

# Codes de théâtre, codes de vie

par Emile Lansman

Secrétaire général de Promotion Théâtre,  
Fondateur et administrateur des Editions Lansman

Médiateur : Ivan Vanaise,  
Chef du Secteur des Animations et des Formations de la D.G.A.C.

Depuis 25 ans, Promotion Théâtre sensibilise les jeunes et les moins jeunes aux diverses formes de théâtre et aux écritures contemporaines, tout en développant un partenariat éditorial avec les Editions Lansman et en distribuant des ouvrages théâtraux de différentes maisons d'édition. Elle constitue la branche belge de la mouvance internationale « Théâtre – éducation ». C'est dans ce contexte que Promotion Théâtre veut promouvoir le théâtre auprès des jeunes et développer une politique de partenariat enseignants – artistes.

Pour sensibiliser les jeunes aux richesses du théâtre, l'association les invite à « transiter par la scène » pour en faire des spectateurs plus assidus, plus motivés et plus critiques. Elle se veut espace de rencontre, d'échange, de débat, d'interface entre la culture, l'école et les jeunes, mais aussi entre les créateurs pour la jeunesse et leurs spectateurs (enseignants et étudiants).

Par le titre qu'il a voulu donner à sa conférence, Emile Lansman indique d'entrée de jeu combien le théâtre constitue un authentique terreau de vie. Donner corps à un personnage, créer une tension dramatique, investir un espace géographique et mental, autant de démarches qui ne sont pas qu'artistiques. Elles exigent la mise en œuvre de comportements physiques, mentaux et sociaux qui, une fois les projecteurs éteints, continuent à structurer la pensée et les attitudes.

Lire du théâtre, voir du théâtre, faire du théâtre..., c'est à la fois se projeter à la rencontre de l'autre et plonger au plus profond de soi. C'est partir à la conquête de son double, de son ombre, de son contraire, à travers l'incomparable faculté de se travestir mentalement et physiquement, de briser les tabous et d'oser la différence sans craindre de sanction morale.

Mais l'enrichissement ne s'arrête pas là. Dès lors qu'on fréquente l'extraordinaire alchimie du théâtre, on y découvre une organisation, des structures, des règles, des codes qui ressemblent étrangement à ceux dont nous avons tellement besoin pour vivre ensemble dans ce monde complexe, et que le système éducatif a tant de mal à nous apprendre.

Ivan Vanaise accueille à son tour l'auditoire pour la première journée du séminaire, après la conférence publique d'ouverture d'hier soir.

Il précise : Nous avons modifié quelque peu la forme traditionnelle des exposés et je remercie notre premier intervenant, Monsieur Emile Lansman, de se prêter à ce nouvel exercice qui consiste à répondre aux questions que je vais lui poser. Ce qui n'est pas nécessairement plus commode que de présenter un exposé.

Emile Lansman est Secrétaire général de Promotion Théâtre, fondateur et administrateur des Editions Lansman, entre autres ... Il vient du monde de l'enseignement et il a fait beaucoup d'autres choses depuis... ; choses qui sont pour une large part déterminées par ce qu'il a pu observer.

Pour vous, Emile Lansman, une formation et une éducation qui seraient cohérentes et qui prépareraient vraiment au monde devraient dispenser à la fois du *savoir être* et du *savoir penser*. Dans cette optique, que doit comporter toute formation pour générer ces deux savoirs ?

Emile Lansman : La formation, selon moi, cela n'existe pas. Je pense que nous sommes tous le fruit de diverses formations. Et le vieux psychologue que je suis se souvient que dans les livres de

pédagogie, on disait autrefois qu'il y avait trois milieux de formation : l'école, la famille et la rue. Plus rarement, on ajoutait aussi la fiction, c'est-à-dire ce qu'on lit et ce qu'on voit.

