

# LE THÉÂTRE, UN INSTRUMENT DE PRÉVENTION DES TOXICOMANIES



**GROUPE DE MONDORF**

Plate-forme interrégionale des professionnels de la prévention des toxicomanies









## Introduction

### A. LE THÉÂTRE DANS LA PRATIQUE DE MÉTHODES PRÉVENTIVES

Roland Carius, CePT

1. Des pièces de théâtre abordant différents thèmes de prévention
2. Travail de pédagogie théâtrale : être soi-même actif
3. Historique de cette publication et portée du projet du GROUPE DE MONDORF

### B. THÉÂTRE ET LA PRÉVENTION DES TOXICOMANIES : ÉVOLUTION ET APPROCHES

1. Les spectacles de théâtre au service de la prévention des toxicomanies : ... tel un oiseau aux ailes rognées ! - Jean-Martin Solt

- 1.1 Le chemin épineux
  - 1.1.1 De l'abstinence au mariage forcé
  - 1.1.2 Les contours d'un mariage d'amour
  - 1.1.3 Le temps du mariage forcé
- 1.2 Les premiers fruits partenariaux
  - 1.2.1 Entre dissuasion et « fayotage », argent et moralisation : les lueurs d'espoir !
  - 1.2.2 Le partenariat mûr
- 1.3 La disparition des spectacles de théâtre du champ d'activité de la prévention des toxicomanies ?
- 1.4 En résumé : théâtre et prévention des toxicomanies – un partenariat avec un énorme potentiel ..., mais aux ailes rognées !

2. Le *Rhythm & Stop Theatre*® et la Composition Rythmée d'Image

Jean-Martin Solt

### C. CHAMPS D'APPLICATION : DES EXEMPLES

1. Le théâtre, un moyen de prévention des toxicomanies à l'école fondamentale, car il favorise les compétences nécessaires à la vie - Roger Seimetz

- 1.1 Didactique créative
  - 1.1.1 Renforcement des compétences
  - 1.1.2 Didactique
- 1.2 Encourager l'expression
  - 1.2.1 Le théâtre comme facteur de protection dans la prévention des toxicomanies
  - 1.2.2 Le caractère physique dans le jeu
- 1.3 Le théâtre, école de la vie
  - 1.3.1 Le théâtre pour enfants
    - 1.3.1.1 La scène comme matériel pédagogique

- 1.3.1.2 La scène en tant que média de divertissement (théâtre didactique poursuivant des objectifs ambitieux)
- 1.3.2 Le théâtre avec les enfants
  - 1.3.2.1 Le théâtre est omniprésent
  - 1.3.2.2 Théâtre-action

2. Activités théâtrales extra-scolaires – un « jeu » d'apprentissage pour la vie  
Jean-Martin Solt

- 2.1 En guise d'introduction : La « merveilleuse histoire » du jeune F.
- 2.2 Trop beau pour être vrai ?
- 2.3 Fil conducteur ...
- 2.4 Du temps, des encadrants qualifiés et du contenu

3. Le théâtre-action dans le cadre du travail de prévention des toxicomanies effectué au niveau des communes. L'exemple de la commune de Rumelange, au Luxembourg - Roger Seimetz

#### 3.1 Introduction

- 3.1.1 Théâtralisme de la concertation
- 3.1.2 Particularités liées aux communes

#### 3.2 Les paramètres du concept

- 3.2.1 Le groupe
- 3.2.2 La salle
- 3.2.3 Le texte
- 3.2.4 Les mouvements
- 3.2.5 Le son
- 3.2.6 La scénographie
- 3.2.7 Le jeu

#### 3.3. Déroulement réel

- 3.3.1 Espoir et utopie d'un programme de théâtre visant à prévenir les toxicomanies
- 3.3.2 Expérience et réalité

## ANNEXE

- Les auteurs
- Notes sur les troupes de théâtre
- Bibliographie
- Organigramme du GROUPE DE MONDORF
- Personnes de contact: Plate-forme interrégionale des professionnels de la prévention des toxicomanies du GROUPE DE MONDORF

## MENTIONS LEGALES



Le média théâtre se prête idéalement au traitement de sujets difficiles voire tabous. Cette caractéristique est particulièrement intéressante en matière de prévention des toxicomanies car elle se laisse combiner avec des objectifs pédagogiques.

Le théâtre offre des moyens quasi inépuisables en :

- travaillant sur l'exagération en la stylisant,
- s'attaquant aux problèmes sérieux par l'esprit et l'humour, servant de « miroir » au public,
- touchant les émotions du public,
- et utilisant des formes qui font participer activement le public.

Ainsi le destinataire devient à son tour acteur par exemple dans le contexte de projets de pédagogie théâtrale. Dans un second temps, la question du rôle et de l'impact du travail théâtral sur les toxicomanies sera prise en considération.

En outre, les approches pratiquées et des expériences résultant de cette « combinaison » seront présentées dans des institutions encadrant des jeunes, des écoles et des communes.

Cette publication s'adresse en premier lieu à toutes les personnes qui s'intéressent aux questions de la prévention des toxicomanies. Nos remerciements vont à tous ceux qui ont contribué à l'élaboration de la brochure, en particulier aux auteurs des articles spécialisés, Jean-Martin Solt et Roger Seimetz.



# A. LE THÉÂTRE DANS LA PRATIQUE DE MÉTHODES PRÉVENTIVES

ROLAND CARIUS, CePT

7



L'utilisation du média théâtre dans la mise en œuvre des objectifs de prévention des toxicomanies est effective dans la Grande Région depuis plus de deux décennies.

Au Luxembourg, par exemple, les méthodes de pédagogie par le théâtre participent du travail du CePT - Centre de Prévention des Toxicomanies depuis sa création en 1995. La publication du CePT « multiplicateurs dans la prévention primaire de la toxicomanie » (Multiplikatoren in der Primären Suchtprävention, 2005)<sup>1</sup> présente une approche pratique du travail théâtral. Roger Seimetz explicite dans un chapitre cette approche par la « prévention de la toxicomanie dans le reflet des éléments théâtraux ».

Depuis 1993, dans le cadre de la coopération transfrontalière GROUPE DE MONDORF, actif dans le domaine de la prévention des toxicomanies, de nombreux modèles de projets pour les jeunes ainsi que des formations pour multiplicateurs basés sur méthodes de pédagogie théâtrale (voir chapitre A.3.) ont été réalisés dans la Grande Région.

C'est dans ce contexte qu'a germé l'idée de compiler cette approche préventive des toxicomanies dans la présente publication.

Concrètement, deux axes principaux se sont dégagés : la représentation de pièces de théâtre et la réalisation de projets de théâtre éducatif.

## 1. DES PIÈCES DE THÉÂTRE ABORDANT DIFFÉRENTS THÈMES DE PRÉVENTION

Dans le contexte de l'école, des pièces de théâtre professionnel ont lieu sous la forme d'une série de représentations<sup>2</sup>. Le but de celles-ci étant de sensibiliser les enfants et les adolescents, et à les amener à la réflexion et au débat sur des tabous

<sup>1</sup> Nilles, Jean-Paul/ Krieger, Winfried/ Michaelis, Thérèse (Hrsg.); Multiplikatoren in der Primären Suchtprävention - Ein Handbuch; Luxemburg 2005

<sup>2</sup> Par exemple au cours des dernières années, différentes troupes de théâtre se sont produites au Luxembourg: Jemas Solo, Wilde Bühne, RequiSIT, IMPULS (voir annexe : notes sur les troupes de théâtre)

et d'autre part, de permettre au personnel scolaire/encadrant d'aborder de façon constructive des contenus portant sur la prévention des toxicomanies.

On peut rappeler ici la pièce de théâtre luxembourgeoise intitulée « NACH ÈMMER ALLC%L » qui a été présentée au cours des dernières années. Ce projet a été développé en partenariat entre le CePT, le Théâtre National du Luxembourg (TNL) et le ministère de l'Éducation nationale et de la Formation professionnelle (SCRIPT). L'auteur de la pièce, Roger Seimetz a mis l'accent sur les multiples facettes du thème « alcool » de manière à créer une mise en scène à la fois amusante et amenant à une réflexion de fond.

Après le franc succès de la série de représentations de la pièce destinée aux écoles ainsi que les formations continues thématiques pour le personnel scolaire en 2009 et en 2011, le CePT est allé plus loin en réalisant un « dossier pédagogique sur le thème de l'alcool » („Pädagogische Mappe zum Thema Alkohol“)<sup>3</sup>.

Ce matériel didactique comprend, outre un DVD de cette pièce de théâtre, des orientations méthodologiques pour une utilisation dans les écoles.

Pour le personnel scolaire, le CePT a développé un programme spécifique de formations continues.

## 2. TRAVAIL DE PÉDAGOGIE THÉÂTRALE : ÊTRE SOI-MÊME ACTIF

Pendant de nombreuses années, le travail de pédagogie théâtrale s'est développé dans la région et s'est avéré être une approche pratique pour des projets scolaires et parascolaires en matière de prévention. Contrairement à une représentation passive, le but ici est de participer activement, en encourageant les participants à recourir à leurs ressources propres aidés par un encadrement pédagogique professionnel. Ainsi, différents éléments théâtraux peuvent être utilisés. Le « théâtre de statues rythmique » décrit par Jean-Martin Solt dans la section B. 2., constitue une approche pratique.

<sup>3</sup> Both, Luc/Nilles, Jean-Paul ; Pädagogische Mappe zum Thema Alkohol ; CePT, Luxemburg 2014



Cette approche orientée du théâtre pédagogique est l'objet de la présente publication. Dans le contexte du GROUPE DE MONDORF, une série de mesures préventives a été réalisée (voir les exemples dans la section suivante).

### 3. HISTORIQUE DE CETTE PUBLICATION ET PORTÉE DU PROJET DU GROUPE DE MONDORF

La « plate-forme interrégionale des professionnels de la prévention des toxicomanies du GROUPE DE MONDORF » mène depuis 1993 des activités transfrontalières dans le domaine de la prévention des toxicomanies et organise dans ce cadre le projet en collaboration avec :

- le Caritasverband Westeifel e.V. (Bitbourg/D-Rhénanie-Palatinat),
- le CePT - Centre de Prévention des Toxicomanies (Luxembourg/L),
- le CMSEA - Service « En Amont »/Prévention des Toxicomanies (Metz-Freyming/F),
- le Drogenhilfe Saarbrücken gGmbH - Psychosoziale Beratungsstelle (jusqu'en 2014: Aktionsgemeinschaft Drogenberatung) (Sarrebbruck/D-Sarre),
- l'ASL - Arbeitsgemeinschaft für Suchtvorbeugung und Lebensbewältigung (Eupen/B) active jusqu'en 2009.

La collaboration interrégionale au sein du GROUPE DE MONDORF est fondée sur des accords ministériels de 1992. Le but étant de renforcer la coopération dans le domaine de la prévention des toxicomanies entre les 5 régions suivantes : la Sarre, le département de la Moselle, le Grand-Duché de Luxembourg, la communauté germanophone de Belgique, la Rhénanie-Palatinat.

Les institutions ont ainsi réalisé depuis deux décennies un certain nombre de projets modèles de prévention des toxicomanies, en particulier pour des groupes de jeunes socialement défavorisés. En outre, des formations interrégionales ont été organisées pour le personnel des institutions



impliquées dans les domaines de la protection de la jeunesse. Les mesures reçoivent le soutien financier des ministères concernés des différentes régions, auxquels nous adressons ici un remerciement.

Pour atteindre ces objectifs, des méthodes de pédagogie expérientielle et culturelle sont utilisées. Dans ce cadre, plusieurs projets pour jeunes, basés sur la pédagogie théâtrale et de formations de multiplicateurs ont été développés sous la supervision de Jean-Martin Solt et Roger Seimetz, les auteurs des articles dans cette publication.

On peut citer à titre d'exemple, le projet interrégional 2008/2009 du GROUPE DE MONDORF intitulé « A la recherche du bonheur », ce projet de pédagogie de théâtre et de musique a porté sur des questions de sens, des sujets et des problèmes de la vie des jeunes (documentation publiée par le CePT en 2009)<sup>4</sup>. Une présentation théâtrale et musicale a été développée dans des ateliers, laquelle a par la suite été produite devant des jeunes du même âge, lors d'une tournée dans les régions participantes.

<sup>4</sup> GROUPE DE MONDORF ; A la recherche du bonheur - Documentation du projet de pédagogie de théâtre et de musique pour jeunes; CePT, Luxembourg 2009

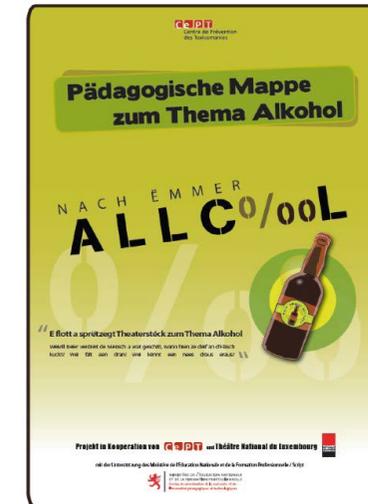


Pour assurer le suivi des multiplicateurs, une formation interrégionale portant sur des « méthodes de pédagogie de théâtre de clownerie pour la prévention des toxicomanies » a eu lieu en 2009 à Eisenborn (L) à laquelle Jean-Martin Solt et des professionnels ont pris part.

Les projets de pédagogie théâtrale offrent des approches pour aborder et traiter des questions clés de la prévention dans l'optique de renforcer la promotion de compétences nécessaires à la vie et d'affirmer la personnalité. Ceci offre aux participants, la possibilité de stimuler leurs compétences et d'élargir le champ de leur expérience, ce qui constitue une base importante pour une prévention efficace. Par exemple :

- promotion de facteurs pour affirmer la personnalité et renforcer la prévention par ses propres ressources et son efficacité personnelle, ainsi qu'en encourageant les loisirs alternatifs en combinant plaisir et modération de la consommation (alcool, gsm),
- promotion de compétences sociales à travers la coexistence prenant en considération : respect mutuel, tolérance, règles (par exemple : en termes de consommation), perspectives nouvelles,
- promotion de l'idée européenne : apprendre à connaître les jeunes des régions voisines en supprimant les barrières linguistiques et les préjugés,
- effets de transfert dans la vie adulte liés à la participation active des personnels d'encadrement,
- mise en réseau des multiplicateurs et institutions impliqués dans le projet.

A travers cette publication, les deux auteurs Jean-Martin Solt et Roger Seimetz ont abordé une réflexion fondamentale sur la prévention des toxicomanies et les questions liées à la pédagogie théâtrale. Ils ont aussi décrit des concepts et documenté des expériences pratiques acquises dans différents contextes. Les photos sont issues des projets et des formations réalisés dans le cadre du GROUPE DE MONDORF.



# B. THÉÂTRE ET LA PRÉVENTION DES TOXICOMANIES : ÉVOLUTION ET APPROCHES



## 1. LES SPECTACLES DE THÉÂTRE AU SERVICE DE LA PRÉVENTION DES TOXICOMANIES : ... TEL UN OISEAU AUX AILES ROGNÉES !

Jean-Martin Solt

Théâtre et prévention (des toxicomanies) ! Un vaste sujet, un sujet difficile, chargé d'émotions, controversé ... un réel défi !

Une thématique à multiples facettes qui rend le choix d'une approche extrêmement difficile. Sous l'aspect d'une vision scientifique du théâtre, on pourrait tirer des parallèles avec l'histoire de la genèse et du développement du théâtre en général, surtout en ce qui concerne l'acceptation forcée d'un corset didactique moralisateur et de sa tutelle sur le théâtre, avant que celui-ci ne retrouve péniblement sa confiance en soi et se re-mémorise les valeurs et les qualités qui lui sont propres. Avec une approche descriptive on pourrait tenter (mais, très certainement en vain !) de dresser un inventaire, qui se voudrait objectif ou alors sciemment évaluateur. Une alternative plus facile serait de faire un éloge aveugle des nombreuses vertus des pièces de théâtre exploitées au profit de la prévention des toxicomanies.

En tant que créateur et interprète de théâtre satirique ayant pour mission d'écrire un texte sur le sujet « théâtre et prévention (des toxicomanies) », je regrette le caractère sérieux qu'on attend de cette contribution. En raison de l'histoire de la relation entre le théâtre et la prévention des toxicomanies, mais aussi de la relation assez ambiguë, mi-figue, mi-raisin qui existe et persiste entre ces deux partenaires inégaux, l'écriture d'un spectacle cynique et sarcastique serait une mission bien plus facile !

Mais c'est justement par respect de sérieux que le développement et la situation actuelle de la relation entre le théâtre et la prévention ne pourront être évalués que très grossièrement dans le cadre de cette contribution (en précisant qu'elle se limitera à traiter l'implication de *spectacles théâtraux existants* et ignorera tout le secteur relatif au *travail théâtral actif* avec les publics visés, qui sera traité plus loin).

Cet objectif – bien que plus restreint – nécessiterait néanmoins une analyse bien plus différenciée sur beaucoup de points que ce qui sera possible dans le cadre de ce texte, car l'historique de cette relation n'a pas été aussi rectiligne, ni la situation actuelle aussi claire et évidente que ne pourrait le laisser croire cet écrit. Que ce qui suit puisse néanmoins enrichir la discussion – voire la provoquer !

### 1.1 LE CHEMIN ÉPINEUX

#### 1.1.1 DE L'ABSTINENCE AU MARIAGE FORCÉ

Fort longtemps, le travail de prévention a été considéré comme un travail de pure dissuasion basé sur une « philosophie de la peur » (ou stratégie de la tête de mort<sup>5</sup>, qui ne laissait guère de place à un média aussi vivant que le théâtre. A une époque autoritaire d'obéissance forcée et de manque généralisé de connaissances fondées sur ce point chez la plus grande partie de la population, il se peut que cette stratégie ait fait preuve d'une certaine efficacité – mais, le cas échéant, une efficacité bien douteuse, vu qu'elle engendrait généralement des effets directs et indirects très négatifs pour les personnes en situation de dépendance.

Suite à la démocratisation et à la propagation croissante d'informations plus fondées au sein des sociétés dites « plus avancées » – situation qui, avant tout chez les jeunes, a suscité un fort refus de se plier aux structures autoritaires d'obéissance aveugle et a engendré une attitude d'opposition aux vérités décrétées officiellement –, il s'est avéré que le seul effet de dissuasion vraiment significatif de cette forme de travail concernait justement ce concept de dissuasion lui-même !

