

Manifeste du « Teatro o Bando »

Number 19 (2), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28845ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

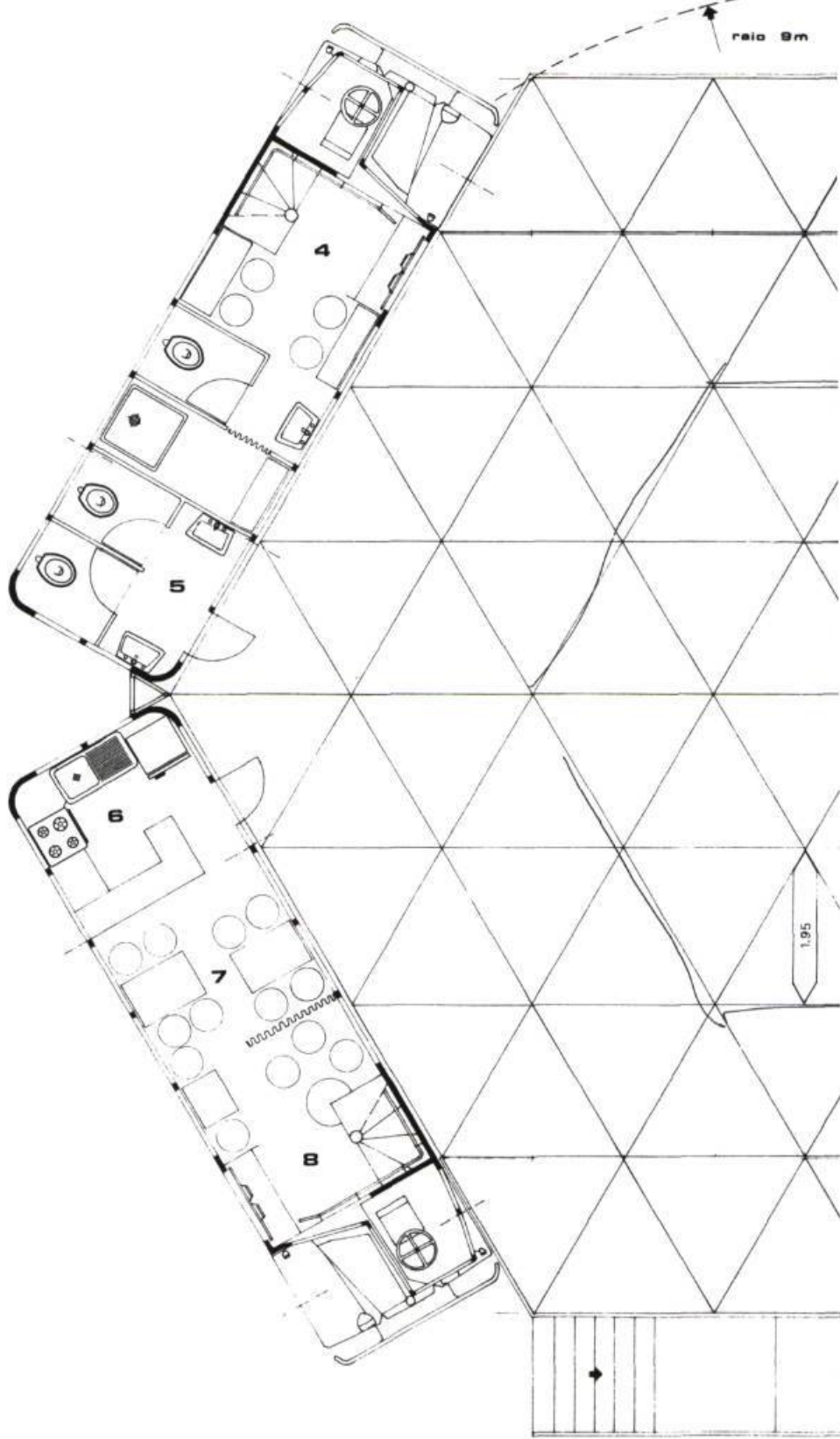
0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1981). Manifeste du « Teatro o Bando ». *Jeu*, (19), 58–73.



raio 9m

1.95

manifeste du «teatro o bando»*



*Le théâtre-animation «O Bando» a été fondé en 1974; ce groupe a été le premier théâtre professionnel au Portugal à s'être consacré exclusivement aux jeunes publics. Composé de neuf permanent/e/s, il compte à son répertoire plus de douze créations collectives parmi lesquelles on peut mentionner: *O sem-vintem* (*Le Sans-le-sous*), en 1975, qui remettait en cause la pauvreté des «déclassés»; *Joao triste ja ri* (*Jean triste rit déjà*), en 1977, qui démythifiait le fatalisme et, en 1978, *Omzi-Kzaf*, spectacle où la parole ne jouait pas un rôle essentiel et qui proposait une réflexion sur la fête dans la société actuelle.