Je pense que c'est vrai, notamment à travers l'évolution qui est la mienne. Je suis un enfant issu du milieu ouvrier. A trois ou quatre ans, je trottais derrière mon père avec une clarinette, pour essayer de jouer comme lui dans les fanfares. Au même âge, je voyais les amis de mes parents jouer du théâtre dans les Maisons du Peuple. Le mot culture n'avait encore pour moi aucun sens, mais déjà la culture faisait partie intégrante de ma formation. L'école m'a évidemment apporté quelque chose, mais je pense que ces autres formations, sur le terrain, m'ont certainement apporté autant et ont nourri ce que je suis aujourd'hui.

Quand j'ai commencé mon métier d'instituteur, fin des années 60, j'ai vécu mai 68 par procuration et ai fait partie de cette génération qui était sensée assurer le suivi de cet électrochoc. En tant qu'instituteur, on se demandait ce qu'on pouvait et ce qu'on devait dire et faire... On avait pris conscience que l'enfant n'était plus du tout ce qu'on en pensait auparavant. Il était devenu un véritable puits d'où il nous revenait de faire jaillir la lumière. Il était devenu un être en tant que tel, et pas seulement un adulte en formation...

Dès 1968 on disait cela. Mais de 68 à aujourd'hui, bien que je l'aie entendu répéter souvent, j'ai l'impression de n'avoir pas vu beaucoup de projets cohérents prendre cela au pied de la lettre et essayer de l'appliquer autrement que de manière expérimentale. Bien entendu, toute une série de réformes sont intervenues dans l'enseignement et aussi dans la formation des parents. Simultanément, on a un peu délaissé le milieu formatif de la rue et on a peut-être oublié que les mouvements de jeunesse et les clubs sportifs étaient également des milieux de formation. On a développé surtout le cinquième milieu, celui dont on parlait pourtant le moins, celui qui tournait autour de la littérature et des produits culturels destinés à la jeunesse. Non sans cibler les catégories d'âge.

Ainsi, on fait aujourd'hui des livres pour les enfants de six ans et demi, à ne pas confondre avec ceux de sept ans... J'exagère bien sûr, mais on a en tout cas assisté à une catégorisation des produits culturels destinés à la jeunesse. On peut donc considérer que si les formateurs, au sens large du terme, n'ont pas toujours tenu compte sur le terrain des principes fondamentaux et des connaissances qu'on développait progressivement, les milieux économiques par contre les ont enregistrés "cinq sur cinq", de sorte qu'aujourd'hui ils développent toute une machinerie destinée aux jeunes, qui joue un rôle important dans leur formation, qu'on le veuille ou non.

Lorsque je me suis retrouvé instituteur, avec le bagage qui était le mien, il me semblait donc évident que la culture, avec un "c" minuscule, faisait partie intégrante de l'école. Pendant trente ans, on s'est employé à m'apprendre le contraire. Aujourd'hui on va voter un décret qui s'appellera "Education et culture" ; comme s'il s'agissait de deux entités tout à fait indépendantes qui, bien qu'elles se soient tolérées pendant un certain temps avec bien entendu des phases de bouderie, se disaient tout à coup... et pour la première fois : *« embrassons-nous folle jeunesse, on va pouvoir faire des choses ensemble... »* Je trouve cela tout à fait consternant, même si par ailleurs ce décret va sans doute aider à ce que certaines choses se fassent dans un cadre plus structuré... Pour moi, à la fois dans mes principes et dans ma pratique, la culture a toujours fait partie intégrante de l'école. Autrement dit, elle a toujours été présente au cœur même de la formation que l'école se doit de dispenser.

Je me rappelle d'une anecdote pendant ma formation universitaire. On m'avait demandé de piloter un inspecteur bulgare qui venait en Belgique chercher des modèles en vue de remodeler chez lui les programmes de l'école primaire. Nous avons donc voyagé ensemble dans plusieurs écoles et nous sommes allés voir des formations de futurs instituteurs... A la fin de la visite, autour d'un verre, cet inspecteur étant comme il se doit très poli, très civilisé et très bulgare, me confie : *« Oui, merci, c'était très intéressant, votre modèle... Nous allons nous en inspirer... »* Puis, quelques trappistes plus tard, je lui demande : *« Allez, honnêtement, qu'en pensez-vous ? »* Et il me répond : *« Vous vivez dans une étrange société qui, à l'école primaire, apprend aux enfants à se brosser les dents, mais qui compte beaucoup sur la famille pour leur apprendre à compter... »*