Il fallait donc trouver des solutions pour mieux faire passer cette pilule amère. Et est-ce bien étonnant ? – une fois de plus, on s'est tourné vers le théâtre pour qu'il serve d'instrument de soutien didactique.

Toujours dissuasif, moralisateur, accusateur et instructif à la manière très

<sup>5</sup> c.à.d. qui brandissait le sceptre de l'inévitable engrenage vers la maladie et la mort enclenché dès les premiers contacts avec une drogue illicite.



manichéenne, on pensait pouvoir aliéner le théâtre et se servir de ce média porteur de sympathie pour un enrobage mielleux de la médecine amère des interdits, des stratégies de dissuasion, des méthodes de stigmatisation éthique et d'exclusion sociale. La forme était donc nouvelle, mais les contenus restaient les mêmes : L'ordre et la discipline étaient présentés comme la meilleure protection, la meilleure recette pour ne pas tomber dans les abîmes de la dépendance ! La compréhension, la tolérance, l'aide acceptante étaient considérées comme de véritables promoteurs de ce fléau de la société, dont les faibles – avant tout les « socialement faibles » – étaient des proies prédisposées et impuissantes, sans aucun pouvoir de s'en défendre par manque de volonté (bien entendu, de BONNE volonté !) et de détermination, c.à.d. par pure mollesse ! Le but n'était donc toujours pas de promouvoir une réelle information, éducation ou instruction, mais de continuer de miser sur la pure dissuasion – mais sous un autre emballage !<sup>6</sup>

Il est certainement inutile de traiter plus en détail les personnages d'identification de ces pièces de théâtre : Le héros était celui qui, soit grâce à sa volonté de fer a su résister à toutes les tentations, ou alors celui qui après avoir 'trébuché' ou 'succombé', a pu s'en libérer grâce à l'aide intègre extérieure, voire grâce à sa propre force intérieure et à son autodétermination à vaincre cette défaillance. Dans cette vision de la problématique, la dépendance n'est ni une maladie, ni un problème social : elle résulte uniquement d'une faiblesse individuelle, d'un manque de volonté, d'un déficit de discipline et/ou d'éducation.

Mais il s'avéra que la réduction du théâtre à une pure fonction d'assistantat didactique défailait. Ceux et celles qui nécessitaient le plus d'efforts de prévention et/ou une aide concrète étaient ceux et celles qui pouvaient le moins s'identifier avec les personnages d'identification proposées, ou alors – s'ils le faisaient tout de même – devaient se considérer comme des perdants, des échoués, des faibles,

<sup>6</sup> Bien sûr, il existait de tout temps des hommes aux pensées progressistes, qui agissaient en conséquence, que ce soit dans le secteur de la discussion théorique ou dans la pratique de la prévention, mais qui n'ont pas réussi à s'imposer contre les forces conservatrices à orientation plutôt répressive qu'émancipatrice – tout comme cela reste malheureusement trop souvent le cas même de nos jours.

des « bons à rien », ce qui, sous le point de vue de la psychologie sociale, était, de fait, contra productif et un objectif non souhaitable. Dans les années 80, le refus de ce genre de théâtre par les jeunes était si évident que ce concept d'exploitation théâtrale dans le cadre de la prévention des toxicomanies a été mis « hors service » au sens le plus stricte du terme, et qu'apparurent les premiers contours d'un possible mariage d'amour.





### 1.1.2 LES CONTOURS D'UN MARIAGE D'AMOUR

Les fruits d'une relation positive entre le théâtre et le travail de prévention qui émergèrent d'abord de manière plutôt singulière se multiplièrent. D'une part, en raison d'une conception différente et de plus en plus différenciée de la problématique de la dépendance, qui entraîna un changement du terme même de la dépendance vers un concept qui la considérait comme une maladie. D'autre part, en raison du combat infatigable de certains spécialistes de la prévention qui ne voulaient pas se satisfaire de la pratique prédominante, mais étaient décidés d'emprunter de nouvelles voies plus adaptées, plus efficaces et plus crédibles, et qui eurent le courage et l'énergie d'imposer ces nouveaux concepts au sein de leurs propres institutions et contre le monde politique et les milieux spécialisés plus conservateurs. Troisièmement, et évidemment, il y avait aussi de plus en plus d'artistes qui ne voulaient plus se laisser instrumentaliser de la sorte et proposaient de traiter cette thématique de manière plus différenciée en aspirant à des propositions de spectacles plus qualifiés, plus crédibles et aussi plus critiques – autant au niveau de la forme que du contenu.

Au niveau du contenu, ils portèrent une attention particulière à mettre en évidence les différents rouages et les multiples interdépendances, à dévoiler les arrière-fonds, les rapports sociaux, à traiter les problématiques qui se cachent derrière celle de la dépendance (ou alors sont engendrées ou respectivement renforcées par celle-ci), à thématiser les injustices et les irresponsabilités de la dévaluation sociale, la stigmatisation ou voire l'exclusion des personnes concernées, à promouvoir les potentielles aides acceptantes et positives ainsi qu'un sentiment de co-responsabilité de tous. Concernant la forme, ils avaient recours non seulement aux formes traditionnelles, mais aussi à d'autres approches théâtrales qui permettaient d'impliquer plus fortement le public (ainsi le théâtre forum, des formes de théâtre de caf'conc' ou d'autres formes participatives ou interactives de théâtre) ainsi que des formes spécifiques, qui promettaient de pouvoir toucher plus particulièrement certains publics définis (telles que la comédie musicale, le théâtre rock ou le théâtre action).

De plus, cette exigence accrue au niveau des contenus s'accompagnait également d'une exigence plus élevée au niveau des qualités immanentes au théâtre, donc des qualités purement artistiques. Le théâtre avait bien une orientation thématique, mais devait aussi convaincre, être attractif et procurer du plaisir par sa qualité purement théâtrale. Une bonne préparation thématique, un jeu convaincant, une mise en scène professionnelle et la volonté de prendre le public visé vraiment au sérieux, voilà les éléments qui devaient être garants d'un bon théâtre de prévention. Celui-ci devait bien sûr (com-)porter un message, mais également et tout simplement procurer un moment de plaisir aux spectatrices et spectateurs.

La devise : Un théâtre sensé qu'on a plaisir à regarder !  
Qui s'en étonne, que de telles approches émancipatrices, qui ne voulaient pas réglementer, mais tablaient plutôt sur le propre entendement, le propre raisonnement et la propre responsabilité du public, et donc se différenciaient sciemment des concepts de dissuasion d'antan (et qui, en plus de cela, voulaient procurer du plaisir) étaient accueillies avec une certaine réticence par une grande partie des organisations et/ou des institutions compétentes. D'une part, on craignait que le sérieux de ce sujet soit fortement compromis, d'autre part, l'ouverture et la sincérité préconisée vis-à-vis du public suscitaient de grandes peurs, vu qu'elles se concrétisaient par un strict refus d'adhérer à l'idée d'une pure damnation combinée avec une transfiguration naïve de la réalité. Et il est vrai qu'une telle approche peut réellement susciter l'angoisse : En fin de compte, un travail d'information préventive pris au sérieux est synonyme d'une véritable révélation de faits et donc d'un recours non censuré des publics ciblés à toutes les informations nécessaires ou souhaitées – y compris les contradictions, les incongruités ou les falsifications sociales concernant ces problématiques.

En parallèle – et aussi contradictoire que cela puisse paraître – ces formes de théâtre ont également profité de la pression grandissante des « quotas » de prévention qu'il fallait remplir et qui – quelle ironie du sort ! – furent définis plus ou moins par ces mêmes forces et/ou organisations conservatrices opposées. Ces « quotas » résultaient de la problématique grandissante de la dépendance



dans nos sociétés. En raison de la pression publique – et, suite à cela, politique – qui en découlait, la mise à disposition de fonds publics ou autres subsides pour le travail de prévention dépendait de plus en plus des critères de réussite vérifiables (ou du moins politiquement exploitables). Comme pour des raisons immanentes à sa nature, le véritable impact d'un travail de prévention n'est guère mesurable, c'est le nombre des personnes touchées – c.à.d. techniquement, formellement atteintes – qui devint très rapidement le critère fondamental et exclusif pour l'octroi d'aides financières. Ainsi les acteurs de la prévention furent confrontés et exposés de plus en plus exclusivement à la pression du seul quota quantitatif. A cette époque, où la « prescription forcée » d'actions de prévention pour jeunes n'étaient plus opportunes – ou du moins, où l'attention et l'acceptation forcée des jeunes pour des actions naïves de dissuasion ne pouvaient plus guère être assurées –, on ne pouvait plus ignorer tout simplement l'opinion du public que l'on voulait atteindre. Et il était indéniable que les jeunes acceptaient mieux ces nouvelles formes que les anciens concepts poussiéreux avec, respectivement, les propositions de théâtre qui allaient de pair.

Cette évolution – en principe non voulue – d'approches novatrices bien conçues et concrètement bien adaptées aux objectifs sensés d'un travail de prévention digne de ce nom, conséquence d'une pression d'actionnisme à quota quantitatif, ne dura pas très longtemps.

Il y eut très vite un réel renversement de situation : La dépendance des subventions financières du seul succès quantitatif amena une perversion des approches, vu que ne comptait plus que le nombre des jeunes atteints. Il fallait donc – coûte que coûte – trouver des propositions permettant de toucher au plus court beaucoup de jeunes et de jeunes adultes.

Et tel que c'est presque toujours le cas, plus la pression des quotas augmentait, plus les objectifs intrinsèques et la qualité du contenu furent délaissés (sacrifiés !?) au profit de l'attractivité et de la pure popularité des actions proposées.

### 1.1.3 LE TEMPS DU MARIAGE FORCÉ

L'objectif légitime d'atteindre les jeunes a fait naître des actions bien curieuses, dont l'efficacité préventive, voire le rapport même avec la prévention peuvent être fortement mis en cause dès qu'on les soumet à une analyse critique. Ces approches pseudo progressistes démontraient parfois de façon éclatante le manque total de concept, l'incohérence, la double-morale et le recours à d'anciennes visions largement dépassées sur la problématique de la dépendance. Un exemple – qui serait à l'honneur dans chaque spectacle satirique – furent les fameuses „discothèques anti-drogue“ ou „concerts anti-drogue“ sponsorisés par des brasseries, dont non seulement les logos décoraient en grand format les affiches, mais qui étaient également présentes sur place avec des stands et des points de vente lors des manifestations musicales !!! Il est vrai qu'avec le temps, les responsables ont évité de telles bourdes<sup>7</sup>, mais fondamentalement, de tels concepts n'en restent pas moins douteux.

Bien qu'indéniablement réussies sous l'aspect purement quantitatif, ces stratégies manquaient cruellement de transparence quant à l'aspect qualitatif de leur efficacité préventive. Le manque de cohérence s'avérait déjà lors du choix des groupes de musiques et autres artistes engagés selon des critères, où la popularité jouait un rôle bien plus déterminant que leur potentiel à servir de modèle dans le cadre d'une problématique de toxicomanie ou que les messages contenus dans leurs textes et musiques.

Une simple observation critique, et à plus forte raison, une évaluation sérieuse aurait permis de percevoir les nombreuses contradictions, comme par exemple les objectifs officiels et les slogans de prévention écrits en grandes lettres sur les affiches ou banderoles (majoritairement ignorées), les modules d'informations et d'animations thématiques insérés de temps en temps – en pur alibi, dirait-on – (surtout pendant le temps de changement de scènes entre les différentes formations de musique) et le fait que le majeure partie du public – en tout cas les plus « cool » –

<sup>7</sup> et entre temps de telles affiches sont rares. (Certaines ont déjà le statut d'objet de collections !)



évitait ces éléments à vocation préventive en profitant de ces moments pour sortir<sup>8</sup>.

Malgré tout, cette tendance à organiser de grandes « manifestations - événements » a perduré assez longtemps. Des actions de ce genre ont continué à être proposées grâce à des aides publiques conséquentes et le soutien des caisses de maladie, d'autres organisations, voire des sponsors du monde économique - entre autre de nombreux producteurs de boissons alcoolisées ! Mais, à mon avis, autant au niveau de la publicité qu'au niveau de la mise en pratique, elles gardent un arrière-goût de « fayotage gratuit » auprès des jeunes.

Entre « masse » et « classe », la priorité était évidente !

En tout cas, plutôt des stratégies de Marketing que des concepts fondés d'une éducation préventive !

Les acteurs professionnels de la prévention, qui s'étaient battus de longues années avec beaucoup d'endurance et d'engagement pour remplir au mieux leur mission et pour obtenir des subventions adaptées, ont dû vivre comme une dérision la décision des autorités publiques de charger des agences de marketing de ce travail de prévention en leur allouant - à l'encontre de l'« avarice » institutionnelle précédente de rigueur vis-à-vis des acteurs spécialisés de la prévention - des budgets faramineux.

Ce changement d'orientation, qui délaissait les actions plus ciblées conçues par les acteurs professionnels locaux pour les besoins spécifiques des publics sur place au profit d'« actions événements » réalisées par des entreprises de marketing, était indéniablement l'expression du fait que la problématique des dépendances et donc de la prévention - après avoir déjà été défini comme un élément du secteur de la politique sociale - était devenu un enjeu politique bien plus prioritaire et plus important qu'auparavant. Suite à cette prise de conscience des élus, la prévention devait impérativement se rendre *visible publiquement* ! Car en considérant la pratique décrite ci-dessus, on peut difficilement se défaire de

l'impression qu'il s'agissait bien moins de *promouvoir* le travail de prévention que de le *commercialiser* et de l'*exploiter* politiquement.

Cette tendance à donner plus d'importance à l'exploitation qu'à la réelle prévention a eu pour conséquence de sacrifier de plus en plus les contenus significatifs à la prédominance des « Highlights », des « performances », des « events » ponctuels et à grande résonance publique : feux de paille, simples, courts et médiatiques au détriment d'une prévention différenciée et proche de la réalité sociale. Une prévention à l'image des stratégies publicitaires de la libre économie ! La seule différence résidait dans le fait que le produit commercialisé n'était pas un simple produit de consommation telle une lessive ou une boisson sucrée à teneur de caféine, mais l'image de marque d'une prévention efficace pour combattre la dépendance.

Les propositions théâtrales qui avaient pour objectif une prévention thématiquement fondée et différenciée, qui se battaient pour plus d'autodétermination et de responsabilité personnelle n'avaient plus leur place dans ce jeu faussement fortuit, où trônait le populisme et la recherche de l'effet médiatique : de brefs slogans au lieu de véritables informations, de courts feux d'artifices au lieu d'une action d'information éducative différenciée.

Les soi-disant « interludes » ou « modules » de prévention devaient être aussi brefs que possibles, pour ne pas faire fuir définitivement les jeunes que l'on avait attiré avec d'autres contenus - et qui, de toute façon, esquaivaient majoritairement ces « intermèdes de prévention » en quittant les lieux pour d'autres salles ou pour savourer une pause cigarette au dehors et ne réapparaître que lorsque se poursuivait le « vrai » programme. Une situation connue, mais dont on se moquait en sous-main dans le cercle des responsables de ces actions, dont le métier, et donc la motivation première, n'était et n'est toujours pas d'ordre socio-éducatif, mais tout simplement médiatique et économique. Et il est vrai qu'à part les partenaires financiers, impressionnés par l'effet médiatique et les bilans positifs dressés dans les rapports officiels, plus personne ne se laissait leurrer, surtout pas les jeunes: De ce fait, pour ces jeunes, ce qui devait servir d'« appât », donc

<sup>8</sup> souvent pour fumer, voire pour boire l'alcool qu'ils avaient amenés à ce concert gratuit d'un groupe à la mode !



le programme « factice », le « postiche » de la prévention était devenu depuis longtemps le programme principal ! Et cela reste vrai pour les actions de ce type que l'on propose encore aujourd'hui<sup>9</sup>.

Les jeunes pouvaient participer gratuitement et avec l'accord inconditionnel de leurs parents à une manifestation « cool » de musique et/ou de musique et d'« actions », lors de laquelle ils devaient accepter de petites interruptions du programme 'majeur', durant lesquelles on leur proposait des intermèdes - interchangeables selon les courants sociopolitiques - sur la toxicomanie, la protection de l'environnement, le sida, le racisme, l'extrémisme de droite, la violence, les sectes ou une autre thématique significative d'actualité - à moins de pouvoir les éviter d'une façon ou d'une autre, ce qui était majoritairement possible.

Il va de soi que le théâtre a été appelé à changer et à s'adapter à ce nouveau style de prévention et ces petits modules d'intermèdes : on exigeait de petites scénettes garantissant à 100% de ne pas perturber le programme principal. Ces scénettes devaient être présentées rapidement, de manière très flexible, sans grande exigence au niveau du matériel, des accessoires ou de la technique, sans occuper trop longtemps la piste de danse ou le « devant de la scène », sans provoquer/critiquer le propriétaire de la discothèque, sans porter atteinte à la bonne ambiance, sans ceci, sans cela... bref devaient accomplir le miracle paradoxal d'être aussi discret que possible tout en garantissant un maximum d'« efficacité de prévention des masses » !

Il est vrai que les cachets étaient assez élevés, de sorte que, face aux financeurs

<sup>9</sup> Même si dans le domaine de la prévention des toxicomanies elles sont devenues plutôt rares, avant tout, me semble-t-il en raison des restrictions budgétaires que connaissent nos pays, mais aussi parce que la dépendance est fortement occultée par la crise économique ou d'autres thématiques telles que, par exemple, la violence ou l'absentéisme scolaire, auxquelles, actuellement, on prête plus d'attention.

Sinon, j'en suis persuadé, le regain de la consommation d'alcool constaté chez les jeunes ou la « mode » de vouloir vivre un coma éthylique, telle que fortement répandue en Allemagne, mais se propageant un peu partout auraient un impact politique bien plus fort et, le cas échéant, entraîneraient sans aucun doute un recours à ce même type d'actions à « forts effets médiatiques ».





publics, si déjà on manquait de concepts convaincants, on pouvait au moins justifier des dépenses importantes de prévention. De ce fait, si l'efficacité préventive a pu être mise en cause, le calcul pécuniaire, par contre, était un sans-faute ! Autant les organisateurs de prévention – et cela me semble être le terme le plus approprié pour eux – que les artistes impliqués y trouvèrent leur compte.