La troupe est subventionnée par l'Etat; en 1979, elle a reçu 150 000\$; cependant, «O Bando» (c'est-à-dire «la Bande») ne dispose encore d'aucun lieu en propre; c'est pourquoi il a entrepris depuis quelques années déjà de se bâtir un lieu qui tiendrait à la fois de la scène foraine et de la place publique: quatre vieux autobus ont d'abord été réquisitionnés pour servir de fondations à une architecture théâtrale qui répondra vraiment à ses besoins (voir plus loin les reproductions de plans pour ce projet en cours de réalisation); toutefois, le groupe n'entend pas renoncer pour autant à la tournée.

En plus de ses spectacles, «O Bando» propose des animations en milieu scolaire, rural ou urbain; il publie un journal destiné aux enfants qui sont invités à collaborer; il organise des séminaires et appuie quantité de groupes d'amateurs avec lesquels il a tissé des liens durables en accord avec ses objectifs de socialisation et de démocratisation de la culture.

Nous publions sans hésitation la traduction française du *Manifeste 1* d'«O Bando» parce qu'il constitue une synthèse stimulante d'une pratique théâtrale progressiste et qu'il se trouve à interroger, à contredire et à relayer les textes de praticiens ou de critiques que nous avons publiés jusqu'ici dans nos cahiers.

Après un premier colloque international sur le théâtre pour la jeunesse (compte rendu à paraître dans *Jeu 20*) — auquel participait d'ailleurs un membre d'«O Bando» — et quelques mois avant la tenue du 8^e Festival québécois de théâtre pour enfants, voilà à n'en pas douter une autre occasion de mettre en perspective notre propre théâtre pour l'enfance et la jeunesse.

n.d.l.r.

Systématiser l'expérience et la réflexion de six ans d'activités, réunir des idées dispersées et actualiser des concepts, ceci dans la perspective d'une orientation interne du groupe, telle était l'intention première du groupe de théâtre-animation *O Bando*.

Stagiaires et permanents se sont donc réunis durant quinze jours. Ce document en est enfin sorti, approuvé à l'unanimité. Bien qu'encore peu approfondi sous certains aspects, ce texte est le fruit de ce que nous avons été, avons pensé et réalisé depuis notre fondation, le 15 octobre 1974.

Nous avons décidé de l'intituler *Manifeste I*.

En effet, il fait partie d'une dynamique. Si nous le publions, c'est parce qu'il nous est nécessaire de lancer un défi, d'ouvrir le débat, de contribuer par la confrontation des options au progrès du théâtre au Portugal.

Il peut paraître prétentieux pour un groupe de théâtre souvent qualifié d'« infantile » de publier un texte sur le théâtre en général, de l'intituler « manifeste », et de ne jamais se référer à la « pédagogie » au sein des réflexions d'un groupe « accessible à l'enfance ».

Pédagogie, poésie et magie existent dans tout le théâtre.

En nous définissant « théâtre-animation » nous combattons l'idée de théâtre *pour enfants*.

Aujourd'hui, nous affirmons que le concept d'accessibilité à l'enfance bouscule les limites de la création pour enfants.

Nous voulons combattre l'*opportunisme* apparu dans certains groupes, ceux qui se servent des enfants pour s'ouvrir une voie vers le théâtre pour adultes, ceux qui visent à l'éducation du futur spectateur adulte, ceux qui utilisent l'enfance pour extirper de l'argent à Pâques et à Noël, ou d'autres toute l'année. Ces derniers voient leur activité facilitée par le mercantilisme culturel qui règne aujourd'hui.

Les temps qui viennent sont difficiles pour ceux qui vivent de leur travail et qui veulent rester fermes et intègres.

La crise internationale du capitalisme se manifeste spécifiquement au Portugal, et l'apparition d'un pouvoir de droite dans l'État met en péril beaucoup de nos espérances.

Nous continuons à croire en notre avenir, en notre travail, en notre peuple.

Ainsi, nous envisageons le futur avec optimisme, résolus à faire avancer notre projet.

manifeste i

1.1 Pour nous, travailler en *collectif* est une *option politique*.

Dans une société où l'intérêt de l'idéologie dominante est d'individualiser pour diviser, appâtant chacun avec le prestige individuel des petits pouvoirs des uns sur les autres, se regrouper est un acte subversif, quand cela échappe à toute police.

Le risque d'un contrôle indirect est toujours présent; l'auto-censure, le fatalisme, l'opportunisme sont des facteurs qui agissent idéologiquement dans les collectifs à travers ses éléments les plus fragiles.