J'ai mis quelques années à comprendre ce qu'il voulait dire. Il avait tout à fait raison ! Dans l'explosion *post-soixante-huitarde*, nous avons développé toutes sortes de stratégies et nous avons mis sur le dos des instituteurs un certain nombre de choses qu'ils étaient bien incapables d'assumer, en raison des conditions culturelles et matérielles de notre enseignement. Non sans les culpabiliser d'ailleurs, du fait qu'ils étaient incapables de répondre à ces nouvelles attentes... face aux carences évidentes d'autres corps éducatifs de la société. On n'avait pas compris que c'est l'école qu'il faut changer, et pas simplement les programmes.

Lorsque je suis passé de l'enseignement primaire à l'Ecole normale, j'ai mieux compris encore cette ambiguïté. J'avais l'impression de jouer dans une pièce dont je n'appréciais ni le texte de l'auteur, ni les options du metteur en scène. En effet, dès le premier jour où j'ai mis les pieds dans l'enseignement supérieur pédagogique où je devrais, à mon tour, former de futurs instituteurs, on m'a fait comprendre que... « *bien sûr l'enseignement frontal est le plus mauvais qu'on connaisse. Mais, excusez-nous... c'est ce qu'on va faire avec nos étudiants pendant deux ou trois ans...* » Là, j'avais l'impression de me trouver au cœur même de cette problématique qui relie les embryons de connaissances que nous avons sur la manière dont un jeune se "forme" à tous points de vue et la pratique concrète, sur le terrain de la "formation" spécifique prise en charge par l'institution scolaire...

Ivan Vanaise : il me semble que vous rassemblez deux termes qui sont en pléonasme l'un par rapport à l'autre. Vous parlez de *vie vécue*... Je voudrais relier cette formule à une démarche à laquelle vous vous êtes consacré pendant de nombreuses années et à laquelle vous vous consacrez aujourd'hui presque entièrement. C'est le théâtre. Mais c'est le théâtre en rapport avec les jeunes. Au théâtre, on vit des situations un peu par procuration. Quel est le rapport entre cette vie par procuration au théâtre et la vie vécue, comme vous l'appellez ?

Emile Lansman : je pense que notre vie est comme une grande scène de théâtre. Nous y sommes tous des acteurs, plus ou moins conscients... Que personne ne me dise qu'il ne joue jamais un rôle, à un moment ou à un autre, dans la manière de s'habiller, de se comporter... La vie est finalement très codée, à la fois consciemment et inconsciemment.

Je vais essayer de répondre à votre question par une pirouette. Je me rappelle qu'on avait demandé un jour à Pef, dessinateur humoristique et auteur de livres pour enfants (ndlr : les histoires de Pef sont éditées chez Gallimard Jeunesse) d'illustrer une brochure pour l'association des bibliothécaires de France. Il a produit très sagement des illustrations qui justifiaient la valeur du livre. Mais il avait accepté le contrat à condition qu'il puisse créer la dernière image comme il l'entendait. Et la dernière image montre une petite fille à vélo, avec une légende indiquant que cette petite fille ne lit pas, mais est en bonne santé quand même... C'est un rappel à l'humilité et à la modestie.

Je ne suis jamais tombé dans le théâtre... Je ne suis pas un « théâtréux » acharné qui place sa passion au-dessus du reste. Pour moi, le théâtre est un élément parmi d'autres de "formation personnelle", comme d'autres outils de la vie, de la culture, des loisirs, de l'école... Mais il est normal que je prêche ici pour ma chapelle... de la même manière que si j'aimais le jokari (ndlr : le jokari est composé d'une balle en caoutchouc attachée à un socle par un élastique, permettant ainsi à la balle de revenir), je ferais le même rapprochement avec le jokari...

