

# La création collective en théâtre jeune public : une longue histoire

Comme nombre de compagnies nées à la fin des années 1970, le théâtre de Galafronie a fait ses premières armes sous la forme du travail collectif. Aujourd'hui encore, nous revendiquons ce concept, même si le temps en a fait évoluer le fonctionnement. Avant d'évoquer ce parcours qui s'étend sur plus de quarante ans, je voudrais replacer la création collective dans l'histoire de théâtre occidental, et en rappeler les racines profondes qui vous surprendront peut-être.

## Esquisse d'une histoire de la création collective

La « création collective » a été prépondérante pendant les années 70 et 80 en théâtre jeune public francophone belge. Dans les années 90, et peut-être aux yeux presque neufs du XXI<sup>ème</sup> siècle, elle apparaît parfois comme une « parenthèse » marquée principalement par la quasi disparition de l'auteur et de sa langue propre comme élément premier de la création théâtrale ? S'y substituait soudain une « création de groupe » sans ambition littéraire et menée par des comédiens un peu « amateurs » qui, vingt ans après, ont pour certains retrouvé le chemin du « vrai théâtre » en y remplissant à nouveau les rôles traditionnels et spécialisés d'auteur, de metteur en scène, d'acteur voire de musicien et de scénographe : à chacun son métier ! Cette vision caricaturale est très superficielle. Mais elle est rassurante pour ceux qui rêvent d'un « théâtre éternel » dont seules les formes auront changé depuis les « spectacles sons et lumière » des grottes de Lascaux jusqu'à Bruno Koltès, en passant par Sophocle et Shakespeare,

Car la « création collective » a été conçue dans le premier tiers du XX<sup>ème</sup> siècle. Elle est l'enfant légitime des révolutions esthétiques de ces années, parmi lesquelles le mouvement Dada, les Futuristes italiens, le « théâtre épique » théorisé par Piscator et pratiqué par Brecht. Mais aussi l'émergence de la « performance » comme forme privilégiant l'instant et récusant la répétition et le « théâtre total » de Gropius au Bauhaus ou la « danse moderne » d'Isadora Duncan. Et, *last but not least*, le *proletcult* soviétique fondé en 1917, dont le but était de « donner au prolétariat les moyens de libérer son instinct théâtral ». Il y aurait des volumes à écrire sur la généalogie du théâtre jeune public des années 70, l'origine de ses formes, son investissement physique et vocal hérité d'Artaud, sa redécouverte du théâtre d'objets et jusqu'à ses images, parfois directement -et peut-être inconsciemment?-inspirées ou même copiées de leurs prédécesseurs. Au regard du public « bourgeois », ce mouvement général concernait principalement le théâtre d'avant-garde considéré, à l'instar de toute avant-garde, au mieux comme intellectuel, au pire comme insensé. le théâtre pour

l'enfance et la jeunesse a pris une place particulière parce que, justement, son public et le peu de crédit qu'il a au regard du théâtre pour adultes lui ont évité de s'affronter aux normes en vigueur. De plus, une politique culturelle soutenant délibérément des créations peu orthodoxes l'a aidé à « trouver son public » : les pouvoirs publics estimaient en effet qu'il fallait convaincre les écoles et les enseignants de l'intérêt d'un théâtre exigeant, se démarquant des formes traditionnelles, attendues et souvent mièvres, des années 50.

## **Le théâtre pour changer la vie !**

Mais c'est surtout son objectif de « changer la société » qui inscrit le théâtre jeune public des années 70 et 80 dans cette souterraine tradition : il s'agit pour cela de se changer soi-même, de se *réinventer*. Et donc d'*explorer tous les possibles* – leitmotiv des socialistes belges des années 70 et d'un certain Marcel Hicter, visionnaire dont un des proches, Frank Lucas, suivi par l'administration qu'il dirigeait, mit en place, souvent au nez et à la barbe d'une ribambelle de ministres de la Culture éphémères <sup>(1)</sup>, la première vraie politique de théâtre jeune public en Europe occidentale - si je ne m'abuse ! Le théâtre jeune public, au prix d'une Sélection qui fit grincer les dents ouvrait la porte à des amateurs enthousiastes et conscients qu'il leur fallait « faire leurs preuves ».