Le collectif est l'instrument essentiel pour lutter contre le scepticisme devant les idées justes, contre le manque de confiance dans l'intervention, possible et nécessaire, à l'égard du monde qui nous entoure.

1.2 Pour nous, travailler en *collectif* est une *option esthétique*.

La création collective est un moyen pertinent pour trouver le processus d'une intervention actuelle, pour réunir, développer et rendre conséquentes les capacités individuelles en les transformant en une force commune.

Travailler en collectif remet en question la création individuelle. Nous combattons l'idée que la création collective contribue à dissoudre l'unité de style.

Quand l'art perd ses liens avec le quotidien, les fonctions vitales de l'homme et jusqu'au plaisir du rituel dans la communication des uns avec les autres déperissent; et créer individuellement favorise le flou de l'expression.

Les fantasmes de l'individu, ses crises psychologiques temporaires (en tenant compte de l'origine de classe et de la classe à laquelle appartient de par leur situation la grande majorité de nos artistes) agissent presque toujours comme éléments conciliateurs, diminuant d'autant l'impact de l'oeuvre d'un point de vue social.

La bourgeoisie séduit avec l'argent et le prestige et fait en sorte que l'art soit une « marchandise » isolant l'artiste de la lutte des classes. (Ce n'est pas par hasard si, par exemple, en France, les subventions sont attribuées aux individus et non pas aux collectifs; le créateur individuel est alors institutionnalisé, interdisant la collectivisation de la création.)

1.3 Le *collectif* doit être une *école* où il y a une réciprocité dans les relations entre révolutionnaires et une juste répartition des responsabilités. Le concept de collectif renforce la résistance et la possibilité d'une intervention socio-culturelle. Chacun doit être toujours attentif à la collectivisation dans l'acquisition des connaissances, des expériences et des projets de chacun.

Dans le collectif, il doit y avoir une cohésion idéologique et chacun doit assumer le militantisme culturel (qui est une disponibilité à élever à un niveau supérieur, théorique et pratique, son intervention culturelle).

Un collectif n'est pas un ensemble de pieux enterrés à la même profondeur, avec exactement la même hauteur, le même diamètre et la même résistance; un collectif doit choisir ses dirigeants temporaires, doit assimiler la «discipline nécessaire» comme quelque chose de naturel et indispensable à l'organisation du travail.

Il doit exiger de ses membres, de chacun de ses membres, la défense ferme des opinions personnelles, unique façon pour chacun de sentir le collectif comme sien.

Être dans un collectif est la position consciente de celui qui se prédispose, sans abdiquer ce qui lui est particulier, à renforcer ce qui l'unit aux autres.

Le collectif doit être ouvert à la réalité extérieure et, sans préjudice de cette ouverture, il doit être un terrain d'analyse, de traitement des faits politiques, sociaux et culturels.

2.1 Nous ne voulons pas d'un théâtre-illustration de la vie, ni d'un théâtre qui ne se reconnaît pas être avant tout mouvement et vie en transformation permanente. Nous répudions le théâtre-miroir de la vie, qui se limite à représenter les événements sans prendre position, sans procurer au public une prise de conscience, sans le diviser, sans contenir implicitement des alternatives.

Tout théâtre, par le texte, la dramaturgie, la mise en scène, la scénographie, expose une position politique, même celui qui clame à tous vents qu'il n'en contient pas.

Les tenants du théâtre-illustration proposent deux variantes à cette prémisse erronée: ils disent que l'art est au-dessus de la politique (ils pratiquent le théâtre pour le théâtre) ou ils refusent de se compromettre, ne provoquent donc pas une prise de position de la part du public et laissent le soin à chacun des spectateurs de tirer les conclusions politiques du spectacle auquel il assiste. Un tel théâtre se limite à illustrer, se dit neutre, et est aliénant, parce qu'il se refuse à son propre système idéologique et fonctionne pour le spectateur comme une expérience isolée, parmi tant d'autres.

Ce théâtre ne contribue pas à ce que les options futures soient plus claires.

Nous ne voulons pas d'un *théâtre-illustration* où la dramaturgie illustre les conflits entre les personnages; la mise en scène, la dramaturgie; la scénographie, la musique et la représentation, la mise en scène. Où le spectacle est donc l'illustration d'un texte.

Un spectacle ainsi conçu ne peut être qu'insipide et sans vie... Cette illustration en chaîne ne clarifie pas les conflits. La mise en scène, la scénographie et la représentation ne sont pas des phases de la création d'une oeuvre théâtrale.

Nous répudions un théâtre-illustration qui individualise les sentiments humains, les éloignant de leur insertion sociale.

Nous ne voulons pas non plus d'un théâtre «illustration historique», simple reconstitution d'événements que nous devons connaître pour mieux transformer notre présent et d'où, pourtant, serait absente la communication avec le public.