Finalement, je dois l'admettre, c'est un peu par hasard que je suis venu au théâtre. Dans un premier temps, je pensais que l'outil le plus efficace et le plus simple à manipuler pour aider quelqu'un à sortir de son état initial et à progresser, c'était le livre. Comme jeune instituteur, il m'importait surtout de faire lire mes élèves... Puis, les hasards de la vie m'ont conduit aussi à être mandataire politique, à assumer des responsabilités en matière de culture dans une petite commune. Ce qui m'a permis, dans les années septante, de découvrir en Belgique le début d'un grand mouvement de théâtre "jeunes publics". Tout de suite, une évidence s'est imposée à moi : mener des jeunes au théâtre était une chose des plus intéressantes, mais cela ne se faisait pas impunément.

Je me rappelle l'une de mes premières surprises. Je me trouvais dans une salle avec un public d'enfants de six ou sept ans. Le spectacle commence et, après une dizaine de minutes, il y a une interruption, un "noir"... Aussitôt, les enfants se lèvent et mettent leurs manteaux. Ainsi, aussi élémentaire qu'il soit, le "noir" au théâtre n'est pas un code naturel... En y réfléchissant, j'en suis lentement venu à la conclusion que l'un des moyens d'entrer "en théâtre" était de mettre la main à la pâte et de transiter par la scène, pour comprendre ce que c'est de se retrouver debout, devant un public, d'avoir un texte à dire qui n'est pas le sien, et de devoir le dire d'une manière telle que le public reçoit quelque chose qui l'amène à réagir...

Avec le temps, une opportunité s'est présentée à moi : celle de reprendre la responsabilité de "Promotion Théâtre", une association interprovinciale créée en 1984 mais concrétisant une action qui avait débuté en 1978 en Hainaut. Là, je me suis rendu compte que la pratique du théâtre par et avec les jeunes présentait à la fois une grande richesse et une grande ambiguïté. Dès 1985, j'ai pu effectivement constater qu'un certain nombre d'enseignants "faisaient du théâtre", mais avec une conception fort ambiguë d'un outil théâtral qu'ils ne maîtrisaient pas toujours.

On y montait des spectacles au mieux en organisant une réflexion avec les jeunes durant leur préparation, au pis en calquant simplement les modèles du théâtre professionnel. On pouvait y voir une distribution des rôles : un tel jouait Roméo, une telle jouait Juliette, un autre assurait le hallebardier de service... Il y avait donc une distribution des grands et des petits rôles, comme au théâtre. Mais la préoccupation était surtout de produire un spectacle pour la fin de l'année, juste avant les examens. Le rôle pour les jeunes était donc de jouer les bons "soldats du théâtre", c'est-à-dire de s'investir dans le rôle qui leur était donné, quel qu'il soit, et de le mener à bien pour que l'ensemble du spectacle soit applaudi et que l'équipe soit félicitée par la direction pour sa contribution à la fête de fin d'année.

Bien entendu, je schématise. Il y avait aussi à cette époque des choses extraordinaires et des gens avaient compris quel était le vrai enjeu. Je pense à Jean-Édouard Fasbender (ndlr : Jean-Édouard Fasbender, licencié en études théâtrales, professeur d'art dramatique dans l'enseignement secondaire) et Jacques Bury (ndlr : Jacques Bury, directeur d'école secondaire aujourd'hui retraité et animateur bénévole à Promotion Théâtre). Mais, pour la majorité, on voyait des spectacles basés essentiellement sur des textes classiques ou "néoclassiques" de l'époque, comme Tardieu (ndlr : Jean Tardieu, 1903-1995, écrivain français, ami des surréalistes et des pataphysiciens, homme de radio, poète, il écrit aussi pour le théâtre) dont on venait sans doute de découvrir les jeux de mots au théâtre. On voyait donc à l'époque Shakespeare, Molière et Tardieu... Nous, on s'est vraiment posé la question : Qu'est-ce que cela apporte aux jeunes ?

Nous avons obtenu certaines réponses claires et qui restent encore évidentes aujourd'hui. Ce qu'on peut apporter aux jeunes, c'est leur permettre de monter sur scène, de devoir vaincre leur timidité, de devoir apprendre par cœur un rôle, de devoir s'adresser au public, de devoir éventuellement jouer avec les autres. Bref à la fois une école de la culture et aussi de la vie...