Le reproche d'amateurisme était sans doute partiellement justifié au regard de la formation « classique » des acteurs ainsi que du répertoire du théâtre pour adultes. Mais il était aussi, paradoxalement, le gage d'une étonnante liberté, parce que son lieu principal de diffusion était l'école, boudée par la plupart des « professionnels » dont l'ambition était autre. Or l'école d'après Mai 68 voyait elle-même débarquer une génération d'institutrices et d'instituteurs *baby-boomers*, avides de s'ouvrir sur un monde changeant, en recherche d'alternatives pédagogiques. Un espace inattendu de création libre s'ouvrait !

La création collective en jeune public chez nous n'est donc pas une vaguelette, un épiphénomène transitoire, mais le résultat d'une vague de fond générale qui aura bouleversé le théâtre contemporain, sa pédagogie et ses pratiques de manière durable. Ses techniques, comme l'improvisation prônée par Jacques Copeau, font désormais partie du cursus des écoles de théâtre., parallèlement à l'investissement du corps comme moyen d'expression.

Plusieurs *rebondissements* du mouvement initial ont eu lieu, et celui qui nous concerne particulièrement remonte aux années 1950 et 60, aux Etats-Unis, avec l'émergence du Living Theatre et d'autres : en France avec des gens comme Ariane Mnouchkine ou les inventeurs du « café-théâtre » - dont le trop méconnu Romain Bouteille. Mais aussi dans toute l'Europe : autour de 1968, la vague de fond de la création collective se transforme en déferlante,

---

<sup>1</sup> Parmi ceux qui comprirent les vrais enjeux d'une culture populaire de qualité, dont les bases seraient posées dès l'enfance et dans l'esprit d'un « service public », il faut saluer, outre l'inoubliable Jacques Zwick, le ministre Valmy Féaux, et les services provinciaux de la Jeunesse, pionniers du développement des structures du théâtre jeune public.

enfouissant hors de portée de sa mémoire ses fondateurs, parmi lesquels des réformateurs comme Jean Vilar, dont le théâtre jeune public, nécessairement « populaire », est un des héritiers directs. En théâtre jeune public comme en livres pour enfants presque tout était à construire, en raison de l'absence d'un répertoire et d'un langage contemporain. Ce fut injuste quelquefois, notamment quand des artistes - marionnettistes par exemple- se virent exclus parce que leur savoir-faire traditionnel ne trouvait plus sa place. Heureusement, la « deuxième génération » de créateurs jeune public put recueillir une partie de cet héritage (2).

Voilà, esquissé à très gros traits, le soubassement historique de la création collective comme moteur du secteur jeune public du milieu des années 70 : elle ne vient pas de nulle part !

Mais pour être complet, il faut rappeler également l'émergence, au premier quart du XXème siècle, d'une place différente donnée à l'enfant dans la société. Sans parler encore d'« enfant-roi », l'individu-enfant s'affirme progressivement, son destin et ses choix propres sont reconnus et non plus subordonnés aux choix parentaux. Parallèlement s'instaure peu à peu la « marchandisation » de l'enfance, avec le développement de marchés dédiés, qui suit de peu le développement similaire de l'adolescence. Il ne faut pas négliger cet aspect car il échappe sans doute, à l'aube du XXIème siècle, à tout contrôle régulateur en dehors du contexte non-marchand : difficile, en Belgique contemporaine, de protéger l'enfant des médias qui lui sont « offerts » et qui les subjuguent pour en faire des consommateurs dociles.