Auto dos Altos e Baixos (traduit en France sous le titre de *Cristovão, l'homme au sac*).

2.2 *Nous ne voulons pas d'un théâtre décoratif.*

Les requins de notre société ont besoin d'un art qui fasse oublier les morsures et qui rende plus agréable à l'odorat, à la vue et à l'oreille, le sang et l'infection des blessures qu'ils ont ouvertes. Ils veulent rendre plus agréable l'espace qui nous entoure pour que nous puissions travailler plus et mieux à leur profit.

Pour eux, la fonction de l'art est d'embellir des lieux spécifiques. La peinture sert à embellir les galeries (si nues et si froides quand elles n'ont rien aux murs); la musique sert à embellir les salles de concert (si silencieuses et si froides sans public). Le théâtre sert à embellir les salles avec des « attractions » pour profiter du dégoût routinier de ceux qui parfois délaissent la télévision pour aller au théâtre. Il y a d'ailleurs de moins en moins de gens qui prennent cette décision courageuse.

Le *théâtre décoratif* est une forme illusoire du progrès culturel qui confond celui-ci avec la recherche de nouvelles formes esthétiques et constitue une fausse alterna-

tive dans une société qui, pour maintenir l'idéologie dominante, a besoin au niveau de l'art de stimuler le formalisme.

2.3 Les notions de théâtre *illustratif* et de théâtre *décoratif* ne sont pas incompatibles et souvent se rejoignent.

La première notion est davantage liée au « contenu » et à l'absence d'esprit critique, la seconde privilégie la « forme » pour dissimuler ses options.

Nous ne prétendons pas classer le théâtre illustratif et décoratif en tant que courants esthétiques, mais comme des méthodes de travail qui *survalorisent* le *superflu* et le gratuit au détriment de la fonction interventionniste socio-culturelle du créateur.

L'illustration et la décoration réduisent le public à l'état de spectateur et interviennent plus au niveau de l'information univoque que de la véritable communication.

2.4 Si nous *combattons* ces deux formes de conception théâtrale, nous refusons évidemment le *théâtre commercial* conçu pour être vendu.

Cette marchandise « assouvit » les désirs d'un public aliéné et dénué de volonté de changement. Ce « théâtre » parodie des actions superficielles qui ne remettent pas en cause les fondements de la situation actuelle et, au contraire, la maintiennent inchangée et la valorisent à travers des caricatures absurdes.

C'est un « théâtre » qui augmente l'obscurantisme, ennemi de la liberté et de l'esprit critique.

3.7 Quand il s'agit de courants de l'histoire du théâtre, notre position est de les étudier en sachant que le théâtre est né de la nécessité des hommes de communiquer entre eux, de vivre ludiquement des situations, de donner les réponses que l'époque leur permettait.

Nous prenons surtout en considération les *fonctions* originales du *théâtre* lié à la *vie*, au *travail*, la ritualisation et l'extériorisation des sentiments de l'homme dans une forme directe.

Le théâtre est parvenu à survivre et à accompagner les aspirations populaires, cherchant à résister à l'encloîtement des lieux sacrés, utilisant les places publiques, la rue, le parvis des églises.

Aujourd'hui, il est impossible de créer sans prendre en considération les nouvelles perspectives de ce siècle dues à la multiplicité de courants esthétiques, plus particulièrement celles qui mettent en question la fonction de *l'art actuel* et optent pour la démythification de l'art et de l'artiste.

Même si le théâtre, ici, maintenant, présente des programmes alléchants, il est d'une manière générale une « salade » qui étouffe les principes que ses promoteurs disent défendre; à défaut d'avoir une dynamique propre qui détermine une option esthétique, ces derniers pourraient au moins avoir un minimum de respect quand ils adaptent des oeuvres ou quand ils s'insèrent dans des courants esthético-philosophiques.



.....
 Mãe avô

Meu avô é velhinho mas quando era novo ganhava muito dinheiro por dia para criar doze filhos.

Meu avô tem 71 anos^① e trabalha no campo e vive miseravelmente do campo.

Será possível que meu avô e tantos outros andam^② a trabalhar sem poder?

MARIA AUGUSTA DA CONCEIÇÃO JOAZE.....
 13 ANOS..... RIBAS DE BAIXO

Coordenação: "O Bando" Teatro-animação
 Quinta da Boa-Vista Melças Lincéia

.....
 últimas notícias

==POLÍCIA==

Apenas levaram a viada!

Pólio-3-9-75

Depois de assaltarem a casa e resistirem tudo, apenas se salvaram a viada. Segundo nos disseram os proprietários

.....
 um desenho



FERNANDA MOEDAS.....



3.2 Nous *participons* à un courant non formalisé qui désacralise les espaces théâtraux, qui ne se limite pas à sa propre salle et où le créateur n'est pas un mythe lointain.