Ce genre d'interventions théâtrales n'était nullement approprié à améliorer l'image de marque d'une implication artistique lors d'actions de prévention (des toxicomanies ou autres), implication déjà extrêmement controversée en soi dans les milieux artistiques – bien au contraire ! L'attitude déjà fortement réticente qu'arborait le monde artistique vis-à-vis des comédiennes et comédiens prêts à s'impliquer lors d'actions de prévention n'a été que plus désapprobatrice – et, cette fois, indéniablement à juste titre !

## 1.2 LES PREMIERS FRUITS PARTENARIAUX

### 1.2.1 ENTRE DISSUASION ET « FAYOTAGE », ARGENT ET MORALISATION : LES LUEURS D'ESPOIR !

A l'autre extrême de ce fayotage par le biais de grandes manifestations adaptées aux publics jeunes et déclarées progressistes, persistaient également les vieux concepts anachroniques de dissuasion : Et ce nouveau millénaire n'a et ne fera pas changer d'avis les adeptes d'une diffusion dissuasive d'informations par des policiers en uniforme intimidant<sup>10</sup>, plutôt que d'une sensibilisation ouverte et citoyenne à la problématique, et je crains qu'ils se maintiendront encore longtemps avec leurs arguments traditionnels.

C'est exactement entre ces deux pôles aussi problématiques l'un que l'autre, qu'il faut chercher les pistes vraiment partenariales et constructives d'une

<sup>10</sup> Tout en sachant que dans certaines villes ou régions, la police ou la gendarmerie coopèrent de manière tout à fait constructive et solidaire avec des organisations de prévention ayant des approches très citoyennes, voire proposent elles-mêmes un travail de prévention fondé et extrêmement bien conçu.

mise en relation réussie du théâtre avec le travail de prévention ; des pistes qui redonnent aux termes d'« initiation » et d'« information » leur sens premier : la volonté de « rendre transparent les rapports et les engrenages », « de mettre la réalité de cette problématique en évidence », en 'pleine lumière' et de clarifier les choses, « d'aller au fond des choses », et finalement de baser la réflexion sur une analyse rationnelle. Bref : Une prévention pouvant servir de fondement et d'aide décisionnelle aux jeunes comme aux adultes pour accéder à un comportement responsable et autodéterminé !

Et cette évolution souligne les atouts que le théâtre peut apporter au travail de la prévention des toxicomanies.

Le travail de prévention ne représente évidemment qu'un élément parmi d'autres d'un tel objectif de citoyenneté responsable. Et le théâtre, à son tour, n'est qu'un média parmi tant d'autres, permettant de concrétiser un travail de prévention ainsi conçu.

Une incursion dans la multitude d'approches et de concrétisations d'un travail de prévention vraiment sensé démontre l'énorme diversité des média potentiellement exploités ou exploitables, que ce soit dans les secteurs du texte et de la littérature, du film, de la musique et de l'ensemble du spectacle vivant, du monde sportif, du domaine ludique ou de la pédagogie d'aventure pour ne citer que ces exemples. LE média optimum de prévention n'existe pas – mais, par contre, il existe bien des média qui sont plus particulièrement adaptés que d'autres pour cibler certains objectifs et/ou publics spécifiques.

Le théâtre est doublement prédisposé pour servir d'instrument de prévention : d'une part, sous la forme de ses « produits » (ou « productions »), donc ses spectacles, d'autre part sous la forme d'« activité théâtrale ».

Les atouts de l'activité théâtrale, avec une focalisation sur l'aspect du '*processus*' étant traité ailleurs, ce texte-ci se consacrera uniquement au théâtre sous sa forme de *produit(s)* .

Les avantages du théâtre sont multiples. Certains lui appartiennent exclusivement, il en partage certains avec d'autres média et certains ne sont intéressants qu'en combinant cette expression artistique avec un ou plusieurs autres média.



D'une part le théâtre, comme un des „ars vivendi“ est une forme artistique particulièrement vivante, qui, pour ainsi dire, peut être vécue « avec corps et âme ». A l'encontre du film, du livre ou d'une œuvre d'art plastique, ce sont de vrais êtres humains qui se produisent et agissent. Le genre théâtral choisi définit à quel point la personne « qui se trouve derrière le comédien ou la comédienne » puisse être perçue en tant que telle. Tandis que les formes théâtrales classiques ne laissent apparaître que la personne purement physique qui se « cache » derrière son personnage ou son rôle, des formes plus autoréférentielles, telles que par exemple le style « caf'conc' », permettent aussi de reconnaître la personne (ou personnalité) agissant dans un ou plusieurs rôles.

Indépendamment de cela, le public est toujours conscient du fait que ce sont des personnes réelles qui agissent, qui se dévoilent plus ou moins au cours du spectacle, qui restent souvent disponibles après le spectacle pour répondre aux questions, voire pour un échange plus approfondi. Il existe donc toujours et indéniablement une relation entre l'artiste de scène et le spectateur.

Cette caractéristique d'un « rapport humain direct » est certainement l'un des atouts les plus importants du théâtre. Sous l'aspect de la communication, la présence directe des artistes sur scène est particulièrement adaptée pour interpeller le public, pour le toucher, accéder à ses émotions, lui faciliter l'identification avec les personnages sur scène et lui transmettre un message – dans la rencontre directe d'homme à homme.

Selon la forme théâtrale choisie, cette caractéristique ouvre un large éventail de possibilités permettant d'adapter le spectacle au contexte local, que ce soit sous l'aspect des conditions techniques ou alors en fonction du public concrètement ciblé.

Ces particularités peuvent être exploitées au profit des missions de prévention.

Sous l'aspect du contenu, le média créatif qu'est le théâtre est un instrument de prédilection pour (re-)présenter la réalité – et ce, justement parce qu'il n'est pas obligé de reproduire cette réalité telle quelle, mais peut sciemment la disséquer, la fragmenter, l'aliéner, peut en extraire et focaliser certains aspects, peut la fausser pour – paradoxalement – la montrer de manière plus vraie, plus juste, plus pointue

ou du moins plus claire et précise. Ainsi, on peut décortiquer des situations, faire apparaître des relations a priori non apparentes, dévoiler des mécanismes cachés et proposer de nouvelles perspectives, de nouvelles visions, de nouvelles pistes – et tout cela indépendamment de la forme théâtrale choisie : Que ce soient des formes classiques de théâtre jusqu'aux formes les plus interactives (tel que, par exemple, le théâtre-forum ou certaines formes de théâtre-action) en passant par tous les genres intermédiaires et toutes les formes annexes.

Bien que chacune de ces différentes approches présente des qualités spécifiques, aucune d'entre elle n'est LA forme la plus appropriée, mais propose, chacune, des avantages particuliers.

### 1.2.2 LE PARTENARIAT MÛR

Dans le cadre de cette contribution il n'est pas possible de mentionner une à une toutes les formes potentielles de théâtre – d'ailleurs, se pose même la question, s'il serait théoriquement possible de dresser un tel inventaire ! Même une énumération des genres les plus importants avec citation, respectivement, d'un exemple ne serait pas faisable. Il me semble donc beaucoup plus opportun de donner une impression de la diversité des implications possibles de spectacles théâtraux ; mais aussi de souligner que, selon le genre théâtral choisi, certains objectifs peuvent s'exclure mutuellement et, de ce fait, – comme pour l'ensemble du travail de prévention –, ce n'est qu'avec une combinaison de différentes formes, méthodes et approches qu'on pourra répondre aux divers objectifs d'un travail de prévention digne de ce nom.

Les formes de *théâtre participatif* ou de *théâtre interactif* permettent un dialogue (ou échange) direct plus ou moins intense avec le public, qui, de ce fait, aura la possibilité de réagir ouvertement et de manière spontanée, de prendre position par rapport au spectacle et à son contenu, voire d'influer sur le contenu ou le cours du spectacle, ce qui aura comme conséquence pour les artistes de scène de devoir réagir à leur tour et – selon l'approche – jusqu'à (ré-)adapter leur spectacle. Que cette interaction se réalise par le biais d'une communication verbale ou par l'invitation adressée au public de monter sur scène et de s'immiscer directement



dans le déroulement de la pièce, ces formes génèrent non seulement une communication directe entre le public et les artistes, mais aussi – directement et indirectement – un échange au sein même du public. La réaction exprimée par un spectateur ou une spectatrice n'est pas entendue uniquement par les artistes, mais aussi par le reste du public. Ainsi les spectacles interactifs révèlent aussi les opinions, les attitudes, les convictions, les réactions et le degré d'information du public – un aspect qui peut sciemment être intégré dans le processus de prévention.

On peut citer le Théâtre-Forum, tel qu'il fut développé par Augusto Boal, comme la forme d'implication du public la plus extrême. On y invite le public à intervenir à tout moment, à influencer la scène actuellement présentée, à la changer à son gré en prenant la place de l'un(e) des artistes de scène ou d'un autre membre du public qui se sera ingéré auparavant et en donnant une nouvelle impulsion, une autre orientation ou tournure à la scène présentée, jusqu'à ce qu'éventuellement un autre spectateur ou une autre spectatrice ne vienne prendre sa place et ainsi de suite. La scène peut également être reprise plusieurs fois à son point de départ, avec des dénouements différents, etc.

Présenté de manière aussi succincte, cela pourrait générer la suspicion d'un chaos incontrôlable et d'un éclectisme sans queue ni tête, mais cette impression est erronée. Dans le contexte d'objectifs sociaux et/ou préventifs, le théâtre forum propose une approche théâtrale extrêmement intéressante – à condition toutefois que celle-ci soit encadrée par une troupe de théâtre vraiment qualifiée et expérimentée.

De manière générale, les formes théâtrales qui impliquent le public d'une manière ou d'une autre sont jugées très favorablement et ont « la cote ». On souligne leur vivacité et, dans ce contexte, l'atout du « dialogue » – terme à connotation très positive –, leur grande adaptabilité, ainsi que la très bonne acceptation de la part du public et tout particulièrement des jeunes qui s'ensuit. Ainsi, on les oppose souvent très positivement aux formes plus classiques d'un théâtre purement réceptif pour le public, qui, de ce fait, est vite pourvu de l'étiquette négative de réduire le public à un statut de pur consommateur.

Mais cette stigmatisation globale n'est certes guère justifiée et cause du tort à cette forme théâtrale, dont les avantages, de ce fait, échappent à l'attention et sont trop souvent ignorés.

Car comme nulle autre, la forme de théâtre traditionnelle (dans le sens de : non-interactive) permet de (re-)présenter une situation, une évolution ou une histoire dans le calme, avec le temps nécessaire et aussi avec l'attention requise de la part du public, de pouvoir susciter pas à pas et de manière planifiée les émotions escomptées, de pouvoir les laisser agir le temps qu'il faut, de toucher, de saisir, d'interpeller le public, de le laisser découvrir les dessous, de laisser agir les images et les associations qu'elles suscitent, etc. sans aucune interruption. Elle offre au public la chance de les savourer (ou de devoir les endurer), elle permet de confronter les spectateurs aux contradictions, aux sentiments ambiguës que peuvent engendrer le savoir ou de nouvelles informations, sans lui permettre d'échapper à tout cela par des « réactions libératrices » telles que commentaires, objections, oppositions, stratégies de ridiculisation ou de banalisation ou, justement, d'ingérence directe sur la représentation.

Elle offre un cadre qui permet de développer une histoire, une réflexion, un message avec le temps et le calme nécessaire, de décortiquer et de recomposer des rapports complexes, d'analyser et de traiter des ambivalences, en les « jouant » sur scène – pour ne citer que quelques avantages et exemples de son potentiel. Cette forme théâtrale n'offre pas seulement aux artistes de scène un espace protégé leur permettant de développer une pièce sans interruptions, sans la pression de devoir répondre et réagir à un dialogue incessant, sans la pression de justifications prématurés et sans devoir référer sans cesse « à plus tard dans la pièce ».

Du point de vue du public, cette forme théâtrale fait preuve de qualités opposées aux atouts du théâtre interactif, mais qui ont, elles aussi, leurs mérites. Le spectateur n'est pas bousculé sans cesse par d'autres spectateurs, qui sont peut-être plus extrovertis, plus courageux, parfois plus amusants, ou alors moins sensibles, plus destructifs, dotés d'une voix plus forte, ... ou qui sont tout simplement toujours plus rapides.

Le reproche, que ce théâtre réduise le public au simple statut de consommateur ne peut être maintenu dans cette généralisation. Ce n'est pas la *forme* d'un théâtre,



mais bien la pièce elle-même, le *spectacle très concret*, son texte, sa mise en scène, son jeu de scène qui réduisent ou non les spectateurs au statut de purs consommateurs. Ainsi, bon nombre de spectacles catégorisés sous la rubrique des théâtres interactifs transforment les spectateurs en simples marionnettes pseudo actives, pervertissant l'implication réelle en une pure farce d'activisme superficiel et creux, servant d'alibi : Il n'y a pas que dans le domaine du théâtre pour jeune public que l'on rencontre ces « stratégies gratuites de guignol »<sup>11</sup> incitant le public à répondre de manière purement mécanique, sans la moindre marge individuelle, à des questions purement rhétoriques, excluant ainsi toute participation réellement active. Par opposition, il existe bon nombre de spectacles de théâtre non-interactifs qui interpellent réellement le public, l'incitent à la réflexion, à la discussion sur le thème abordé, à une prise de position, l'invitent à prendre ses responsabilités citoyennes !

### 1.3 LA DISPARITION DES SPECTACLES DE THÉÂTRE DU CHAMP D'ACTIVITÉ DE LA PRÉVENTION DES TOXICOMANIES ?

- De manière générale, le „temps fort“ des propositions nombreuses et/ou cycliques d'actions de prévention semble révolu, Les raisons en sont très certainement multiples. Pour en citer quelques-unes :
  - d'une part, en raison de la réduction des subventions (des spectacles de théâtre proposées dans un contexte adapté et devant un public d'une taille sensée sont assez coûteux)

<sup>11</sup> Cette remarque ne veut en aucun cas discréditer fondamentalement le genre « guignol » ou toute autre forme de théâtre de marionnettes ! Bien au contraire : à mon avis on ne porte pas assez d'attention, ni assez d'estime aux nombreux spectacles hautement qualifiés de ce genre.





- d'autre part, ce déclin est renforcé par un changement ou une substitution de la priorité politique ou sociale accordée au thème de la dépendance au profit d'autres problématiques telles que la violence, l'intolérance, la xénophobie, l'extrémisme de droite etc.<sup>12</sup>
- De nos jours, l'efficacité préventive des spectacles de théâtre semble fortement mise en doute.
- Une majorité des acteurs de la prévention des « générations actuelles » considèrent le théâtre (du moins les spectacles de théâtre) comme un média révolu, anachronique, qui ne correspond plus à l'époque actuelle, qui n'est plus vraiment en phase ni avec les modes, les habitudes et les intérêts des jeunes, ni avec l'air du temps, les médias et l'esprit du monde actuel.
- On mise de plus en plus sur les propositions « actives », (ou le théâtre - sous forme d'activité théâtrale et d'expression active - garde une importance et une place dans l'arsenal des instruments de prévention).

Il n'y a qu'en direction des publics d'enfants en bas âge (préscolaires et primaires) que - me semble-t-il - cette tendance soit moins flagrante.

Hormis cette exception, les spectacles de théâtre semblent perdre toute importance comme média de communication, d'information et de sensibilisation dans le cadre de la prévention des toxicomanies.

Une tendance qui, je pense, est fortement déplorable : Même sous forme de spectacle, le théâtre présente et garde de nombreux atouts pour le travail de prévention, dont certains ne peuvent pas être facilement remplacés par ou avec d'autres médias.

<sup>12</sup> qui certes sont de grande actualité et très importantes, mais ne devraient pas être montées (ou troquées) contre d'autres problématiques telles que l'alcoolisme, la toxicomanie ou toute autre forme de dépendance qui n'en restent pas moins pertinentes.

## 1.4 EN RÉSUMÉ : THÉÂTRE ET PRÉVENTION DES TOXICOMANIES – UN PARTENARIAT AVEC UN ÉNORME POTENTIEL ..., MAIS AUX AILES ROGNÉES !

Le théâtre est indéniablement un média très intéressant pour le travail de prévention. Il permet de transmettre des informations et des messages, de dévoiler des mécanismes qui opèrent en arrière-fond, d'interpeller, de faciliter la compréhension de situations ou de problématiques par le biais d'exagérations, d'aliénations ou de caricatures, il est vivant et très modulable, il peut être utilisé de manière parfaitement mobile et flexible, il „travaille“ avec des images, du texte, du mouvement, ne s'adresse pas seulement à la « tête », mais aux différents sens et au « cœur », aux émotions. Le théâtre est une forme de communication directe d'homme à homme ... bref : le théâtre - de manière générale tout autant que dans chacune de ses formes d'expression particulières est un instrument de prédilection pour soutenir un travail de prévention s'inscrivant dans une démarche de responsabilisation autodéterminée et citoyenne.

Le choix pour une forme de théâtre déterminée dépend de nombreux facteurs, à commencer par les affinités personnelles ou les compétences particulières des artistes de scènes sollicités jusqu'aux objectifs précis, en passant par les conditions techniques, les exigences requises, les souhaits, la taille ou la nature du public ciblé, les données financières et une multitude d'autres réflexions et critères de réalisation.

Indépendamment de la forme théâtrale choisie, il est impératif pour toute mise en relation du théâtre avec la prévention, que, dès le début, ni les acteurs de la prévention n'utilisent le théâtre comme un pur alibi, ni les artistes de scène ne considèrent le travail de prévention comme une simple opportunité de gagner de l'argent avec son métier en profitant de thématiques « qui marchent ». Les deux groupes d'acteurs doivent être poussés par une réelle motivation et une volonté de créer et/ou d'utiliser un spectacle théâtral bien conçu et parfaitement adapté au profit d'une prévention - dans la signification la plus émancipée et émancipatrice de ce terme.



Au niveau du théâtre lui-même, il me semble absolument impératif de prendre autant la thématique que le public très au sérieux, de se baser et de démarrer sur des réalités concrètes et, dans la mesure du possible, de présenter et de traiter la réalité dans toute sa complexité. L'objectif majeur est de donner au public le plus d'informations possible, de lui permettre de connaître et de comprendre au mieux les rapports et les mécanismes cachés afin de soutenir l'autodétermination individuelle sur la base de cette prise de conscience – mais, suite à cela, de veiller à ce que les personnes ciblées se sentent personnellement concernées pour éveiller en elles la volonté de se confronter à ce savoir et à cette problématique et d'y réagir avec des décisions prises en toute connaissance de cause.