### **La création collective : un exemple concret**

On ne parle bien que de ce qu'on connaît. C'est pourquoi j'évoquerai maintenant ce qui me semble avoir été l'évolution de la création collective au sein du théâtre de Galafronie. Non pas que notre expérience soit exemplaire : d'autres compagnies ont exploré les mêmes territoires. La différence est sans doute que nous avons maintenu ce choix. Comme partout ailleurs, il a évolué, s'est métamorphosé au travers de crises profondes, de succès mémorables et d'une remise en question permanente. A ceux qui douteraient de la pérennité de la création collective et la considéreraient comme périmée, je rappellerai que le Théâtre Agora se définit et fonctionne comme un « ensemble » où tous les membres, annuellement, se réunissent pour assigner à chacun sa tâche et ses responsabilités. Ce « contrat » est débattu par tous, à égalité. Cela était également le cas du vivant de Marcel Cremer, je puis en témoigner. Et, bien sûr, la création collective n'est pas contradictoire avec l'existence et le développement de *fortes personnalités* individuelles. Je vais tenter, à partir de mon expérience personnelle, d'en montrer quelques mécanismes concrets.

---

<sup>2</sup> Je pense ici particulièrement au Théâtre des 4 mains, qui recueillirent l'héritage de Jean Gérardy et Suzanne Gohy mais furent aussi parmi les premiers à avoir choisi le jeune public à leur sortie de l'école de théâtre.

## **Galafronie : 40 ans de « Collectif »**

Un « collectif » est toujours l'assemblage de personnalités individuelles, qui se soumettent à des règles plus ou moins explicites. Parfois même, dans le cas de partis ou de communautés religieuses, ces règles sont édictées par une autorité extérieure. A Galafronie, les règles que nous nous sommes *collectivement imposées*, à l'initiative de l'un ou l'autre, étaient *dans l'air du temps*. La première était : *pas d'autre hiérarchie que celle qui naît du débat libre*. Donc pas de fonction (de rôle?) attribué : chacun avait le droit de questionner l'ensemble des choix artistiques et la gestion. Cela n'empêche évidemment pas que certains disposent de compétences qui échappent à d'autres : lorsque nous avons fondé Galafronie, en 1978, nous chantions ensemble depuis bientôt dix ans. Or j'étais le seul à « composer » de la musique, au sens classique du terme. Mais mes propositions pouvaient être rejetées par le groupe, sauf que j'étais assuré que tout le monde mettrait toute son énergie à tenter d'abord de les interpréter au mieux ! Ce fut une chose importante pour mon évolution artistique : nous arrivions quelquefois à faire « sonner » des choses invraisemblables ! C'est de cet échange que surgit l'intérêt principal, pour l'individu, de la sujétion à l'avis du groupe : elle donne de l'élan, de manière bien plus efficace que ne le faisaient la plupart des pédagogies musicales de l'époque.

Par ailleurs toute « idée » trouvait très vite une réalisation concrète. Lorsque nous décidâmes que les personnages de « L'Arche de Noé » formeraient une fanfare, tout le monde s'y mit, à nouveau sous la direction bricolée de « celui qui s'y connaissait le mieux ». Le résultat dépassa les espérances de quiconque aurait souffert de réalisme. Et s'il heurta sans doute les oreilles de quelques musiciens, notre enthousiasme communicatif persuada la plupart de ne pas nous accabler, voire de nous encourager par des conseils judicieux ! Je ne me souviens pas de critiques aussi acerbes que celles que nous nous faisons à nous mêmes ! « Tu es bien accordé ?... », « Tu es à côté du rythme ! » me suis-je fait dire pendant des années par mes « élèves Galafroniens ». Mais jamais par les Japonais, les Russes les États-Uniens, détenteurs d'une culture et d'un professionnalisme musical sévères. La critique par ses pairs aiguise les compétences, parce qu'elle oblige à se donner les moyens de convaincre autrement que par l'autorité. Le collectif est un lieu d'échange où l'égalité de chacun suscite pour un temps au moins une dynamique d'ouverture. En ce sens la création collective est plus proche de la musique de chambre que de la musique symphonique : au-delà du trio ou du quatuor, la pratique du débat généralisé est très coûteuse en temps. Et elle n'empêche pas que le meilleur instrumentiste se voie confier la partition la plus brillante...

Une autre règle que nous nous sommes imposée était que chaque idée soit expérimentée concrètement plutôt que d'être discutée abstraitement : le débat d'idées peut être très long sans avancée réelle. La joute oratoire se morcelle souvent en détails insignifiants, parce qu'on argumente à partir d'un sentiment général, une « intuition », qu'on essaie d'étayer par petits bouts.