Notre théâtre n'abdique pas sa fonction première: *intervenir* pour aider à *modifier* la vie; notre théâtre tend à se libérer de l'immobilisme, des étiquettes et se remet en cause au contact vivant avec le public.

3.3 Le *théâtre* accomplit sa fonction *vitale* quand on choisit d'y aller comme si l'on participait à une «partie de campagne» entre amis.

Quand le spectacle auquel nous assistons nous fait saliver, savourer chaque instant de la vie avec plaisir.

C'est le bien-être, la force physique et morale qui nous rendent capables de transformer le monde.

Quand le spectacle nous fait partager l'émotion, le rire, la réflexion, nous fait gagner la confiance d'exister dans notre dimension sociale, nous pouvons alors être sûrs que le théâtre est nécessaire à cette vie, et que c'est ce théâtre que nous voulons.

3.4 Au contraire de ce que certains pensent, l'industrialisation ne détruit pas l'art populaire, elle provoque avant tout un processus plus ou moins lent de mutation des valeurs provoqué par la transformation des entités communautaires (travail à la chaîne, quartier ouvrier, coopérative...).

La *créativité populaire* est spontanée: elle est basée sur le cri et le rire qui sortent des tripes; elle arrive à se servir de tout, même de ce que les meilleurs «penseurs» ne peuvent arriver à trouver possible.

Essayer de dominer et de détruire la culture populaire vivante participe de l'idéologie bourgeoise qui n'utilise qu'un seul moyen: le gain.

3.5 Le théâtre est l'art de *communiquer directement* avec le public.

Dans le théâtre, il doit y avoir un échange d'information et le public est présent pour cela même.

Communiquer comprend deux composantes (acteur-public/public-acteur). Nous voulons précisément d'un théâtre qui puisse valoriser la relation qu'il a avec le public.

Il est nécessaire que le théâtre cesse une fois pour toutes de pactiser avec ce qui lui est le plus pernicieux et interdise que le disque, le texte, le film viennent affaiblir la relation concomitante avec le public.

3.6 Le théâtre ne se satisfait pas de média entremetteurs. Sous prétexte de toucher plus de gens, le théâtre devient lucratif et nie son essence même. Le théâtre filmé n'est pas du théâtre.

Une pièce écrite par le meilleur dramaturge *n'est pas* encore du théâtre. Une «dramatique de télévision» *n'est pas* du théâtre.

Le théâtre quand il est enregistré pour la télévision doit être traité spécifiquement et doit utiliser des conditions de traitement totalement différentes.

3.7 Le *théâtre* est un atout fondamental dans le jeu contre cette société technocrate

chaque fois plus sophistiquée et qui tend à la déshumanisation, interdisant insidieusement le contact direct entre les hommes.

La technocratie propose dans un proche avenir ses chaînes de télévision multiples et ses vidéothèques centrales reliées par câbles à chaque foyer, transmettant ainsi directement un film, un match, une fête, un reportage.

Le théâtre, lui, ne pourra jamais exister sans la présence physique de ces deux données fondamentales: créateur-spectateur.

3.8 Activement ou passivement, le *public* ne participe pas toujours; son *interférence* est pourtant nécessaire dans ce théâtre qui est rituel et vie.

Le théâtre est un lieu privilégié de transposition de la vie à travers la représentation.

Au cours du spectacle, le public comprend qu'il peut changer son *quotidien*. Plus le théâtre s'éloigne de la vie, moins il est théâtre.

3.9 Mis à part les conflits existant entre les personnages et les diverses motivations de chacun d'eux, il existe un autre conflit bien patent: celui entre l'*acteur* et le *public*. Nier cette réalité, c'est «s'enterrer la tête dans le sable».

4.1 La *dramaturgie* est la base de la création théâtrale.

Nous concevons la dynamique d'un travail de création comme un ensemble de processus dont la dramaturgie est le moteur.

C'est elle qui élabore le projet de création de manière analytique et théorique, qui *détermine* les options esthétiques et politiques et la stratégie culturelle dans laquelle s'est inscrite la création.

Elle *élabore la base* de théâtralisation du texte, dans le sens de la codification des langages (dialogues, partitions musicales, annotations gestuelles, etc...).

Elle choisit les personnages, détermine les relations conflictuelles et leur dynamique.

Elle clarifie les bases de la relation public/acteur.

Elle recherche et déduit les partis pris, les implications fondamentales dans la direction d'acteurs, et le traitement de l'espace.

Un texte sans analyse dramaturgique n'est que littérature.

Une analyse dramaturgique sans «texte» n'est qu'un discours gratuit.