(Pour éviter tout malentendu : Il ne s'agit nullement d'exiger que chaque pièce de théâtre traite tous les aspects de la dépendance. Il va de soi qu'une pièce puisse raconter une seule histoire, un extrait, une situation de vie isolée, focaliser un aspect, une attirance, la délectation, une solution, un risque, une jouissance, etc., mais non pas de manière manichéenne, stéréotypée ou isolée de tout contexte de vie.)

Pour finir, il me semble important de mentionner encore un autre aspect du théâtre : celui de son impact sur le travail de prévention lui-même. Car il ne faut pas sous-estimer l'*effet direct* que peut avoir le théâtre sur la *perception* même du travail de prévention lui-même et de ses acteurs. Le choix du spectacle présenté est aussi en quelque sorte une carte de visite de la structure qui l'organise. La façon dont les artistes de scène traitent la problématique de la dépendance, mais aussi le public, jette une lumière sur la structure de prévention qui a choisi ce spectacle. Ainsi, en réponse à la question que l'on m'a souvent posée après la représentation, à savoir si un spectacle pouvait changer quelque chose<sup>13</sup>, et, le cas échéant, quoi, il serait opportun de mentionner – en plus du concept fondamental d'un travail de prévention promoteur d'une conscientisation citoyenne – l'aspect suivant : Si un spectacle, dans lequel le public se sent pris au sérieux, engendre une image plus positive de la structure de prévention qui l'a proposé, et que, par conséquent, cela

<sup>13</sup> ... et je ne parle pas de ceux qui nous demandent, railleurs, si nous croyons pouvoir changer « le monde » avec du théâtre !

en facilite l'accès ou donne le courage aux personnes éventuellement concernées de s'adresser à ces structures pour chercher de l'aide pour soi-même ou pour quelqu'un de proche en cas de besoin, alors, rien que par ce fait, le spectacle serait justifié et parfaitement « rentable », – autant ou niveau idéal que financier !<sup>14</sup> Et il ne faut pas sous-estimer non plus l'énorme potentiel que possède ce média pour briser la glace, pour agir en « facilitateur de communication ». Un atout que j'ai pu vérifier de nombreuses fois, surtout lorsqu'il s'agissait d'aborder des thèmes suscitant des réticences, voire des sujets tabous, et qui m'a été confirmé par de nombreux organisateurs et/ou acteurs de prévention : si le spectacle a su toucher, interpeller le public, ou l'amener à sourire, voire rire d'un sujet difficile, les spectateurs auront plus de facilité à parler, à s'échanger, même (ou surtout) sur des sujets difficiles ou sensibles, entrent plus facilement en contact avec les acteurs de prévention, s'approchent plus facilement des stands d'information etc. Un facteur à ne pas sous-estimer non plus !

Mais je voudrais préciser une fois de plus à l'adresse des organisateurs et, avant tout, des financeurs, que le théâtre est un média vivant qui ne peut être utilisé à tout escient, n'importe où et n'importe comment. Le théâtre a besoin d'espace, de temps, et presque tous les genres ont besoin d'une certaine intimité. Le théâtre – du moins tel qu'il est conçu ici et tel qu'à mon avis il doit être conçu dans le cadre du travail de prévention – ne peut pas s'épanouir sous forme d'un feu d'artifice pris en étau entre deux événements de masse, j'en suis intimement convaincu ! Même si le théâtre est sciemment conçu sous forme de brefs moments de provocation, il

<sup>14</sup> Dans le cadre de la prévention, j'ai personnellement fait le choix d'une forme théâtrale qui s'appuie sur les différents registres de l'humour, du plus discret et sous-jacent au plus cynique, sarcastique et „noir“ – sans ménager ni ma personne, ni les acteurs de la prévention. Il n'est pas rare que les jeunes – mais pas qu'eux !! – expriment leur étonnement, que « ceux-là » aient choisi « un tel spectacle », ont « autant le sens de l'humour » et « peuvent rire d'eux-mêmes » (en sachant que par « ceux-là », ils entendent le personnel spécialisé du service santé, du service jeunesse, des centres de prévention et autres structures apparentées qui auront organisé le spectacle). Et à mon avis, c'est un effet « secondaire » particulièrement appréciable si, en plus de donner à réfléchir et de promouvoir une prise de conscience de la problématique, le spectacle permet également au public de se rendre compte que « ceux-là » ont le sens de l'humour, n'ont « pas que la morale en tête » et « qu'on peut vraiment bien parler avec eux ».



s'agit d'éviter de le réduire à une pure fonction d'alibi, de feu de paille totalement inefficace pour une prévention durable.

Le théâtre exige que l'on soit disposé à s'ouvrir à ce média, à sa réception ... et surtout que l'on puisse le *voir*. Ainsi, à l'encontre, par exemple, de la musique, le théâtre connaît des limites naturelles concernant l'aspect temps, la taille de la salle et la jauge du public : Si les artistes ne peuvent pas être bien vus, voire plus du tout, ou ne sont visibles que sur des écrans, ou si, pressé par le temps, un réel contact entre eux et le public n'est plus possible, le théâtre perd ce qui, en principe, le constitue et en fait sa valeur : sa propriété d'être une rencontre humaine entre les exécutants et le public.

Si on le considère sous le seul aspect des quotas imposés directement ou indirectement par les financeurs ou du potentiel d'« exploitation politique ou sociale », le théâtre tel que je le définis n'est certainement pas un bon outil de prévention; si on le considère sous l'aspect de son réel potentiel et de son aptitude à pouvoir soutenir la prévention, il faut lui décerner une place d'honneur – et ce, d'autant plus, si l'on tient également compte des innombrables qualités qui sont les siennes sous la forme d'*activités* théâtrales. Mais cela n'est vrai que s'il se réalise dans de bonnes conditions. Et cela a son coût !

Et dès que l'on touche au thème du coût s'ouvre le débat sur l'efficacité, la rentabilité et la relation entre 'prix et rendement'. De ce fait, une prise de position s'impose à la fin de cette contribution :

Le théâtre ne fait pas de miracles. Comme pour tout autre media, son efficacité préventive ne peut être garantie. Mais le théâtre – bien que bien moins populaire que, par exemple, la musique – peut contribuer bien plus fortement à une prise de conscience et mieux promouvoir la prise de décision autodéterminée du public ciblé que la musique ou d'autres médias.

Ainsi se pose la même question pour le théâtre que celle que l'on soulève lors du débat sur les coûts prétendument trop élevés pour des actions plus modestes en comparaison avec de grands « événements » super médiatisés : Le théâtre, *proposé dans de bonnes conditions*, peut à priori paraître proportionnellement plus onéreux

que certaines grandes manifestations telles que, par exemple, celles mentionnées plus haut et, de plus, attire moins l'attention médiatique et publique, mais n'est-il pas néanmoins plus efficace et sensé et donc, par conséquent et tout compte fait, moins coûteux et donc plus « rentable » à tout niveau ?

Quoi qu'il en soit et indépendamment de la réponse que l'on voudra donner, un fait ne peut être remis en question :

Le théâtre présente un immense potentiel ... si on s'en sert à bon escient !

## 2. LE *Rhythm & Stop Theatre*® ET LA COMPOSITION RYTHMÉE D'IMAGE

Jean-Martin Solt

Le *Rhythm & Stop Theatre*®<sup>15</sup> se fonde sur la mise en synergie de formes théâtrales travaillant avec des « sculptures humaines » (appelées parfois Théâtre d'Images ou de Statues) et du rythme ou des éléments rythmiques, avec une implication réduite, mais de ce fait extrêmement ciblée, de texte (voix / parole) et de mouvement.<sup>16</sup>

L'approche s'avère être un instrument pédagogique et créatif particulièrement efficace et à multiples usages pour soutenir les processus d'apprentissage, les traitements thématiques ou les actions de sensibilisation, pour la recherche et la

<sup>15</sup> Le *Rhythm & Stop Theatre*® est une dénomination brevetée et protégée.

<sup>16</sup> Le *Rhythm & Stop Theatre*® est le fruit d'un travail de recherche et d'expérimentation pratique de l'auteur au cours des 20 dernières années, lors de nombreux ateliers créatifs réalisés avec les publics les plus divers et de propositions ou cycles de formations pour personnel spécialisé des secteurs de l'art, de la culture, de la pédagogie, de la socio-culture, du travail social, de jeunes ou de prévention. La recherche théorique, l'expérimentation pratique et le travail de conceptualisation du *Rhythm & Stop Theatre*® – toujours en évolution – se poursuit grâce à une subvention du Ministère de l'Éducation, des Sciences, de la Formation et de la Culture du Land de Rhénanie-Palatinat.



découverte de soi-même, mais aussi comme moyen d'expression créative – même pour les personnes sans expériences théâtrales.

Le *Rhythm & Stop Theatre*® se distingue par sa grande praticabilité et sa facilité d'accès, autant pour les personnes qui ont une grande affinité avec le théâtre, que pour les publics dits "défavorisés" et/ou les personnes confrontés à des difficultés d'ordre social, mental, psychique ou autres. Il a aussi fait ses preuves dans le domaine de la prévention des toxicomanes comme un instrument utile et attrayant pour un travail global de prévention et/ou une réflexion thématique, soit sous forme de travail théâtral avec les enfants, les jeunes et les adultes, soit sous forme de formation pour les acteurs et multiplicateurs de la prévention.

Malgré - ou justement à cause de - sa grande aptitude pour la pratique, l'approche ne peut guère être présentée de façon abstraite dans ce cadre-ci. Pour une connaissance plus approfondies, nous référons aux initiations et formations proposées.

Nous pouvons, par contre, citer en toute brièveté quelques-uns des plus grands atouts du *Rhythm & Stop Theatre*® :

Très facile d'accès, il génère des résultats extrêmement convaincants et de grande qualité (expérience valorisante, grande acceptation et poussée motivationnelle/ grande praticabilité);

- Peu de règles, simples et faciles à comprendre (=> facile d'usage, facile à apprendre, même pour les personnes sans expérience théâtrale), de ce fait le RST est également très approprié pour des groupes transfrontaliers, multiculturels ou multilingues ;
- Combine créativité individuelle et créativité commune, expression individuelle et expression collective (=> facilite, promeut l'activité commune) ;
- Est, dans un premier temps, une activité de groupe permettant à tout un chacun et à toute une chacune d'y trouver sa place, à sa propre manière, de façon tout à fait personnelle / individuelle (garantit la participation active de tous) ;
- Combine au mieux les compétences d'équipe avec des défis individuels (=> Accessibilité pour tous, pour les plus extrovertis autant que pour les introvertis, le groupe soutient les individus) ;





- Laisse une grande marge à la créativité individuelle (=> possibilité de s'impliquer de façon individuelle, implication et valorisation d'autres talents/compétences/forces => => assure la coopération active) ;
- Ne nécessite aucune compétence ou expérience préalable ... mais, si de telles compétences ou expériences existent, celles-ci peuvent être intégrées de façon active et constructive ;
- Il n'existe pas de « juste » ou de « faux » ; il s'agit juste d'« adhérer » au principe ou non !
- Le RST s'applique à tous les publics de tout âge, de tout niveau (d'éducation),
- Génère un fort effet d'impulsion ;
- A un effet positif et motivant de par ses caractéristiques de méthode vivante, efficace et enrichissante ;
- Permet d'entrer rapidement et directement dans le vif du sujet – sans devoir débattre/parler ;
- Crée un lien direct entre les participants et le sujet traité.

En combinaison avec le *Rhythm & Stop Theatre*®, la composition (théâtrale) d'image ou la composition rythmée d'image est une méthode efficace pour initier, mais aussi pour poursuivre ou approfondir une réflexion ou un débat thématique. La méthode s'avère également très efficace pour des publics particulièrement réticents, voire opposés à l'idée « de parler/traiter/débattre » d'un sujet.

A l'encontre du *Rhythm & Stop Theatre*®, la Composition (théâtrale) d'Image peut se décrire assez facilement : sur un thème défini, on invite le groupe de personnes en question à créer une « image » (en principe une « scène figée »), qui s'y rapporte. Très concrètement, l'approche prévoit que la première personne qui se sent interpellée par le thème monte sur scène (ou prend place sur l'espace défini comme tel), prend une position expressive et adaptée au sujet donné et « se glace » – c'est-à-dire se fige dans cette position, telle une statue ou (telle une scène de film que l'on aurait arrêté à un moment précis pour sauvegarder cet instant).

Dès que c'est fait, une autre personne peut à son tour enrichir, compléter l'image de la même façon, et ainsi de suite jusqu'à ce que tous les membres du groupe se trouvent sur scène ou jusqu'à l'obtention d'une image considérée comme

complète. A noter qu'il n'est nullement obligatoire – sauf consigne contraire – de réagir aux pistes que proposent les autres sur scène, mais que l'on peut initier une nouvelle histoire, image, piste...<sup>17</sup>

En principe, cette technique peut être utilisée pour tous les sujets, que ce soit pour des idées abstraites (telles que, par exemple, 'la liberté', 'le stress' ou 'la communication'), pour des émotions et des sensations (telle que 'la peur', 'la chaleur', 'la joie') en passant par des thématiques plus générales (telles que 'les préjugés' ou 'la dépendance') et aussi des situations déjà très concrétisées (comme 'les habitués du bistrot', 'la violence dans le cour d'école' ou 'les parents surgissent en pleine boum/teuf') jusqu'à des circonstances très précises (telle que 'une fille blanche présente son petit ami black à sa famille' – tout en sachant que l'on peut donner des précisions supplémentaires concernant les différents membres de la famille, leur caractère et leurs attitudes, le lieu, l'heure, le contexte etc.)

A moins d'avoir donné des consignes préalables, c'est à chacun de décider s'il veut (re)présenter un personnage (ainsi, lors d'un thème comme 'la musique' par exemple le guitariste effréné, le fan comblé ou un représentant de la presse ou des médias), un objet (par exemple un trépied de micro, un tambour, un baffle) ou une idée abstraite (telle que la puissance de son, la sensation d'être touché ou la communicabilité).

Il va de soi que la position que l'on prend doit être aussi expressive que possible (aura donc plutôt un caractère de surlignement, d'exagération, voire de caricature que de réalisme neutre). Les émotions qui y sont liées, le mouvement interrompu et le message que l'on veut exprimer ainsi que la motivation pour ce choix doivent être aussi 'lisibles' que possible.

La chronologie dans laquelle les personnes impliquées s'intègrent dans l'image globale reste libre et suit uniquement la créativité spontanée du groupe. Celui ou celle qui, en observant l'image déjà créée sur scène, a l'impression de pouvoir contribuer thématiquement ou scéniquement, monte à son tour sur scène et prend

<sup>17</sup> cela augmente la richesse et la créativité de la scène, surtout lors de la première approche d'un thème.



une position figée. Mais toujours une seule personne à la fois.

La seule règle : l'interdiction de parler et de se mettre d'accord avec une ou plusieurs autres personnes auparavant ! Pendant le processus de création, ni les positions individuelles, ni l'image globale ne sont commentées, expliquées ou discutées.

Par la suite, les images ainsi créées pourront être « travaillées » sous l'aspect de leur expressivité, de leur clarté, de la disposition dans l'espace, et ce jusqu'à satisfaction complète du groupe, et/ou seront corrigées par la personne responsable de la mise en scène.<sup>18</sup>

Une fois ce processus mené à bon terme, chaque personne impliquée se mémorise sa position (autant la position du corps que la position dans l'espace), afin de pouvoir reproduire rapidement l'image (la « statue ») globale – par exemple pour une présentation devant public.

Sous l'aspect de la technique purement théâtrale, l'avantage de cette forme de théâtre est de permettre la création, de manière relativement facile, de scènes particulièrement expressives. Car, en général, la qualité du rendu des groupes amateurs pêche prioritairement par la prédominance de deux faiblesses : l'une concernant le mouvement (la façon de bouger), l'autre la parole (la façon de parler) – et ce, d'autant plus si ces groupes disposent de peu de temps pour l'élaboration de leurs scènes. De ce fait et dans ces conditions, il est donc rare de pouvoir créer des scènes d'une *qualité suffisante* pour être présentées à un public tant soit peu exigeant. Et c'est là que le Théâtre de Statues (ou Théâtre d'Image) présente de grands atouts : Même lors d'unités de travail assez courtes, il permet d'aboutir à un rendu impressionnant, attrayant, expressif et d'aspect professionnel.

Si certains membres du groupe hésitent fortement à se rendre sur scène, on peut recourir à la méthode de la « Composition Rythmée d'Image » : Dans ce procédé on donne un signal régulier, suite à quoi les membres du groupe doivent se rendre sur scène, l'un après l'autre dans la cadence donnée, et prendre une position

<sup>18</sup> Il est tout à fait possible d'utiliser des fragments ou des éléments d'une image pour en créer de nouvelles.

thématique ! On pourrait supposer que le groupe ressente cela comme une démarche très autoritaire, mais en général c'est l'inverse qui se produit. Si cette cadence est transmise comme une évidence, une simple consigne à suivre pour faciliter la création de la scène, ce procédé soulage le groupe et chaque individu, l'aide à surmonter l'obstacle de l'hésitation, mais aussi la peur ou le risque d'être considéré comme une personne arrogante ou quelqu'un qui se met toujours en avant.

Un atout supplémentaire de cette forme de théâtre réside dans le fait que les « images » (scènes) ainsi créées se prêtent particulièrement bien à servir de base, soit pour la suite d'un *travail théâtral*, soit pour une réflexion ou un échange thématique approfondi (soit les deux !)

Pour permettre à chaque membre du groupe qui crée l'image de visualiser la scène globale, la personne qui anime l'atelier devra remplacer, l'une après l'autre, toutes les personnes qui composent l'image : il prend, à tour de rôle, leur place, leur rôle, leur position et leur permet de « sortir » de l'image pour la regarder en entier.

Après le processus du montage de la scène (et la visualisation de celle-ci par tous) qui, jusque-là, n'a nécessité aucune prise de parole (l'a même interdite), on peut passer de façon ludique au stade de la réflexion thématique.