C'est donc « sur le plateau » que se résolvait pas mal de problèmes, avec cette énergie particulière que donne la scène : « Bon, tu ne me crois pas ? Alors on essaie ! Et puis on essaiera ta proposition. ». A l'instar de nombreux pédagogues de théâtre, nous avons instauré une règle -ou plutôt un rite ? - : l'espace de répétition était divisé en deux parties : la « scène » et le reste. Pas question de fumer une cigarette ou de boire une tasse de café sur la scène - sauf si c'était une proposition de jeu. Le fait de « monter sur scène » représentait un engagement personnel, auquel était même associé un « rite » que je pratique encore : cette seconde de concentration très profonde sur l'instant présent, ce « vide sans enjeu » qui précède le premier pas sur cet espace vide qu'est le plateau et fait surgir - ou pas - la « présence ».

La création collective est-elle encore d'aujourd'hui ? Je persiste à le croire, parce qu'elle doit à ses origines profondes de s'être infiltrée partout dans l'histoire du théâtre au XXème siècle. Elle ne signifie pas qu'un metteur en scène ne puisse pas imposer à ses comédiens des consignes qu'ils ne comprennent pas. Mais à tout le moins dans ce rapport, c'est un « accord final » qui est recherché sinon toujours atteint. Le chemin parcouru est immense, et il concerne tous les participants à une création, parce que s'est installée légitimement le sentiment qu'ils sont tous « créateurs », en répétition mais aussi en représentation. A ce titre, la distinction qui est faite actuellement, au niveau du droit social, entre « artistes interprètes » et « artistes exécutants » (par exemple les régisseurs) est parfaitement scandaleuse : le comédien sur le plateau sait à quel point le rythme de son jeu peut varier. Et le régisseur son ou lumière est son partenaire pour accompagner ou influencer ce rythme, autant que les partenaires sur scène. Ici, de nouveau, le théâtre jeune public a été pionnier en amenant sur nos scènes dans les années 70 les objets et les images plutôt que les mots, le questionnement plutôt que les réponses, l'accord commun plutôt que la fidélité à un texte, l'identité complexe du groupe plutôt que celle de l'individu. Et finalement la « participation » plutôt que la hiérarchie sociale et économique,.

Aujourd'hui encore, Galafronie se présente comme un collectif. Certes les rapports ont évolué et nous avons, chacun, développé des compétences individuelles, appris des métiers différents. Et, à force d'avoir en une vingtaine de spectacles exploré sans doute toutes les combinaisons possibles de « jeu entre nous », nous sommes de plus en plus « tournés vers l'extérieur », au point qu'on pourrait sans doute parler de « trois théâtres en un ». Et c'est donc surtout dans la manière dont nous envisageons les rapports avec la génération qui nous suit que notre direction collective persiste : la « Grande Maison » de Galafronie est *notre* maison, et quiconque y pénètre y est *mon* invité, autant que celui de Marianne Hansé, de Didier de Neck ou de ceux qui partagent notre aventure depuis bien longtemps : le bureau pris en charge par Pascale Vanbresssem ou l'équipe technique dirigée par Guy Carbonnelle,.

C'est donc dans ce travail avec des jeunes créateurs que notre option de collectif se poursuit. Et cela autant sur le plan de la gestion, de la technique, de la construction de scénographie, de l'écriture et de la dramaturgie, de la mise en scène, de la musique, bref, de la vie, quoi.

Bien sûr tout n'est pas parfait ! Le débat est générateur de conflits et, en quarante ans, il y en eut ! Mais là aussi, dans les échecs, les crises, les bagarres et les cicatrices douloureuses, le collectif présente des avantages : les erreurs sont partagées, autant que les succès et les rencontres magiques ! Oui, le collectif existe encore, comme en témoignent nombre de créations actuelles. Elles n'en prennent pas toujours le nom, mais dans les mécanismes de création, les participants sont désormais, bien plus qu'avant, reconnus comme créateurs plutôt que comme exécutants. Et c'est un progrès dont chaque **membre d'un collectif , éphémère ou au long cours,** bénéficie.

Jean Debeffe