4.2 La *dramaturgie* ne peut être perçue par le public que si l'harmonie des langages du spectacle la concrétise.

Pour nous, la dramaturgie, tout en assurant la ferme cohérence de fond, est un processus soumis à la pratique théâtrale, à l'approfondissement des concepts; cet approfondissement naît de l'assimilation progressive des éléments d'un collectif.

L'*effet dialectique* de la dramatique s'exerce durant toute la période de la création.

Si l'équipe n'est pas un collectif, elle n'est qu'un ensemble de marionnettes entre les mains d'un dramaturge ou d'un metteur en scène: même si les intentions du metteur en scène, du directeur, sont «très bien comprises», le travail ne pourra

jamais être pris en charge par tous, et prétendre contenir la vie, être vie, et transformer la vie.

5.1 La *mise en scène* présuppose une analyse de la base dramaturgique pour mettre en évidence les lignes de force de la création.

C'est par la *concrétisation* visuelle, auditive et sensitive que les conflits sont valorisés et clarifiés, épurés, ainsi rendus plus perceptibles au public.

Il appartient à la mise en scène de définir l'espace, le temps et le rythme.

5.2 La «mise en espace» des acteurs doit obéir à l'esthétique générale du spectacle et aux motivations des personnages.

Ce n'est pas une simple occupation gratuite de l'espace visuel.

La mise en scène est la *mémoire collective* du processus de création.

5.3 La direction d'acteurs doit mettre en évidence les conflits dramatiques et maintenir l'harmonie d'ensemble.

Sans metteur en scène, il n'y a pas d'acteur.

La mise en scène est l'*oeil externe*.

Le rythme général du spectacle doit correspondre au rythme de l'attention des spectateurs et, même, légèrement le précéder.

5.4 La mise en scène préconçoit une *structure* du spectacle adaptable à toute nouvelle situation: nouveau public, temps différents des acteurs, techniciens, musiciens et, souvent, nouvel espace.

Le travail de la mise en scène ne s'arrête pas le jour de la première.

6.1 La *scénographie* doit être la visualisation de la dramaturgie. Elle doit accompagner l'évolution de l'action et ses conflits, rendre l'intensité dramatique des situations.

La scénographie ne peut être la toile de fond d'une action, elle est *action visuelle*. Elle ne peut être la mise en images des objets suggérés par le texte ou les improvisations.

Elle ne peut être une peinture ou une sculpture gigantesque conçue par un artiste en marge du travail collectif (même avec l'intention de servir le spectacle ou... son propre prestige!)

6.2 La *scénographie* est présente dans tout spectacle même si elle est apparemment absente.

La scénographie ne concerne *pas seulement* le traitement de l'espace limité du *plateau*, mais aussi l'espace conjoncturel nécessaire à la pratique du théâtre.

La simple présence d'un acteur sur scène est un fait scénographique de par la relation qu'il établit avec ce qui l'entoure. Son geste aussi. La disposition générale

du public, sa position relative, le champ de vision de chaque spectateur (qui n'est pas nécessairement identique), ses possibilités de vision (face/lointain, clair/obscur, avant/arrière) sont toujours à considérer par le scénographe.

7.1 Faire un travail d'acteur présuppose une analyse de la base dramaturgique. Sans acteur, le théâtre n'est que théâtre de marionnettes, d'ombres, de masques... Nous refusons l'acteur-marionnette, ombre, masque... qui n'assume, ni ne défend la fonction de l'oeuvre qu'il présente.

S'il s'identifie avec le personnage, l'acteur doit aussi montrer qu'il s'en sépare, gardant un *esprit critique* sur lui-même et les événements qu'il vit intensément.

7.2 Le théâtre que nous défendons exige une communication directe avec le public. L'acteur ne peut l'ignorer. Il doit renverser le «quatrième mur» et donc accepter le *risque* de confronter son personnage avec le public. Ceci exige beaucoup: cohérence, disponibilité et initiative.



DESIGNADO PELA SEC.

COOP. TEATROANIMAÇÃO
PALÁCIO ANDRÉS ALAGRE, 1985

7.3 La technique nécessaire au théâtre que nous voulons exige une *école* (formalisée ou non) avec sa méthodologie propre.

Dans le collectif, la transmission des connaissances, théoriques et pratiques, doit exister en permanence.

Les éléments désirant entrer dans le collectif doivent se soumettre à un processus progressif d'appropriation de la *pratique* théâtrale mais ne doivent pas renoncer à leurs idées et pratiques antérieures pour enrichir le fonctionnement du collectif.

Les éléments du collectif qui n'assument pas leur rôle de dirigeant et de professeur escamotent la division des responsabilités et se protègent derrière l'incapacité des autres.

7.4 Il n'existe pas une *technique* du théâtre en général, ni une technique unique pour les différentes conceptions théâtrales, si élémentaires soient-elles.