Pour cela, il s'agira de déchiffrer, d'interpréter ce que les différentes personnes ont voulu exprimer sur scène : pour chaque personne sur scène, ce sont à chaque fois les autres qui donnent en premier leur interprétation de la position en question. La personne concernée ne commente ou ne corrige pas ces interprétations. Elle ne s'exprimera, n'expliquera son rôle, sa position, ce qu'elle voulait exprimer que lorsque les autres n'auront plus rien à ajouter.

En général, il y aura plusieurs interprétations possibles pour la plupart des positions, ce qui initiera, de manière très naturelle, le débat. C'est ainsi que ce procédé mène très vite à une réflexion et un échange intense sur le sujet choisi. Très vite on est en plein débat, et cela sur la base d'impulsions qui auront été données exclusivement par le groupe lui-même !



En alternative - ou en complément - on peut créer plusieurs 'images' sur la même thématique. Leur comparaison ou leur confrontation présenteront également une bonne base de discussion.

Autant sous l'aspect théâtral, que sous l'aspect de la réflexion thématique, un atout particulièrement pertinent de ce genre théâtral consiste à pouvoir « jouer » avec les scènes ainsi créées, imaginer la suite de l'histoire qu'elle (re-)présente, ou alors sa genèse. Se présentent donc deux suites possibles (qui, d'ailleurs ne s'excluent pas mutuellement) : Soit prendre cette image (ou la situation qu'elle décrit) comme la situation de départ pour en imaginer la suite - comme si le film était remis en route -, soit imaginer la genèse de cette situation, donc comment c'en est arrivé là. Ces « jeux » peuvent se faire sous forme d'échanges verbaux ou de créations scéniques.

Dans ce contexte, il faut souligner l'atout et la possibilité du Théâtre de Statues classique de dépasser (ou de transcender) le stade d'images figées : Avec le *Rhythm & Stop Theatre*®, on peut rester dans cette forme d'expression tout en intégrant la parole et le mouvement. L'implication d'éléments rythmiques (tambour africain, Cajon ou autre percussion) facilite le changement synchrone d'une image vers l'autre.

Il va de soi que l'on peut aussi utiliser des formes classiques ou des formes théâtrales alternatives.

Mais le *Rhythm & Stop Theatre*® est particulièrement approprié : autant sous l'aspect des techniques théâtrales par la rapidité et la qualité de son rendu, que pour son efficacité à initier, promouvoir et encadrer une réflexion thématique approfondie.

Il convient aux professionnels du théâtre, mais aussi aux amateurs ou intervenants non-professionnels comme une méthode efficace de travail théâtral thématique.

Ainsi, le *Rhythm & Stop Theatre*® ou la Composition d'Image décrite ci-dessus amènera peut-être l'un ou l'autre, qui jusque-là n'avait guère de lien avec le travail théâtral, à s'intéresser, à s'engager et à se qualifier dans ce domaine pour s'en servir, voire, à plus long terme et en impliquant éventuellement d'autres approches, pour pouvoir réaliser des projets de théâtre plus importants.

Un double potentiel de prévention : par le contenu et par l'activité, qui renforce la confiance en soi, stabilise la personne et promeut les compétences sociales !



# C. CHAMPS D'APPLICATION : DES EXEMPLES



## 1. LE THÉÂTRE, UN MOYEN DE PRÉVENTION DES TOXICOMANIES À L'ÉCOLE FONDAMENTALE, CAR IL FAVORISE LES COMPÉTENCES NÉCESSAIRES À LA VIE

Roger Seimetz

En novembre 1993, un forum européen multiculturel<sup>19</sup> a souligné que l'expression physique en toute liberté pouvait être un lien unissant des adolescents provenant de pays différents. L'essor économique à l'aube du troisième millénaire indique déjà que nous risquons de dériver vers une société oisive, dont le cadre n'est pas encore bien défini, une société dans laquelle nous pourrions survivre sans travail, mais pas sans activité physique et intellectuelle. Le domaine économique quaternaire<sup>20</sup> acquiert une importance sociale ; les responsables culturels et leurs personnes-relais doivent intégrer cet élément dans leurs planifications, afin de préparer l'ensemble de la société, orientée vers ses loisirs, à cette nouvelle forme de vie moderne.

Le théâtre, entre autres, pourrait devenir en ce sens une activité pleinement intégrée dans les communes et servir ainsi à la prévention des toxicomanies.

« Chaque adulte est un Mozart assassiné », écrivait Cesbron, par conséquent, dans chaque enfant sommeille un artiste non reconnu, un peintre, un danseur, un musicien ou un acteur. Les pédagogues et les professeurs de théâtre pourraient avoir recours à la dimension ludique de ce moyen d'expression artistique dans beaucoup de matières d'enseignement, voire dans toutes, et l'intégrer dans leurs méthodes pédagogiques.

<sup>19</sup> Direction : Anne Tomassini et Roger Seimetz.

<sup>20</sup> Le domaine économique quaternaire comprend la culture et l'organisation des loisirs.

### 1.1 DIDACTIQUE CRÉATIVE

Si l'on part du principe que le plaisir de jouer ainsi que l'envie de jouer sommeillent dans chacun d'entre nous, il n'est pas anormal d'apprendre les déclinaisons verbales par des inclinaisons et des flexions physiques. De manière ludique en quelque sorte. En tout cas, jouer au théâtre peut contribuer à prévenir des toxicomanies si l'on mêle la pédagogie et l'aventure sur scène.

#### 1.1.1 RENFORCEMENT DES COMPÉTENCES

Les enfants utilisent certaines formes de théâtre, de manière plus ou moins consciente, pour exercer de la pression sur leurs parents ou pour faire les importants devant les autres enfants de leur âge. Ce sont les mimes et les gestes qui font mûrir l'enfant et qui lui permettent de trouver sa place dans sa communauté. Des particularités culturelles et ethniques peuvent donner une touche spéciale dans les différentes cultures de théâtre. Nous pouvons encourager la créativité chez l'enfant, en développant sa tendance à imiter les gens et à jouer des personnages et en soutenant ses babillages, parfois un peu irritants pendant les heures de cours, en les qualifiant de « babillages prêts à être portés sur scène ». (Un enfant en colère ne se penche pas en avant et un enfant consterné ne tend pas son cou et ne met pas sa poitrine en avant; ce sont là des postures élémentaires pour avoir l'air réaliste sur scène, que ce soit sur la scène de l'école ou du village.) L'enfant apprend à connaître son propre corps en le tâtant, à prendre conscience de ses aptitudes physiques et de ses qualités intellectuelles et créatives par le biais du jeu, en jouant librement au théâtre dans son temps libre. L'enfant doit apprendre à se concentrer sur ce qu'il cherche à représenter, et oui, la concentration, cela s'apprend.

#### 1.1.2 DIDACTIQUE

Il existe beaucoup de méthodes qui permettent de se focaliser uniquement sur soi pendant quelques secondes ou quelques minutes. Être couché en grand X, combiner la posture du dos avec des positions de yoga, étirer ou recroqueviller son corps en étant debout – tout cela dans la salle de classe, en écartant



les pupitres, en disposant les chaises les unes sur les autres et en les plaçant contre un mur – tout cela avec ou sans flûte japonaise de Kyoto, avec ou sans explications sous forme d'images ou d'histoires. Il existe une solution encore plus simple : laisser les pupitres dans la salle de classe et les enfants s'asseyent en position de cocher et se détendent, les coudes posés sur les genoux, la tête penchée vers l'avant.

L'introduction au jeu par des exercices de concentration est tout aussi importante que la clôture par des exercices physiques et des variations de la voix. Cela vaut également pour les cours de grammaire ou de mathématiques.

Le théâtre syntaxique n'est pas une théorie du jeu morcelée dans tous ses détails, il s'agit d'un apprentissage pédagogique par le théâtre consistant à apprendre l'alphabet aux enfants, car la plupart connaissent « A » comme alouette ou « B » comme baleine. L'on peut mimer des chiffres, un seul chiffre ou un groupe de chiffres, de 1 à 8, ou deux par deux, le 10, le 21, le 99, et à nouveau par groupes de chiffres. On soustrait des joueurs de la « scène »<sup>21</sup>, on en rajoute quelques-uns, on répartit 15 élèves dans 5 groupes de 3, afin d'illustrer la division par 3, ou l'on multiplie deux enfants jusqu'à obtenir 4, 8 ou 16 enfants. C'est du théâtre mathématique.

La concentration encourage, de manière consciente ou inconsciente, la capacité à intégrer des enseignements ; le jeu renforce les capacités de performance individuelles et facilite la méthode d'apprentissage didactique. L'enfant ne doit pas seulement apprendre en jouant, il doit aussi apprendre à « jouer », à s'exprimer grâce à ce jeu. Apprendre de manière ludique.



<sup>21</sup> La scène est partout : le pupitre devant le tableau, l'aire de jeux au milieu des pupitres des élèves, tous placés contre le mur, la salle de classe tout entière « vide ».



## 1.2 ENCOURAGER L'EXPRESSION

La majorité du personnel enseignant ignore à quel point le théâtre peut favoriser l'épanouissement de la personnalité et aider à prévenir les toxicomanies.

### 1.2.1 LE THÉÂTRE COMME FACTEUR DE PROTECTION DANS LA PRÉVENTION DES TOXICOMANIES

Les enfants réservés et inhibés ne sont pas seulement timides sur scène, mais également dans la cour de récréation. Les conclusions de nos activités « théâtre avec des enfants » réalisées dans les écoles<sup>22</sup> montrent que des enfants, inhibés dans leur expression, des enfants soi-disant « calmes » sont devenus plus extravertis en jouant du théâtre, ont commencé à prendre position et à exprimer leur avis et ont réussi à intégrer ce qu'ils avaient appris au théâtre et à le transposer également dans la salle de classe. Pour certains enfants, il s'est avéré utile de se voir différemment et cela leur a permis de commencer à maîtriser en partie des situations qui leur rendaient la vie difficile. Les enfants peuvent se défaire progressivement de leurs peurs de l'école et de la société et apprendre à exprimer leur avis, en classe, à la maison, dans leur communauté. Ils apprennent à oser être eux-mêmes.

### 1.2.2 LE CARACTÈRE PHYSIQUE DANS LE JEU

Marcher comme un pantin suspendu par des fils, parler comme une machine-ruban électro-acoustique, dialoguer comme un autiste avec un chef, ce n'est pas un talent inné, mais un savoir acquis en jouant du théâtre. L'enfant apprend qu'il peut jouer partout, pas seulement sur scène. Il peut jouer au gymnase, dans la cour de récréation, dans la salle des actes, dans la salle des professeurs, dans la rue, sur la place du marché, dans des conteneurs de meubles, dans la salle de chargement des fruits. Il explore l'espace avec son corps, essaie de s'orienter et

<sup>22</sup> De Thérèse Michaelis et de Roger Seimetz 1989/90 et de Roger Seimetz 1990-97 à Rumelange, Luxembourg.

de se sentir à l'aise en entrant dans la salle « les yeux bandés ». Son corps parle la langue de son âme ; sa psyché celle de son esprit. L'enfant apprend à jouer, il apprend à paraître différent de ce qu'il est, il simule des états et accentue des traits de caractère. Cette force médiumnique peut être utilisée sur scène – ou dans l'aire de jeux, et l'enfant apprend à aborder des difficultés à l'école et à jouer ce rôle dans sa vie qui l'aide à gérer sa vie tout seul. Non scholae sed vitae discimus.

## 1.3 LE THÉÂTRE, ÉCOLE DE LA VIE

Depuis des milliers des années, l'homme joue du théâtre (homo ludens)<sup>23</sup>, sur scène devant un public, et dans la vie, pour se montrer différemment de ce qu'il est en réalité. Il porte un masque. Les enfants aussi adorent jouer en mettant des masques ou de voir jouer des adultes avec des masques.

### 1.3.1 LE THÉÂTRE POUR ENFANTS

La forme de théâtre la plus répandue, le théâtre pour enfants, n'est pas forcément la plus pertinente pour insuffler aux enfants une philosophie de vie qui puisse renforcer leur personnalité, mais elle constitue néanmoins un média théâtral, qui offre du divertissement grâce à un contact direct entre l'action et l'acteur.

#### 1.3.1.1 LA SCÈNE COMME MATÉRIEL PÉDAGOGIQUE

Les enfants apprennent ce que les acteurs, le metteur en scène et le scénariste leur enseignent sur scène, qu'il s'agisse d'éducation sexuelle ou de prévention des toxicomanies. Les tout petits enfants peuvent apprendre beaucoup de choses interpersonnelles par des contes de fées et par le théâtre, plus facilement que des enfants âgés de 8 ou de 10 ans. L'on peut présenter les effets de la drogue de manière plus ironique aux adolescents qu'aux adultes, car ceux-ci préfèrent soit un théâtre spécialisé à vocation éducative ou alors se marrer et

<sup>23</sup> L'« homo ludens » (ou l'homme qui joue) est un concept culturel datant des années 1930 et élaboré par l'historien néerlandais Johan Huizinga.



s'abrutir devant un spectacle divertissant. Il ne faut en aucun cas sous-estimer la capacité des enfants à apprendre des choses grâce au théâtre. Aucun adulte n'aurait l'idée aujourd'hui de traiter de crétin le petit Mozart, âgé de 5 ans, même si c'était un garnement insolent. Mozart, c'était Mozart, tous les enfants ne peuvent pas être comme lui. Par contre, chaque enfant sait jouer, si l'on laisse libre cours à son jeu (que ce soit la flûte ou le théâtre), si l'on ne l'angoisse pas en lui martelant les règles du conservatoire. Chaque enfant ne doit pas devenir ou être un petit Mozart. Tout d'abord, il s'agit d'encourager le plaisir au jeu et le plaisir de jouer. Les acteurs, qui enthousiasment les enfants sur scène, sont rarement des mimes, de renommée mondiale, très occupés, mais ce sont des comédiens qui jouent sur scène par amour au théâtre... et ils transmettent leur plaisir à jouer aux enfants. Ils réussissent, grâce à la pédagogie du théâtre, à enseigner des choses aux enfants, comme Dario Fo. Dans le meilleur des cas, ils transmettent l'envie de jouer aux jeunes spectateurs et leur offrent un débouché professionnel potentiel, pas inintéressant au XXI<sup>e</sup> siècle, le siècle de la société du jeu, de la société oisive, débarrassée du travail.

### 1.3.1.2 LA SCÈNE EN TANT QUE MÉDIA DE DIVERTISSEMENT (THÉÂTRE DIDACTIQUE POURSUIVANT DES OBJECTIFS AMBITIEUX)

Le théâtre destiné aux enfants doit, en tout premier lieu, transmettre de la joie aux enfants, pas des connaissances spécialisées et longuement répétées sur l'herbe et la neige, pas dans le jargon d'une vieille fille institutrice, qui débiterait des platitudes aux enfants, en veillant à bien lever son index pour ponctuer son discours. Dario Fo et Franca Rame, deux lauréats du prix Nobel, montrent le bon exemple et abordent, grâce au plaisir au jeu, le problème du tabagisme, l'éducation, l'anticléricalisme, l'éducation sexuelle. Il s'agit de divertissement pur, pas d'un théâtre exclusivement pédagogique poursuivant des objectifs didactiques trop ambitieux.

La meilleure méthode pédagogique est cependant la forme de théâtre avec les enfants.

### 1.3.2. LE THÉÂTRE AVEC LES ENFANTS

Il n'y a pas que les acteurs qui jouent du théâtre sur leur scène de spectacle. Les avocats, les décideurs politiques et les enseignants jouent du théâtre, au tribunal, à la tribune de l'orateur, au pupitre du professeur. On pourrait dire que le théâtre est omniprésent. S'il aborde des thèmes sociopolitiques actuels, il s'agit de théâtre-action.

#### 1.3.2.1 LE THÉÂTRE EST OMNIPRÉSENT

Au début était le verbe, avant l'apparition de la scène et du texte, ensuite, l'homme a défini des règles applicables au théâtre et des lieux destinés aux spectacles. Le théâtre est omniprésent dans l'espace et dans le temps. Traditionnellement, le théâtre se joue sur scène. Sur la « skênê », à l'« orchêstra », dans le zograscope, au milieu du public, autour du public, en plein air. La vie, c'est du théâtre : quand les parents racontent des bobards à leurs enfants, quand des présentateurs feignent leur indignation devant l'armement à la télévision (même s'ils pensent autrement). L'enfant joue à la poupée et aux marionnettes, avec ou sans masque, mais il n'y a que le corps qui puisse transmettre quelque chose grâce au théâtre-action, les masques et les costumes peuvent uniquement renforcer le message (une main en l'air peut être hostile ou menaçante, suppliante ou apaisante, tout dépend de la posture, du texte, de l'état d'esprit et de l'expression).

Le théâtre peut faire participer tous les enfants, mais pas forcément tous sur scène. Les acteurs ne souhaitent pas tous monter sur scène, d'ailleurs ils ne devraient pas le faire tous, car il y a également du travail à accomplir dans les coulisses, du travail qui donnera de la vie au jeu représenté sur scène. Les enfants qui se voient plutôt décorateurs, accessoiristes, costumiers, éclairagistes ou musiciens peuvent s'occuper des éléments techniques, de la musique et des lumières. Cette expérience du théâtre renforce aussi la confiance en soi de l'individu, car celui-ci joue un rôle particulier dans le groupe et assume une certaine responsabilité.



La joie est au rendez-vous si le groupe de théâtre d'enfants, sous la direction d'un animateur de théâtre qualifié (ou d'un animateur de jeux), avec les élèves, les parents et les habitants, représente et montre ce qu'il a appris en jouant du théâtre.

### 1.3.2.2 THÉÂTRE-ACTION

Si les enfants se familiarisent avec cette forme de théâtre intégrative dès l'école fondamentale, ils aborderont de manière plus aisée et plus agile le théâtre en sa qualité de moyen renforçant les compétences de la vie, ils sortent le jeu hors du contexte de l'école vers la commune, devant les habitants, et ils abordent, d'une part, la problématique de la prévention des toxicomanies au niveau des communes et ils transmettent, d'autre part, l'envie de jouer.

Ainsi, le théâtre est proche des communes, des habitants et par conséquent, est humain. Si l'on familiarise les enfants de cette façon avec le théâtre, ce seront des adultes plus tard chez lesquels on n'aura pas assassiné de petit Mozart.

