime, Editions Lansman, 2006. 16 pages. 5 .

CD

Pour tous ceux qui aiment l'histoire des histoires:

RECITS MYTHIQUES, Jean-Claude Carrière, Editions de Vive Voix, Paris



1. Cycle de transition, Bussigny/Lausanne, 2006
 2. Cycle de transition, Bussigny/Lausanne, 2006
 3. HEP BELLINZ, Formentor, 2005 (photo M. Fichet)
 4. Classe 1^{re} 2^{de} Biemme, 1999 (photo P. Borrer)

1 et 2

3

www.theatre-escarboucle.ch



Théâtre Escarboucle / Case postale 473 / CH-1030 Bussigny-près-Lausanne
Direction artistique: Anne-Lise Prudat Tél: 0041 21 701 45 73 et 0041 79 271 12 89 al.prudat@bluewin.ch
contacts pour la Suisse: Eric Zingre au 021 701 08 70 / ezingre@esbussigny.ch
contacts pour la France: Chris Léon au 0033 450 62 05 05 ou 0033 670 60 40 95

MEMBRES DU COMITÉ DE L'ASSOCIATION:
Présidente: Françoise Loup Secrétaire: Marie-Christine Saxer-Studer Trésorière: Monique Vullièrme

SI VOUS SOUHAITEZ SOUTENIR LES ACTIVITÉS DU THÉÂTRE ESCARBOUCLE, VOUS POUVEZ LE FAIRE EN VERSANT LE MONTANT DE VOTRE CHOIX SUR LE COMPTE POSTAL DE L'ASSOCIATION CCP 17- 445355 - 0.

Pour un montant de 25Fs et plus nous vous invitons aux avant-premières des nouvelles créations et nous vous envoyons gratuitement les cahiers MISE EN MOTS et MISE EN PAGES (cela durant les 12 mois qui suivent votre versement).

Pour un montant de 50Fs et plus, nous vous offrons 10% de réduction sur l'achat de spectacles, nous vous invitons aux avant-premières des nouvelles créations, et nous vous envoyons gratuitement les cahiers MISE EN MOTS et MISE EN PAGES (tout cela durant les 12 mois qui suivent votre versement).

Pour un montant de 100Fs et plus, nous vous offrons 10% de réduction sur l'achat de spectacles et de formations ou animations, nous vous invitons aux avant-premières des nouvelles créations, et nous vous envoyons gratuitement les cahiers MISE EN MOTS et MISE EN PAGES (durant les 12 mois qui suivent votre versement).

*MISE EN MOTS est une réalisation du Théâtre Escarboucle et paraîtra toutes les années paires.
Pour l'automne 2007, est prévue la parution du numéro 0 d'un cahier «de textes et d'activités pour apprendre à connaître et aimer le théâtre» et destiné aux enfants. Il paraîtra toutes les années impaires sous le titre de MISE EN PAGES.*

Editeur responsable: Anne-lise Prudat / Graphisme: Clara Batllori / Impression: Baudat Le Brassus / Tous droits réservés © alprudat nov.06