La matière engendre l'idée, dans un rapport dialectique. Ainsi chaque technique *conditionne* la conception esthétique et politique d'une *oeuvre* présentée.

8.1 Dramaturgie, concept de mise en scène, scénographie, représentation, technique, éclairages... forment un tout cohérent que chaque participant se doit d'assumer.

Nous défendons «l'indépendance» créative, et «l'inter-dépendance» *contre la prépondérance* de la mise en scène.

La dramaturgie étant le noyau central, il est indispensable que le metteur en scène et le dramaturge travaillent côte à côte durant les répétitions. S'il n'y a pas de dramaturge: le metteur en scène doit assumer cette partie différenciée du travail.

9.1 Nous voulons un théâtre *populaire*.

Par théâtre populaire, nous entendons celui qui sert le peuple dans sa lutte pour l'émancipation contre l'oppression et l'exploitation dont il est victime. Tout ce qui va dans le sens de sa prise en main du pouvoir politique, artistique, scientifique et économique.

9.2 Notre théâtre doit être *accessible* à l'enfance parce qu'il se veut populaire.

9.3 Un *théâtre* accessible à l'enfance est le champ le plus favorable à la création d'un théâtre populaire.

Sans nier l'importance historique et les potentialités du théâtre d'agitation, nous ne voulons pas d'un théâtre-pamphlet, d'un discours primaire qui serait lu et immédiatement perçu dans ses particularités et ses actions multiples. À l'opposé, nous voulons que l'aspect global soit *évident* et *clair* et s'impose *sans ambiguïtés*.

Quand nous travaillons pour l'enfance, nous exigeons de nos oeuvres qu'elles soient accessibles à tous.

9.4 Quand nous allons ainsi vers les enfants, sans paternalisme, nous voulons rendre accessible à tous la problématique universelle de la lutte des hommes pour la domination de la nature.

Pour cela, il n'est pas de thématique spéciale, propre à l'enfant, à laquelle la création théâtrale devrait se soumettre.

9.5 Les enfants, eux non plus, n'existent pas au-delà de la réalité politique.

Nous ne pouvons donc pas parler de l'«Enfant» (terme abstrait très affectueux de ceux qui veulent défendre *les enfants* comme s'ils étaient des bébés-phiques). Mais nous devons toujours parler des «enfants» et comprendre leur diversification, au-delà d'une échelle de maturité (diversification économique, sociale, idéologique, artistique... en un mot, culturelle).

9.6 Nous ne voulons pas d'un théâtre *infantilisant*.

Les enfants n'exigent pas un traitement artistique spécial s'ils sont en mesure de décoder les œuvres qui leur sont présentées.

Ils n'ont nul besoin de *plus* de tendresse, de poésie, d'érotisme, de confiance en soi... et autre résolution de rendre l'entourage plus agréable et plus juste, que l'adulte.

Le plus tôt nous donnerons les armes et un savoir critique et approfondi de la société dans laquelle nous vivons à l'homme et à la femme, le plus tôt nous aurons la certitude que ces générations futures vont être transformatrices.

9.7 Le théâtre que *nous voulons* n'est pas, une fois de plus, illustration, à savoir: se confiner à illustrer des programmes scolaires et des normes de morale.

La relation qui peut et doit exister entre *théâtre* et *école* est celle-là même qui devrait exister dans une école entre les différentes formes d'apprentissage. Cette école qui aurait compris et appliqué sa fonction fondamentale: apprendre à être citoyen d'une société où l'on se doit d'*intervenir*, au-delà de l'enseignement des chiffres et des lettres.

9.8 Tout le monde peut venir faire du *théâtre*. L'enfant aussi!
Tout le monde peut faire de l'*expression dramatique*. L'enfant aussi!

Théâtre et expression dramatique ont des fonctions différentes, mais utilisent souvent des langages, des techniques et des terrains identiques, de là la confusion existante.

Une autre forme de confusion est celle créée par l'image du théâtre traditionnel, enfermé entre rideaux et projecteurs: rituel mort, mécanique, nocturne et «professionnel».

Ce théâtre, en effet, ne *concerne* ni *l'enfant*, ni *l'adulte*.

Établir une barrière infranchissable entre théâtre et expression dramatique est vouloir retirer au théâtre ses composantes ludiques, spontanées, de plaisir et frai-

cheur et accentuer la fossilisation du spectacle.

L'expression dramatique n'est pas antagonique avec le théâtre.
Il existe entre eux un échange réciproque et nécessaire.

10.1 Aujourd'hui plus que jamais, l'art doit choisir de faire partie intégrante de la vie.

Qu'il cesse d'être un appendice formel et décoratif.