## 2. ACTIVITÉS THÉÂTRALES EXTRA-SCOLAIRES - UN « JEU » D'APPRENTISSAGE POUR LA VIE

Jean-Martin Solt

### 2.1 EN GUISE D'INTRODUCTION : LA « MERVEILLEUSE HISTOIRE » DU JEUNE F.

« C'est quelqu'un qui est un peu perdu dans la vie ! » Ce fut la première phrase que j'entendis concernant F., phrase prononcée par le directeur du Service Jeunesse d'une ville de l'Ouest de la France qui voulait nous convaincre de laisser participer F. à notre grande action théâtrale internationale, en intercédant en sa faveur. F. était issu d'un milieu très précaire et, à presque vingt ans, ne possédait aucun diplôme scolaire. Il avait abandonné l'école très tôt et interrompu ou quitté

les différentes mesures d'insertion ou autres pistes qu'on lui avait proposées par la suite. De ce fait, le Service Jeunesse se sentait dépourvu de solutions. F. d'ailleurs aussi.

La participation à un tel projet que le nôtre – ainsi l'espoir du Service Jeunesse – pourrait éventuellement « lui faire du bien » ... et, de plus, il serait casé pendant ce temps.

F. vint et rencontra le reste de la petite vingtaine de jeunes issus de toute l'Europe qui s'étaient également inscrits à notre projet de deux mois. En raison de l'agitation générale au début de la rencontre et de l'obligation de tous les présents d'avoir recours à un langage charabiesque « pseudo-multilingue-gestuel-onomatopéique », l'hétérogénéité du groupe (constitué d'étudiants, de lycéens, de jeunes en situation de travail ou de chômage, ou qui – comme F. – cherchaient encore leur place dans la société) passa vite au second plan. Très vite, ce regroupement bigarré se transforma en un groupe de jeunes sur un pied d'égalité, étant tous exposés à cette ambiance étrange de joyeuse excitation, d'impatience, mais aussi d'incertitude montante quant au bien-fondé de la décision de participer à ce projet, et de questionnement sur leur capacité de le mener à bien et de contribuer à sa réussite, d'un besoin de proximité rassurante, mais en parallèle aussi d'une certaine distance sécurisante, d'hésitations et d'espoirs, tous pris en étau entre la sentiment de devoir « jouer » à paraître et l'envie de se dévoiler, soumis au va et vient incessant et alterné de tous ces ressentis, ces émotions, ces sensations.

Mais dès les premiers jours s'opéra la métamorphose de ce regroupement hétérogène et fortuit en un groupe soudé de jeunes gens prêts à relever ensemble le défi de ce projet, où le théâtre tenait la place centrale ! ... Et le travail théâtral n'en a que fiche des diplômes, des bonnes notes dans de quelconques matières scolaires, principales ou non, d'éventuelles difficultés en orthographe ou de l'état des semelles, trouées ou non !

Les premières semaines furent intégralement vouées à l'activité théâtrale, pendant laquelle les jeunes, encadrés par des professionnels, créèrent des scènes sur les thèmes de la xénophobie, des préjugés et de l'exclusion sociale. Et ceci sur la base de leur propre vécu, leurs propres convictions, leurs propres



idées, le tout accompagné d'échanges et de réflexions thématiques ainsi que d'improvisations théâtrales en rapport avec les scènes ou les morceaux de musiques à créer ainsi.

F. avait vraiment beaucoup à apporter au projet, autant au niveau des expériences liées à la thématique que par son énorme talent de comédien qu'il découvrait en même temps que nous. Très vite, il se muta, non seulement en membre à part entière du groupe, mais en un réel moteur du projet et une force énergique et motivante majeure. Lui duquel, auparavant, on avait toujours souligné l'attitude « négative », lui qui, selon le dossier, « tirait incessamment les autres vers le bas », était l'un de ceux qui intervenaient de manière particulièrement constructive et motivante, surtout lors des moments de doute ou d'insatisfaction quant aux résultats de la journée, lors d'éventuelles tensions montantes au sein du groupe ou d'exigences particulières.

Pendant les quatre semaines de la tournée internationale du groupe, réalisée en aval de la création, qui – comme toute tournée – connaissait inévitablement des moments astreignants, fatigants, stressants, ni l'engagement, ni la motivation de F. n'ont fléchi.

La tournée nous mena à travers sept pays et apporta la touche finale à la réussite du projet ... y compris en ce qui concerne F.

Pendant ce projet, il avait trouvé un objectif, une nouvelle perspective, mais aussi l'énergie suffisante pour (re-)devenir *actif*, pour (re-)prendre sa vie et soi-même en mains.

Par la suite, il a fini sa scolarité grâce à des cours du soir, a suivi et conclu une formation d'éducateur et a mis l'activité théâtrale au centre de son travail professionnel en direction d'enfants et de jeunes dans des situations difficiles.

J'avoue que cette histoire de la formidable métamorphose du jeune F., aux caractéristiques proches d'un conte de fée, est le plus réussi des « exemples » que j'aurais pu citer. Et j'avoue aussi ne pas pouvoir prouver de manière irréfutable que c'est bien l'activité théâtrale qui fut l'élément clé de ce changement vers une gestion *active* de sa vie. Peut-être n'était-ce que le fruit d'une interaction bénéfique ou de la rencontre avec le groupe ? Peut-être que, tout simple-





ment, le moment pour un changement était propice ? Et quel rapport avec la prévention des toxicomanies ?

J'ai eu l'occasion de traiter la dernière question dans le cadre d'une autre contribution<sup>24</sup>, et j'y réfère pour éviter des répétitions inutiles. Mais avant de revenir à la thématique de l'activité théâtrale extra-scolaire et d'en tirer quelques conclusions, j'aimerais d'abord me tourner brièvement vers un autre aspect.

## 2.2 TROP BEAU POUR ÊTRE VRAI ?

Les questions posées ci-dessus sont pertinentes et, finalement, ne peuvent être résolues de manière irrévocable.

Et pourtant, sur la base de ma longue expérience avec des actions théâtrales (pour jeunes ou non) à moyen ou long terme, je pourrais présenter encore bon nombre d'exemples de « réussites psychosociales » – mêmes si celles-ci n'ont pas un profil aussi rectiligne et aussi impressionnant que l'histoire de F.. Néanmoins, je suis sûr qu'ils pourraient documenter de manière frappante l'action 'radicale' que peut avoir une activité théâtrale prolongée sur des jeunes qui se trouvent dans une situation difficile – indépendamment du fait qu'elle le soit objectivement ou qu'elle ne soit 'que' subjectivement perçue comme telle. Je pourrais présenter des lettres de jeunes qui seraient à même de prouver que, pour le moins dans certains cas, les jeunes ont eux-mêmes perçu le rapport existant entre le projet de théâtre et le changement du cours de leur vie. (En précisant que cette prise de conscience ne survient généralement que des années plus tard.)

Bien que certains des jeunes, suite à leur participation à un projet de théâtre, ont donné à l'activité théâtrale une place prépondérante dans leur vie ou en ont fait une partie intégrante de leur identité – allant parfois jusqu'à en faire leur métier –, le projet de théâtre reste pour la majorité d'entre eux un simple déclencheur pour un changement autodéterminé de leur vie.

<sup>24</sup> cd. le chapitre B.1.

Quel que soit le cas vers lequel je me tourne, il s'agissait toujours d'un processus de libération ou d'évasion d'une situation qui entravait la découverte de soi-même ou s'opposait fortement à l'autodétermination. Il pouvait également s'agir d'une délivrance permettant de sortir d'une situation affligeante, restrictive, voire étouffante de dépendance qui existait auparavant depuis un certain temps déjà, ancré soit dans les relations familiales (par ex. dans le cas d'enfants surprotégés, de relation symbiotique avec un des parents ou de subordination docile aux visions et objectifs parentaux), soit dans un contexte social (acceptation du manque de perspectives prédominant dans les milieux socialement en grande difficulté, expérience de la « spirale négative », du cercle vicieux social). Souvent il s'agissait également de surmonter une situation qui – à juste titre ou non – était ressentie comme restrictive. Les raisons pouvaient être de nature physique (comme le cas de ce jeune qui bégayait), psychique (les nombreux cas de personnes convaincues – sans fondement – d'être dénuées de toute valeur) ou sociale (comme par ex. toute la panoplie multiple de l'adoption d'une identité négative suite aux stigmatisations et/ou à l'exclusion sociale).

Je ne veux nullement affirmer que les processus de changements décrits ci-dessus n'ont pu être initiés ou déclenchés *que* par des activités théâtrales, et encore moins que le théâtre soit *toujours* un tel catalyseur. Bien au contraire ! D'autant plus que dans le cas des projets mentionnés, le travail commun était également lié à une vie commune, qui, elle aussi, a toujours engendré sa propre dynamique. Mais l'activité collective du travail théâtral comporte sans aucun doute des atouts qu'il s'agit de ne pas sous-estimer, tels que, par exemple, les effets positifs dans le domaine de la communication non verbale et des contacts corporels, l'impact sur la confiance attribuée au groupe ainsi que sur le vécu d'une confiance réciproque que l'on peut promouvoir et renforcer par des exercices adéquats, sur la confiance en soi, sur le sentiment d'appartenance au groupe ainsi que la possibilité de s'impliquer, de partager, de s'échanger avec un large éventail de différentes formes d'expression, de capacités et de compétences corporelles, verbales, rythmiques, mimiques, musicales, etc. Même s'il existe indéniablement d'autres approches poursuivant des objectifs similaires, cela n'amoindrit en aucune manière l'aptitude particulière que



possèdent les activités théâtrales pour promouvoir les compétences sociales, qui sont la base même d'une vie autodéterminée et citoyenne.

Et même si ces relations ne peuvent être prouvées de façon irréfutable, les résultats de nombreux projets de théâtre les attestent très clairement :

Aucun doute : L'approche misant sur le travail théâtral « fonctionne ». « Ça fonctionne », et ça fonctionne aussi très concrètement dans le secteur de la prévention et de la lutte contre les comportements à risques. Mais – et il m'importe de le souligner à cet endroit – ça ne fonctionne ni tout seul, ni à la va-vite : il faut un encadrement qualifié et du temps.

### 2.3 FIL CONDUCTEUR...

Le travail de la structure française du *Théâtre du Fil* peut servir doublement d'exemple : autant pour illustrer l'efficacité du travail théâtral dans le secteur des toxicomanies que pour souligner la justesse des exigences énoncées à l'instant.

Cette structure s'engage depuis plus de trente ans en direction d'un public de jeunes souffrant de problèmes de dépendances et majoritairement repérés par la justice. Elle travaille exclusivement avec le média ,théâtre', crée et présente ses propres spectacles et, grâce à cette pratique théâtrale à exigence professionnelle, propose aux jeunes une formation solide d'Anim'Acteur – terme alliant la fonction de comédien et le métier d'animateur théâtral – sur une durée qui, de prime abord, est non déterminée.

Le succès de cette structure, qui, de par son statut spécifique à la croisée d'une association sans but lucratif (loi 1901) et d'un service du Ministère de la Justice est certainement tout aussi unique au niveau formel qu'au niveau de son travail, est tellement évident, qu'elle n'a encore jamais été remise fondamentalement en question par aucune des majorités politiques qui se sont succédées ces dernières décennies.

De prime abord en contradiction, mais, à seconde vue, finalement en parfaite concordance avec la conviction exprimée ici que l'activité théâtrale, même sans lien direct avec la problématique des dépendances, remplit toujours une

fonction de prévention du seul fait de sa compétence à renforcer les qualités et les forces du 'moi', le *Théâtre du Fil* ne se considère absolument pas comme une structure ayant comme but de reconduire des personnes dépendantes (ou fortement menacées de dépendances) vers une vie sans toxicomanies, mais plutôt comme un lieu « d'apprentissage de la vie » avec et par le théâtre.

Il n'est pas possible de présenter ici en détail l'approche de la structure, mais on peut souligner que ses expériences corroborent celles faites par d'autres encadrant(e)s d'autres projets de théâtre : pour être efficace, il faut beaucoup de temps et un personnel qualifié et expérimenté.

### 2.4 DU TEMPS, DES ENCADRANTS QUALIFIÉS ET DU CONTENU

La pratique d'une telle structure ne peut être comparée telle quelle à d'autres formes d'activités théâtrales extra scolaires, et encore moins à des propositions ponctuelles très courtes comme, par exemple, des ateliers de un à trois jours (que je traiterai plus loin). Mais les mécanismes fondamentaux et les processus qu'il s'agit d'enclencher sont identiques.

Ces processus, tels que la recherche de soi-même, le renforcement de la confiance en soi, la capacité de communiquer, la recherche d'identité et autres compétences clés pour un ,moi' fort et équilibré ne peuvent être enclenchés à la va-vite et encore moins être menés à bien en version rapide lors d'un week-end. Il s'agit là d'objectifs qui nécessitent des projets de plus longue durée, que j'aimerais thématiquer maintenant.

J'ai fait moi-même de très bonnes expériences, autant avec des projets compacts de longue durée qu'avec des projets réalisés sur le long terme et/ou en plusieurs étapes. Le projet théâtral mentionné en début de texte rassemblait des jeunes gens sur une durée de deux mois, tout en précisant que les deux mois ont été vécus intégralement en collectivité. Les projets de ce type – surtout s'ils ont une dimension internationale au niveau de la composition du groupe et/ou de l'organisation de la tournée de présentation – sont vécus de manière très intensive et 'marquante'. L'action mentionnée au début a été reconduite cinq fois et a



permis de poser plusieurs fois les pierres de base qui ont engendré un tournant radical du cours d'une vie et/ou ont pu déclencher un processus de changement fondamental.

Alternativement, nous avons également fait de très bonnes expériences avec des projets qui proposaient trois ou quatre grandes rencontres de 1-3 semaines et plusieurs rencontres de 1-3 jours réparties tout au long de l'année. L'avantage de ces projets réside dans le fait qu'ils permettent d'accompagner les jeunes pendant un laps de temps plus long, et, par-là, d'être en mesure de constater les développements ou l'évolution des changements et, par conséquent, de pouvoir mieux y réagir. Ainsi, certains jeunes nous ont accompagné pendant deux ou trois ans, dans certains cas voire jusqu'à cinq ans.

Des projets tels que mentionnés ci-dessus ne peuvent être réalisés que si les jeunes leur accordent plus d'importance qu'à un simple petit loisir. Sous l'aspect des priorités qu'il faut lui accorder, une telle action occupe le plus souvent la deuxième place, tout de suite après l'école ou la profession – se trouve parfois même en concurrence directe avec le ou la petit(e) ami(e). La place prépondérante qu'accordent les jeunes à de tels projets montre à quel point ceux-ci peuvent être déterminants pour eux – et cela au sens premier du terme.

D'une part, ce constat souligne la responsabilité que portent les encadrant(e)s d'un tel projet, d'autre part, il en découle qu'un projet d'une telle durée ne peut être réalisé avec succès que si la motivation des jeunes peut être maintenue et pérennisée jusqu'au bout. Ces deux points réfèrent à l'exigence impérative d'un encadrement *qualifié*. Cet aspect gagne encore en importance si l'on tient compte du fait que le travail théâtral – tel que je l'ai souligné à plusieurs reprises dans d'autres contributions – peut faire resurgir de fortes émotions, voire des peurs profondes, et dévoiler des problèmes individuels fondamentaux, des faiblesses humaines, des questionnements personnels etc. Pour éviter que le travail théâtral commencé avec tant d'idéalisme ne se pervertisse en une expérience destructrice, l'encadrant(e) doit être en mesure d'amortir, de parer et de gérer ces situations difficiles qui peuvent en résulter et émerger à tout moment.

Car, il faut le souligner régulièrement, un travail théâtral de longue haleine n'est pas seulement une assimilation interne de choses externes, mais extériorise

également le ressenti interne ! Quiconque veut réaliser un projet théâtral devra en tenir compte – d'autant plus, s'il s'adresse à un public en difficulté sociale ou à un autre public « fragilisé ».

A l'exigence impérative d'une qualification requise s'ajoute l'aspect de la durée, qui mérite également qu'on lui attribue une grande attention: Des processus de recherche de soi, la promotion et la stabilisation de la confiance en soi et le renforcement des capacités communicatives, la recherche d'une identité personnelle ainsi que d'autres compétences clé ne s'initient et ne se réalisent pas « comme par magie » et à la va-vite.

Et pourtant, pour des raisons d'organisation, de calendrier, de finances ou autres, il n'est pas toujours possible de réaliser des projets à long terme. Et très concrètement, les actions ou „semaines“ de prévention n'accordent souvent que des marges très limitées et des opportunités assez restreintes, qui, en général, ne permettent de proposer que des actions théâtrales d'une durée de un à trois jours. Dans ce contexte, les organisateurs placent souvent la barre trop haut en raison d'objectifs non adaptés. Une ambiance positive au sein du groupe, qui permettra aux différents individus de s'impliquer sans crainte, de se (re-)découvrir, d'expérimenter la confiance, la proximité, les distances, la gestion de stress et sa propre capacité de contact doit d'abord être initiée, créée, élaborée et pouvoir grandir pas à pas.

Lors d'activités théâtrales de courte durée, de tels objectifs ne devraient pas être prioritaires. Les activités ponctuelles courtes sont plus aptes à traiter la problématique par une approche thématique avec des moyens, des instruments ou des techniques de théâtre (comme par ex. avec le *Rhythm & Stop Theatre*<sup>®</sup> ou la composition (théâtrale) d'image traités plus bas). Un tel choix se limitant à des objectifs plus modestes a plus de chance de réussir et les résultats n'en seront que d'autant plus satisfaisants.

En contrepartie, lors d'actions plus courtes, on peut sans aucun doute relativiser les exigences de qualification et d'expérience adressées aux encadrant(e)s. Mais il s'agit néanmoins de veiller à ce que le travail théâtral soit (et reste) motivant et constructif, afin d'éviter de dissuader les jeunes de toute activité théâtrale future



en raison du manque de qualité et de compétence de l'offre. Si cet aspect est négligé, une action préparée avec la meilleure volonté du monde peut facilement se pervertir en son contraire. Une bonne *intention* n'est au aucun cas un garant suffisant pour un travail de théâtre bien *fait*. Chaque personne inexpérimentée qui joue avec l'idée d'effectuer soi-même le travail théâtral - en raison de difficulté financières et l'impossibilité de faire appel à des intervenant(e)s approprié(e)s ou en raison d'une volonté de se charger soi-même de cette mission - devrait être consciente du fait qu'indépendamment de son énorme potentiel pour l'acquisition des compétences sociale et la promotion de la confiance en soi, un travail théâtral, s'il est mal fait, agira de manière absolument contra productive !

Pour éviter tout malentendu : il ne s'agit nullement de vouloir empêcher tout amateur ou amatrice de théâtre non qualifié(e) et non expérimenté(e) de proposer des activités théâtrales. Mais il est important de ne pas prendre cette décision à la légère et d'avoir conscience de la responsabilité que cela représente - tout particulièrement lorsqu'il s'agit d'un contexte lié aux problématiques de la dépendance.

Si l'on veut néanmoins se lancer dans cette voie, la technique du théâtre des statues s'y prête particulièrement bien (présentée dans le chapitre B.2.).

### 3. LE THÉÂTRE-ACTION DANS LE CADRE DU TRAVAIL DE PRÉVENTION DES TOXICOMANIES EFFECTUÉ AU NIVEAU DES COMMUNES

#### L'EXEMPLE DE LA COMMUNE DE RUMELANGE, AU LUXEMBOURG

Roger Seimetz

Dans les années 30 du XXe siècle, l'historien néerlandais Johan Huizinga a défini la dimension du jeu chez l'homme et a précisé que le homo sapiens était également un homo ludens, un homme qui joue. À cette même époque environ, le

dramaturge français Louis Jouvet a énoncé la théorie selon laquelle l'origine du théâtre remonterait à l'ère du homo ludens des cavernes. Imaginez une joyeuse bande d'hommes des cavernes réunie autour du feu : quelqu'un racontait ce qu'il avait vécu pendant la journée, tous écoutaient avec attention et quelqu'un se mit à applaudir.

À vrai dire, l'origine historique du théâtre remonte à la Grèce antique et ses sources écrites sont Eschyle, Euripide et Sophocle<sup>25</sup>. À cette époque, le théâtre était l'affaire de tout un chacun. Le théâtre grec pouvait accueillir tous les habitants de la « polis ». Et la cité-État payait des acteurs pour chanter dans les chœurs. Au Moyen-âge, le théâtre - qui comprenait essentiellement des mystères religieux et la Passion, des farces et des comédies - était un spectacle itinérant, joué de ville en ville, reproduit dans une multitude de lieux très différents. Le théâtre itinérant permettait aux habitants des villages et des petites villes, situées dans des zones rurales reculées, de découvrir le théâtre. Au XVIIe siècle encore, Molière amenait le théâtre aux petites gens à la campagne, car le théâtre bourgeois, lui, avait déjà trouvé refuge dans des lieux clos - salles, scènes, édifices - lieux où il habite toujours, d'ailleurs.

Dans un passé « lointain », le théâtre pouvait faire participer la population d'une ville entière à un évènement culturel. En d'autres termes : nous pouvons tirer des enseignements fondamentaux de cette approche théâtrale et les intégrer dans nos activités de prévention des toxicomanies réalisées dans les communes. Il ne faut pas non plus se voiler la face : jadis, de tels spectacles de théâtre étaient également des occasions d'aller se soûler ensemble, car le théâtre, à ses origines, et le culte de Dionysos, voué au plaisir et au vin, se promenaient main dans la main dans une vive allégresse. De nos jours, cependant, le vin ne fait plus qu'assoupir notre travail quotidien ainsi que nos loisirs, peu courtisés par les médias, et le théâtre, quant à lui, est sensé protéger les habitants des

<sup>25</sup> L'on ne connaît que les titres des anciens textes (titres et contenu), car ils n'ont pas pu être conservés (comme l'œuvre de Thespis).



communes contre les risques de tomber dans le piège des toxicomanies<sup>26</sup>. Évidemment, ce genre de théâtre-action ne peut viser que les habitants d'une petite ville et ne permet pas d'intégrer l'ensemble de la population d'un pays ou un groupe de communes de taille.

S'il veut faire participer un maximum de personnes, l'initiateur du projet de théâtre ne peut pas se concentrer uniquement sur le jeu pur (corporel ou gestuel, avec ou sans texte). Les aspects techniques liés à la scène ainsi que l'organisation sont tout aussi importants, voire plus, parce qu'ils permettent de faire participer encore davantage d'habitants de la commune.

La planification est la clé, mais, une fois mise en œuvre, elle nous apprend que l'on ne peut pas faire plein de choses qui étaient prévues ou planifiées initialement. Par conséquent, aborder le thème du théâtre-action, préparer un projet de théâtre et le jouer sur scène peuvent être trois choses complètement différentes.

### 3.1 INTRODUCTION

D'entrée de jeu, il est évident que nous ne pouvons pas faire participer tous les habitants de Rumelange à notre projet ni tous ceux des communes voisines<sup>27</sup>.

#### 3.1.1 THÉÂTRALISME DE LA CONCENTRATION

La structure du projet reflète un programme théâtral de longue durée, qui aurait pu être réalisé il y a 300 ans. Le lieu, l'action et le temps sont concentrés sur une unité, celle de la commune, dans un espace de temps déterminé au préalable.

Coordonnées : Rumelange (environ 4000 habitants), automne 1998, l'action est

<sup>26</sup> Tous les types de dépendances, des mangeailles de chocolat ou de caramel jusqu'à la consommation pure d'héroïne.

<sup>27</sup> Le CePT-Centre de Prévention des Toxicomanies, la commune de Rumelange, les sept communes et le responsable du projet de théâtre, R.S.

limitée aux environs de la commune. À l'intérieur de cette unité, la liberté théâtrale et l'imagination n'ont pas de limites. Le projet est ouvert à toutes les couches sociales et culturelles de la population ; celle-ci est abordée par des informations vastes et généralisées. Le projet essaie d'inclure tous les groupes d'âge, des bambins, qui font du sport, aux personnes âgées, qui souhaitent encore participer aux activités sociales et culturelles.

#### 3.1.2 PARTICULARITÉS LIÉES AUX COMMUNES

Un tel projet de théâtre s'adresse à l'ensemble des habitants, mais ne les oblige, en aucun cas, à assurer un soutien financier. (Le travail bénévole doit être encouragé par la commune qui doit le traiter comme des dépenses liées au projet qui seraient couvertes par la caisse de la production)<sup>28</sup>.

Le projet de théâtre destiné à l'ensemble de la commune est une action, dans laquelle la population et la commune travaillent ensemble en étroite coopération. Ce cadre est important tant pour la cohésion socioculturelle de la commune que pour le renforcement du programme de prévention des toxicomanies de Rumelange.

Il faudra démontrer qu'une communauté peut faire autre chose que seulement organiser des fêtes sportives bien arrosées ou laisser les habitants avachis tout seuls devant la télé.

Afin d'atteindre cet objectif (ambitieux) et de concrétiser le projet de théâtre, il faut tout simplement commencer par l'acte premier, la scène première, et personne ne peut prédire si l'on aboutira à une pièce en trois ou quatre actes parfaits, ou en dix ou seize actes cahoteux, voire si le projet capotera dès le lendemain. C'est pourquoi le concept repose sur sept paramètres et essaie de relier la réalité aussi fidèlement que possible au modèle de ces paramètres.

<sup>28</sup> La caisse de la production théâtrale est constituée de soutiens financiers provenant de l'Union européenne, du Ministère de la Culture, du CePT et des communes.



## 3.2. LES PARAMÈTRES DU CONCEPT

Les paramètres du théâtre, établis d'après des expériences théâtrales et scénographiques, comprennent le groupe, l'espace, le texte, les mouvements, le son, la scénographie et le jeu. Ces éléments sont tous importants, même si leur volume est variable. L'ordre peut être interchangé, même s'il a fait ses preuves dans d'autres projets de théâtre professionnels et amateurs et s'il est pertinent au niveau de la chronologie.

### 3.2.1 LE GROUPE

Le premier défi qui s'est posé au groupe de prévention des toxicomanies de Rumelange était la composition du groupe de théâtre. Des organisateurs généraux, des acteurs, se sont vite manifestés, des élèves essentiellement, mais des spécialistes techniques étaient plus difficiles à trouver. Le grand objectif était cependant d'aborder des jeunes âgés de 12 à 18 ans. Beaucoup de jeunes ont été abordés, quelques-uns « se sont portés volontaires », mais peu ont manifesté un intérêt constant. Les plus fidèles ont été les élèves fréquentant la sixième classe de l'enseignement primaire, qui, lorsque les répétitions ont été entamées, avaient déjà réussi la première année de l'enseignement secondaire<sup>29</sup>. Ces enfants avaient d'ailleurs déjà suivi des cours de théâtre au préalable, dans le cadre du projet scolaire « Theater mit Kindern » [du théâtre avec des enfants]<sup>30</sup>.

Les membres du groupe de théâtre ne faisaient pas tous partie du groupe de prévention des toxicomanies, mais étaient surtout des personnes qui s'intéressaient au théâtre.

Tous ne souhaitaient pas jouer sur scène, ils n'étaient d'ailleurs pas obligés, car dans une production théâtrale, il y a une multitude de tâches très variées à effectuer : construire et pousser les décors, créer les lumières et les orienter, faire

<sup>29</sup> Le rédacteur de ce traité était à l'époque l'un des coordinateurs du groupe de prévention des toxicomanies de Rumelange et l'un des responsables du projet de théâtre, il s'occupait, plus précisément, du scénario et de la mise en scène.

<sup>30</sup> Chez le rédacteur, R.S





partie des musiciens ou les diriger. Mais... qui est *autorisé* à jouer ? Tout le monde... tous ceux âgés de 6 à 96 ans.

### 3.2.2 LA SALLE

Le deuxième défi consistait à trouver une scène sur laquelle jouer une pièce de théâtre dans la commune de Rumelange. Les autorités communales disposaient d'un centre culturel avec une scène et une salle (d'après le plan : 304 places assises), mais ce centre ne se prêtait pas bien à des spectacles de théâtre spécialisés, la scène n'était pas idéale, car plusieurs éléments minimaux, du matériel d'équipement et des installations scéniques adaptées manquaient. Faudrait-il jouer le spectacle autre part ? À la salle paroissiale, p.ex. ? (J'attire votre attention sur le fait qu'une majorité socialiste composait le conseil communal et que celui-ci avait soutenu le projet). Mais où alors ? Comme la pièce de théâtre, décrite au point 3.2.3, portait sur un persiflage de Robin des Bois, certains ont proposé de jouer sur des prairies et dans la forêt, ces emplacements auraient certainement causé un plus grand trou dans les finances que la salle qui était à la disposition du groupe de prévention des toxicomanies et de leur groupe de théâtre. Des salles tout à fait inadaptées au théâtre comme le gymnase ou la salle de bal ont été exclues dès le départ.

### 3.2.3 LE TEXTE

La première question décisive a été posée (le problème de la salle n'était pas encore résolu) : quelle pièce de théâtre allons-nous jouer ? Quel thème aborderait-elle ? – Les enfants avaient la réponse : Robin des Bois ! (plutôt le film avec Kevin Costner que le renard de Disney). Ensuite, des archives de pièces de théâtre traînant à la maison, des fiches de bibliothèque, des catalogues d'éditeurs de pièces de théâtre, des pages Internet ont été consultés afin de trouver un texte. Résultat : Il existe des scénarios de Robin des Bois destinés à la réalisation d'un film, mais pas à la production d'une pièce de théâtre. Conséquence pour le groupe de théâtre : un atelier d'écriture.

Grâce à notre histoire de Robin des Bois, nous<sup>31</sup> aurions pu constituer un fabuleux terrain d'expérimentation dans l'histoire de la dramaturgie. Nous aurions pu inviter Kevin Costner et Sean Connery à Rumelange, laisser le Robin des Bois local appelé « Robi Hut » [Robin chapeau] s'épanouir dans la forêt sacrée (Holly Wood) et lancer un véritable mythe ici au Luxembourg en faisant de lui un nouveau personnage légendaire, nous aurions pu mettre en scène, en faisant des ricanements et des zéziements, des images panoramiques et rendre hommage, en coquetant, au « disneyisme » mondial. Nous avons réfléchi à ces films et à la parodie de Mel Brooks, « Sacré Robin des Bois » (Robin Hood: Men in Tights), certes ironique et farfelue à souhait, mais aussi très divertissante et colorée. Mais l'idée du « *Costner, renard et compagnie présentent* » n'était pas vraiment satisfaisante. Nous voulions faire quelque chose de nouveau, nous n'avons pas copié le texte, mais nous l'avons réécrit, complété et modifié, et voilà comment la « légende de Robin des Bois » s'est écrite toute seule.

Créer ses propres scénarios à partir de rien demande beaucoup d'inventivité, de temps et de sang-froid, surtout parce que le temps nous était compté d'après des normes européennes draconiennes. Le CePT nous a exhortés, ou plutôt nous a priés de faire dire aux protagonistes et aux antagonistes les maux découlant de toutes les toxicomanies et de faire parler des acteurs sur des sujets liés aux toxicomanies et aux maniaqueries.

Une pièce de théâtre se déroulant dans le passé ? Robin des Bois au Moyen-âge ? Oui ! Il ne faudrait pas falsifier grand-chose : le chrétien, fendeur de Turcs, nous ramènerait en Europe du café, du tabac, du haschisch et de la cocaïne de ses croisades, le scénario, anachronique de toute façon, ferait intervenir des mafieux contemporains italiens, chinois, russes et ex-yougoslaves à Rumelange et cela suffirait déjà pour donner une touche contemporaine et universelle à l'histoire de Robin des Bois. Le passé se mêlerait à la fois à la réalité et aussi à l'avenir.

<sup>31</sup> Nous, ç-à-d. les textes des synopsis du « groupe de théâtre ».



La répartition des rôles :

Il n'est pas rare que des pièces de théâtre soient écrites sur mesure pour des acteurs, par contre, il est plus rare que les noms des personnages soient changés en fonction des acteurs sélectionnés.

Aucun rôle n'était réservé dès le départ. Mais il se fait que, dans les communes, l'on ne peut pas attribuer le rôle d'un prêtre corrompu et lascif à une femme, ni celui de Petit Jean, grand et fort, à une petite fille de huit ans, ni celui de la belle Marianne à un petit barbu ayant des airs de Danny de Vito... à moins que les hommes ne jouent les femmes, comme c'était le cas dans l'ancien théâtre d'Epidaure. – ou alors, l'inverse: qui va jouer Robin des Bois ou Willy l'écarlate si la plupart des candidats prétendant au rôle sont des candidates ? Il ne me plaisait pas (en ma qualité de metteur en scène, de scénariste final) de cacher des femmes sous des barbes postiches ou sous des armures masculines et de les faire jouer dans un registre de basse continue. Les femmes doivent rester des femmes et ainsi, Robin est devenu *Romi*, qui se rendit à Jérusalem avec son ami pour combattre et qui revint de là avec un nouvel ami. Ainsi, le shérif est devenu *une* shérif, le comte une comtesse et le roi, une reine.

### 3.2.4 LES MOUVEMENTS

Les répétitions commencent quand tout le monde a son texte et le connaît par cœur ou quand tout le monde vient sur scène avec son texte, fait du bruit et improvise... ou alors si le metteur en scène se dit qu'il vaut mieux commencer par explorer la scène et la salle sans connaître le texte et par entrer dans son propre personnage ou dans celui des autres. Cela crée de l'ambiance et permet de se glisser plus facilement dans la peau du personnage, car ainsi, l'acteur ne se précipite pas à l'aveuglette sur le texte de son personnage, mais ressent plutôt le personnage naître en lui. On apprend à connaître toutes les variantes, et des mots poétiques vite composés entraînent la voix.

### 3.2.5 LE SON

Si la scène est acoustique et si l'endroit où se trouveront les spectateurs présente des limites sensorielles, alors c'est la « voix » des acteurs qui devra conquérir la salle

et les oreilles des spectateurs. Parler à haute voix ne signifie pas hurler à en perdre la voix, parler à voix basse (murmurer de manière à ce que seulement le voisin puisse deviner les mots) non plus. C'est vrai qu'il faut couvrir les autres bruits, mais il ne faut pas non plus donner la fausse note au ton. Un son est avant tout humain, pas seulement consonantique ou vocalique. La bouche et la respiration peuvent imiter la trompette et le banjo, le chien et le chat, le colonel hurlant ou la pucelle pleurnicharde. Un son peut provenir d'une table de mixage numérique, harmoniser les différents sons des instruments de percussion, représenter un craquement technique ou un tonnerre assourdissant, une rafale violente ou un joyeux grillon. Un son, c'est la mise en scène de mots et de notes, de bruits et d'atmosphères.

### 3.2.6 LA SCÉNOGRAPHIE

Les soldats hurlent, les bonnes femmes crient, les enfants braillent, les héros parlent (fort), les héroïnes pleurent (tout bas)... mais tous les acteurs représentent leurs émotions, en exagérant (la plupart du temps, sur des scènes de villages), jusqu'à ce qu'ils se retrouvent sur scène et recourent à toutes les astuces théâtrales pour accompagner leur jeu (grâce au son et au ton) et le souligner (devant un cadre scénique imagé), afin d'accentuer leur jeu (grâce à des costumes colorés et recherchés) et de le rendre unique (grâce à la luminosité des projecteurs, aux lumières d'ambiance, aux projections claires et obscures). La salle tout entière doit devenir « une » avec les acteurs et les spectateurs... grâce au jeu des acteurs, à la mise en scène.

### 3.2.7 LE JEU

Si plusieurs paramètres agissent de concert, tous pour un et un pour tous, on créé, sans vouloir être unique dans son paroxysme, un type de théâtre global.

Le théâtre global, c'est aussi si tous les groupes d'âge, toutes les classes sociales et culturelles, tous les participants, qu'ils soient sur scène ou pas, se sentent responsables.<sup>32</sup>

Tous ces éléments, de par leur dimension globale, font partie de la prévention des toxicomanies.

<sup>32</sup> Les vendeurs de limonade et les chefs du stand des saucisses grillées.



### 3.3 DÉROULEMENT RÉEL

Peut-on espérer<sup>33</sup> faire de la réelle prévention en matière de toxicomanie, aborder et prévenir les personnes à risque, en ayant recours à une analogie de Robin des Bois<sup>34</sup>, adaptée à une collectivité locale et en faisant participer l'ensemble de la population ?