Après un itinéraire si riche de la préhistoire jusqu'à nos jours, c'est assez de faire des copies dégradées de ce qui fut extraordinaire!

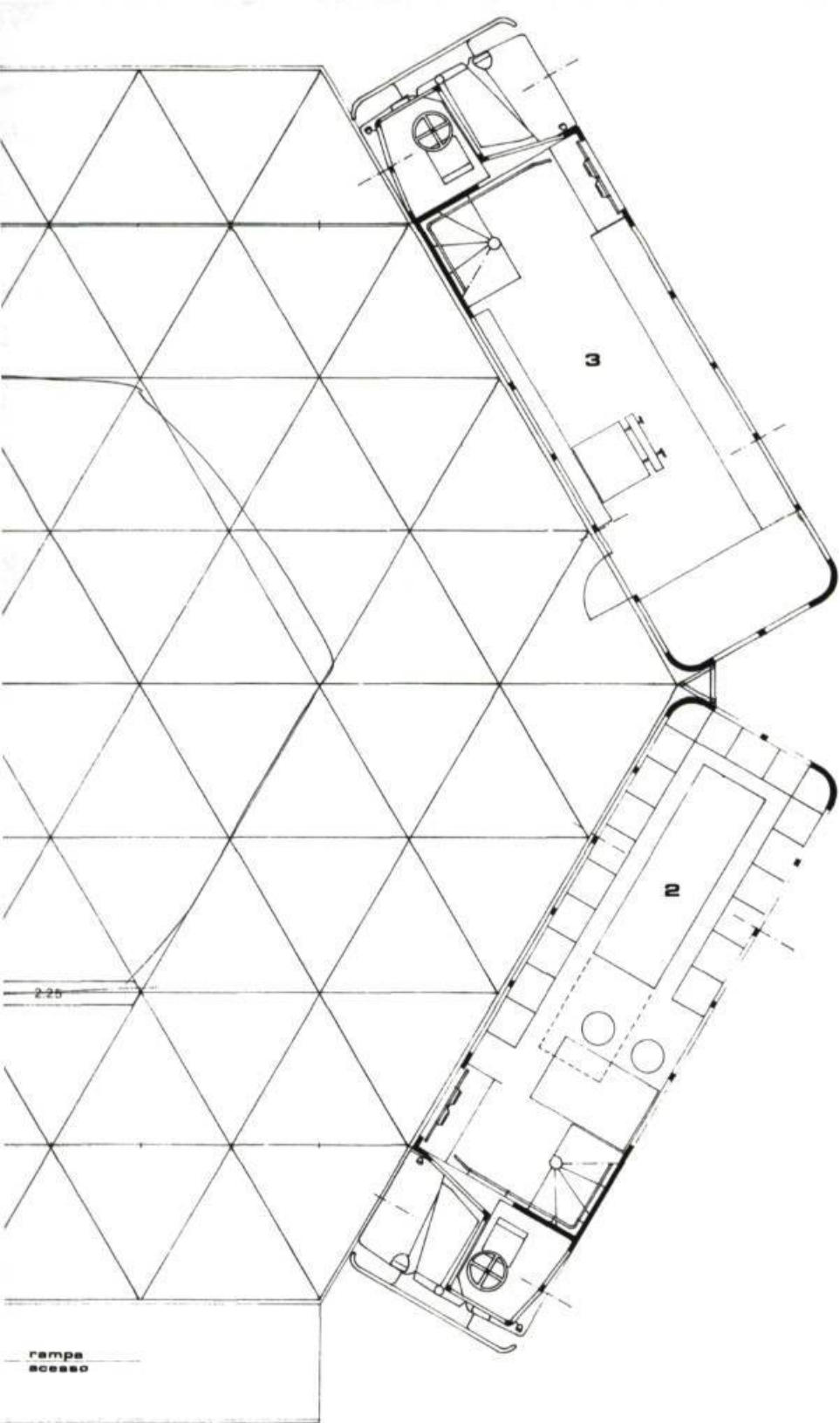
Nous nous appuyons évidemment sur ce qui fut fait, expérimenté par notre culture populaire vivante, mais nous transformons les faits, produisant des oeuvres actuelles qui renforcent notre identité nationale à l'encontre du néo-colonialisme culturel.

10.2 Aujourd'hui, face au manque de théorisation et de systématisation de nos propres pratiques, de celles de la majorité de nos compagnons et de ceux qui nous entourent, nous ne voulons plus rechercher l'enfant qui est en nous, mais aller à la recherche de l'adulte qui est en nous.

Nous devons prendre conscience chaque fois plus de ce que nous sommes en train de faire.

Lisbonne, le 15 octobre 1980

texte traduit du portugais par le groupe; traduction française revue et corrigée par José Carretas de Matos et Gilbert David



2-25

rampe
accesso