#### 3.3.1 ESPOIR ET UTOPIE D'UN PROGRAMME DE THÉÂTRE VISANT À PRÉVENIR LES TOXICOMANIES

Il faut qu'une chose soit bien claire : « Le projet de théâtre n'est pas un refuge permanent pour les personnes à risque égarées dans le no man's land des toxicomanies, ni un examen pour les enfants bien gâtés. Le projet s'adresse à tout le monde, même à ceux qui ne boivent que de l'eau ou qui sirotent du Sainte-Esthèphe uniquement les dimanches et les jours fériés. Il s'adresse également à ceux qui, à six ans, ne savent pas encore distinguer la bière du vin et à ceux qui, ayant déjà dépassé les cent ans, ne savent plus les distinguer. Le théâtre, dans le cadre de la prévention des toxicomanies, s'adresse à tout le monde et propose à chacun de jouer un rôle, avant qu'il ne soit trop tard, avant que la personne fictive sur scène ne devienne un figurant réel dans le monde de la drogue.

#### 3.3.2 EXPÉRIENCE ET RÉALITÉ

Comment Salomon le sage a-t-il atteint sa sagesse ? En observant, en intégrant des enseignements. Bonne réponse. La pièce de théâtre enseigne, de manière subliminale, pas de manière didactique au sens propre. Grâce à l'humour et à l'ironie, pas par des drames ou des épopées toxicomanes. Dario Fo, pas Hochhuth<sup>35</sup> (12).

<sup>33</sup> Cf. notes de bas de page (26), (30) et in textu.

<sup>34</sup> Robin est devenu Romi, Hood *Rembuer* (c'est un pré à Rumelange; même si *Rembuer* renvoie à un château imaginaire, le château de *Rembuerg* (ndt: „Buerg“ signifiant « château » en luxembourgeois).

<sup>35</sup> Hochhuth revêt une grande importance dans l'histoire du théâtre, mais ne se prête pas malheureusement à une pièce de théâtre interculturelle, adressée à toutes les couches sociales et à toutes les tranches d'âge.

Les responsables de ce projet essaient de sensibiliser tout un chacun au thème de la prévention des toxicomanies dans les communes, de nouer des contacts avec les jeunes, de lutter contre le fait que personne ne se connaisse plus, de mener à bien une action commune, même si certains participants, enthousiastes au début ou pas enthousiastes du tout, ont laissé tomber. Pourquoi ils ont participé, souvent ils ne le savent même pas eux-mêmes.

On ne sait pas non plus pourquoi les jeunes écrivent souvent dans des sondages que l'on leur propose très peu de choses, pas de théâtre non plus et que, quand un groupe de théâtre est lancé, on peut se demander pourquoi aucun jeune n'y va ou alors y va seulement s'il en a entendu parler, par la famille ou les voisins, ou parce qu'il a été abordé directement. Peut-être est-ce justement cette manière d'aborder les gens directement qui compte. Peut-être? Sûrement même!

Moi, de mon côté, je dirais, en guise de conclusion, que ce spectacle de théâtre représentait au début une aventure assez risquée, mais qui, finalement, a été couronnée de succès, auprès du groupe et auprès des habitants.

# ANNEXE

## LES AUTEURS



- **LES AUTEURS**
- **NOTES SUR LES TROUPES DE THÉÂTRE**
- **BIBLIOGRAPHIE**
- **ORGANIGRAMME DU GROUPE DE MONDORF**
- **PERSONNES DE CONTACT: PLATE-FORME INTERRÉGIONALE DES PROFESSIONNELS DE LA PRÉVENTION DES TOXICOMANIES DU GROUPE DE MONDORF**



### LES AUTEURS

Les deux auteurs principaux de cette publication, Jean-Martin Solt et Roger Seimetz, sont partenaires récurrents du CePT au Luxembourg et au sein du GROUPE DE MONDORF (projets/formations continues).

#### JEAN-MARTIN SOLT :

Français établi dans la Région en France et en Allemagne, comédien, auteur-compositeur-interprète et diplômé en sciences de l'éducation, fondateur et directeur de la Compagnie TRIARCA ; actif au niveau international avec des spectacles de théâtre en solo sous le pseudo de « Jemas Solo », entre autre à travers le programme de prévention des toxicomanies « ... et d'jà ça carbure !!! » (en version française et allemande) qu'il présente par-delà les frontières ; initiateur et directeur de nombreuses actions culturelles européennes, prestataire d'ateliers de théâtre ou de musique dans le secteur de la prévention, auteur de plusieurs contributions sur l'art, respectivement sur des thématiques situées à la croisée de l'art et du social, concepteur-créateur du *Rhythm & Stop Theatre*®.

#### ROGER SEIMETZ :

Luxembourgeois, historien diplômé indépendant (Maîtrise en Histoire et Histoire de l'Art/Architecture, Université II, Grenoble) & acteur. En tant qu'historien free-lance actif à : radio socioculturelle 100,7, Théâtre National du Luxembourg, Fondation de l'architecture et de l'ingénierie, uni.lu-lieux de mémoire, International Theatre Institute-Luxembourg, École de Police, Service des Sites et Monuments Nationaux ; en tant qu'acteur actif à : théâtre & film, Luxembourg & Allemagne et au Théâtre National du Luxembourg ; actif comme formateur, metteur en scène, conférencier, historien du théâtre et de l'architecture théâtrale, auteur (écrit e.a. des contes pour enfants (CD)).



## NOTES SUR LES TROUPES DE THÉÂTRE

Certaines troupes de théâtre qui les années passées étaient actives en matière de prévention des toxicomanies au Luxembourg ont continué à se produire.

### Jemas Solo

ars & plura

en Allemagne: Postfach 4769, D-54237 Trier

en France: Rue du Moulin, F-67340 Menchoffen

Internet: [www.ars-et-plura.de](http://www.ars-et-plura.de)

### Wilde Bühne e.V.

Soziokulturelles Forum für ehemalige Drogenabhängige

Ostendstr. 106a, D-70188 Stuttgart

Internet: [www.wilde-buehne.de](http://www.wilde-buehne.de)

### RequiSiT e.V.

An der Urbansmühle 1, D-65795 Hattersheim

Internet: [www.theater-requisit.de](http://www.theater-requisit.de)

### IMPULS

Zeughausplatz 20, CH-4410 Liestal

Internet: [www.impuls-interactiv.ch](http://www.impuls-interactiv.ch)

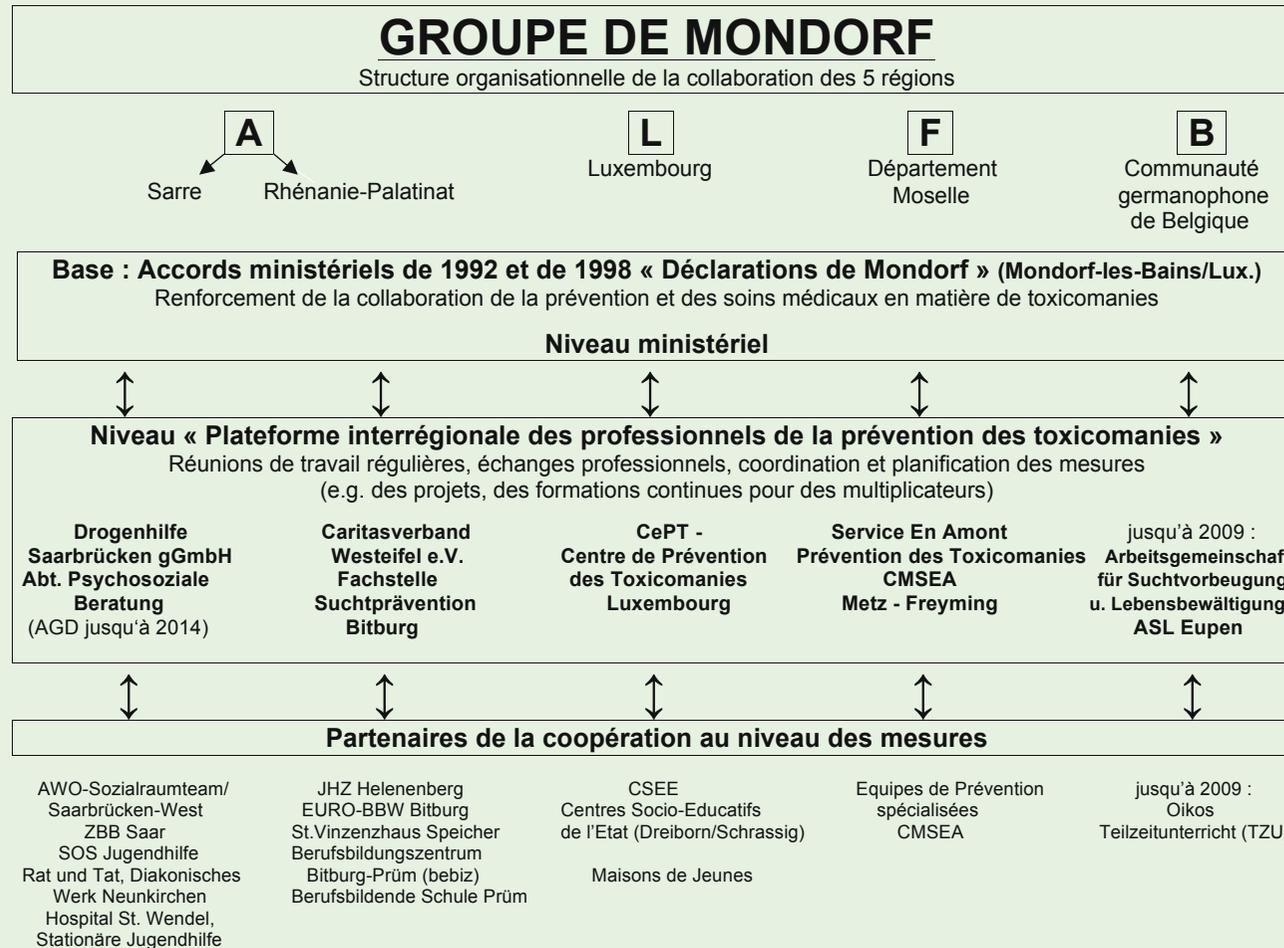
## BIBLIOGRAPHIE

- Alègre, J.-P. & Le Théâtre du Fil d'Ariane; Maquillage de fête; Paris 1978
- Balsler-Eberle, V.; Sprechtechnisches Übungsbuch – Ein Unterrichtsbehelf aus der Praxis für die Praxis; Wien 1988
- Baudis, R. (Hrsg.); Nach Gesundheit in der Krankheit suchen – Neue Wege in der Sucht- und Drogentherapie; Rudersberg 1997
- Becker, I.; Verzauberte Gesichter – Schminken für Kinderfeste und Spiele; Freiburg 1989
- Bossu, H./Chalaguier, C.; L'expression corporelle – méthode et pratique; Paris 1974
- Both, L./Nilles, J-P; Pädagogische Mappe zum Thema Alkohol – „NACH EMMER ALLC%L“, CePT, Luxemburg 2014
- Broich, J.; Anwärmspiele; Köln 1991
- Broich, J.; Körper- und Bewegungsspiele; Köln 1991
- Chancerel, L.; Jeux dramatiques dans l'éducation; Paris 1936
- Chavanon, C.-P.; Le théâtre pour enfants; Lausanne 1974
- Dasté, C./Jenger, Y./Voluzan, J; L'enfant, le théâtre, l'école; Neuchâtel 1975
- Fischer, G.; Also spielen wir Theater; Itzehoe 1963
- Fluegelman, A./Tembeck, S.; New games – die neuen Spiele; Soyen 1979
- Fritz, J.; Mainzer Spielekartei; Mainz 1991
- Ensel, D.; Über Grenzen gehen: Lebensgeschichten – Suchtgeschichten – Theatergeschichten; Wilde Bühne e.V., Stuttgart 2000
- Fox, J.; Renaissance einer alten Tradition – Playback Theater; Köln 1996
- Hamblin, K.; Pantomime – spiel mit deiner Fantasie; Pittenhart-Oberbrunn 1979
- Hetzel, G.; Masken herstellen und dekorieren; Ravensburg 1988
- Höper, C.-J./Kutzleb, U./Stobbe, A./Weber, B.; Die spielende Gruppe – 115 Vorschläge für soziales Lernen in Gruppen; Wuppertal 1982
- Jans, M. (Red.); Schminktechniken – Anleitung zum Schminken für Theater, Ballett und Karneval – für Kinder und Erwachsene; Hamburg 1987



- Keysell, P.; Pantomime mit Kindern – ein Spielbuch für Kinder von 5 bis 12 Jahren; Ravensburg 1985
- Kramer, M.; Das praktische Rollenspielbuch – Theater als Abenteuer / Rollenspiele, Spielaktionen, Planspiele; Gelnhausen 1981
- Leguay, J./Layac, M.; Marionnettes de bois et de chiffons; Paris 1977
- Löscher, W.; Bewegungsspiele zur Förderung der Feinmotorik; München / Frankfurt 1979
- Molcho, S.; Körpersprache; München 1983
- MONDORFER GRUPPE; Auf der Suche nach dem Glück – Dokumentation des theater- und musikpädagogischen Jugendprojekts 2008/2009; CePT, Luxemburg 2009
- Müller, W.; Körpertheater und commedia dell' arte – eine Einführung für Schauspieler, Laienspieler und Jugendgruppen; München 1984
- Müller, W.; Pantomime, eine Einführung für Schauspieler – Laienspieler und Jugendgruppen; München 1981
- Nemo; Spaß an Pantomime; Aachen 1985
- Nilles, J-P./Krieger, W./Michaelis, Th. (Hrsg.); Multiplikatoren in der Primären Suchtprävention – Ein Handbuch; CePT, Luxemburg 2005
- Nold, W.; Spiel- und Theateraktionen mit Kindern; München 1987
- Orlick, T.; Neue kooperative Spiele; Weinheim/Basel 1985
- Paris, V./Bunse, M.; Improvisationstheater mit Kindern und Jugendlichen; Reinbek 1994
- Paster, G./Neijens, T.; Schattenspiele; Reinbek 1987
- Quesnel, L.; 100 psycho-jeux; Paris 1981
- Richy, P./de Mauraige, J.-C.; Initiation au mime; Paris 1968
- Röhling, P.; Theater-Rollenspiel in der Suchtprävention; KIS und Zentralstelle für Suchtvorbeugung, Kiel 1995
- Schreiner, K.; Puppen & Theater – Herstellung, Gestaltung, Spiel – Handel- und Stockpuppen, Flach- und Schattenfiguren, Marionetten und Masken; Köln 1980

- Schumann, P./Greene, W.; Puppen und Masken, das Bread and Puppet Theater; Frankfurt am Main 1973
- Seitz, R. (Hrsg.); Masken, Bau und Spiel; München 1991
- Spangenberg, E.; So einfach ist Theater; München 1982
- Tanaka, B.; Les 3 coups ... – marionnettes, masques, ombres – costumes en tissu et en papier – castelets et thèmes de jeux; Paris 1974
- Tilke, B./Kern, A.; Was ihr wollt. Suchtprävention und Theater; Aktion Jugendschutz Baden-Württemberg, Stuttgart 1999
- Träger, F.; Kasperletheater spielen mit selbstgemachten Puppen; Stuttgart 1980
- Vallon, C.; Pratique du théâtre pour enfants; Lausanne 1981
- Waldmann, W./Zerbst, M.; Theater spielen – Spieltips für Kinder von 6 bis 12 Jahren; Zürich/Wiesbaden 1988
- Wilde Bühne; Theater in der Therapie – Arbeit mit ehemaligen Drogenabhängigen als kulturpädagogische Aufgabe; Geesthacht 1997
- Woesler, D.M.; Spiele, Feste, Gruppenprogramme; Frankfurt am Main 1978
- Zwiefka, H.-J.; Slapstick, Pantomime, Maskenspiel; Moers 1988
- Zwiefka, H.-J.; Pantomime, Ausdruck, Bewegung; Moers 1988



# ANNEXE

## PERSONNES DE CONTACT :

### GRUPE DE MONDORF – PLATE-FORME INTERRÉGIONALE DES PROFESSIONNELS DE LA PRÉVENTION DES TOXICOMANIES



#### LUXEMBOURG

**Roland CARIUS**

CePT - Centre de Prévention des Toxicomanies  
8-10 rue de la Fonderie, L-1531 Luxembourg  
Tel. ++352-497777-1  
E-Mail: rcarius@cept.lu

#### RHÉNANIE-PALATINAT

**Josef FUCHS**

Caritasverband Westeifel e.V.  
- Fachstelle Suchtprävention  
Brodeneckstr.1, D-54634 Bitburg  
Tel. ++49-6561-9671-0  
E-Mail: j.fuchs@bitburg.caritas-westeifel.de

#### SAARE

**Stefanie MOHRA**

Drogenhilfe Saarbrücken gGmbH  
- Abt. Psychosoziale Beratung  
Saargemünder Str. 76, D-66119 Saarbrücken  
Tel. ++49-681-98541-0  
E-Mail: s.mohra@drogenberatung-saar.de

#### DÉPARTEMENT MOSELLE

**Béatrice REB**

CMSEA - Service En Amont  
33 avenue Roosevelt, F-57800 Freyming-Merlebach  
Tel. ++33-3-87811835  
E-Mail: en-amont.est@wanadoo.fr

#### COMMUNAUTÉ GERMANOPHONE DE BELGIQUE

(pas de personne de contact)



## « LE THÉÂTRE, UN INSTRUMENT DE PRÉVENTION DES TOXICOMANIES – MANUEL DE THÉORIES ET D'APPROCHES PRATIQUES »

**GROUPE DE MONDORF - Plate-forme interrégionale des professionnels de la prévention des toxicomanies**

**EDITION :**

CePT - Centre de Prévention des Toxicomanies  
8-10, rue de la Fonderie  
L - 1531 Luxembourg



ISBN 978-99959-797-6-8  
Luxembourg 2015

**Rédaction/Coordination :** Roland Carius

**Traduction partielle (contribution de Roger Seimetz) :** Pauline de Zinger

**Remerciements :** Virginie Muller

**Photos:** Jean-Martin Solt, Stefanie Mohra

**Conception graphique et impression :** Metaph, Agence de Conseil en Communication

**Notice :**

- Cette publication est également publiée en allemand sous le numéro ISBN 978-99959-797-5-1.
- Les deux versions peuvent être téléchargées sur le site du CePT : [www.cept.lu](http://www.cept.lu) .