Mais à l'époque, je trouvais qu'une dimension profonde manquait à tout cela : c'était l'investissement individuel du jeune dans son rôle. A savoir aborder le signifiant en dessous de ce qui se disait. Cela semblait bien entendu difficile pour le jeune quand il était tout simplement le hallebardier de service. Bien que je me souvienne encore d'un spectacle où un jeune n'avait que trois passages au cours d'une heure et demie. Je pense bien que je n'ai retenu que ces trois brèves apparitions, parce que ce jeune investissait, lui, beaucoup de choses dans sa prestation sur scène, alors que le reste s'étalait dans une morosité générale... Si bien que, tout à coup, on se souvenait de lui...

Par ailleurs, il me semblait qu'on pouvait exploiter autrement ce temps consacré au théâtre avec les jeunes, notamment pour rejoindre et compléter le cadre de la formation. L'hypothèse était que si on choisissait bien les textes à monter, les ateliers de théâtre pouvaient participer plus largement à la formation intellectuelle, culturelle et sociale des jeunes en leur parlant du monde qui était le leur, mais aussi et surtout d'eux-mêmes.

C'est donc à cette époque, à partir de 1987 – 1990, qu'on s'est demandé pourquoi ne pas jouer des textes écrits par des auteurs d'aujourd'hui, parlant du monde d'aujourd'hui et mettant en jeu des personnages d'aujourd'hui ? Mais la question était de savoir où l'on pouvait trouver ces textes. A cette époque, on ne trouvait pas de texte mettant en scène beaucoup de personnages. On montait un spectacle avec un demi-comédien - c'est une boutade - parce que, sinon, cela coûtait trop cher. Ou alors, on montait des spectacles à partir de textes non théâtraux, sans doute pour ne pas avoir les auteurs dans les pattes... On a donc décidé, à Promotion Théâtre, d'initier de nouvelles formes d'ateliers où l'on demandait aux jeunes de s'investir davantage dans un travail sur le répertoire, en choisissant surtout ce qui pouvait les interroger sur leur propre personne, sur leur place dans le monde et sur leurs rapports avec les autres.

Ivan Vanaise : en disant tout cela, vous anticipez mes questions... Je vais tout de même vous inviter à aller plus avant dans ce qu'un être humain peut ressentir, vivre et découvrir lorsqu'il entre dans un personnage. Vous dites que l'objectif ou le but essentiel n'est pas d'endosser le costume d'un autre et de tout simplement jouer... N'empêche que, quand on est dans la situation de découvrir un personnage, ou une histoire, ou quand on devient un autre... on se découvre dans une autre relation à la culture... On se découvre en train d'appartenir à des univers et à des territoires différents. Le fait de devenir ainsi "un autre" ne permet-il pas de mieux le comprendre et donc de changer sa propre perception et son propre regard ?

Emile Lansman : Je vais tout d'abord répondre à la question de savoir ce que l'on peut découvrir en entrant dans un rôle. En fait, cela va de rien... à tout... Si on ne découvre rien, cela pose évidemment problème ; si on découvre tout, cela pose problème aussi...

Si on ne découvre rien, cela veut dire qu'on est une machine, qu'on interprète un rôle à partir d'un texte appris par cœur et qu'on vient dire et jouer devant un public. Si on découvre tout, cela veut dire qu'on est dans une sorte de psychothérapie, avec une projection maximale de sa propre personnalité dans le personnage... Alors, dans ce cas, je plains celui qui joue le rôle d'un personnage qui se suicide à la fin de la pièce...

Notre but n'est pas d'encourager l'un ou l'autre de ces extrêmes, mais de rappeler que le théâtre reste une projection, et qu'il donne aussi la possibilité de dépasser le simple rôle, pour lui donner une épaisseur à la mesure de l'investissement qu'on accepte dans le personnage. Pour donner un sens à un rôle et pour pouvoir y donner une part de soi, il faut donc le maîtriser. Or, dans les conditions d'un spectacle complet où il faut absolument aboutir à une représentation et où les rôles sont distribués de manière inégale, il est souvent très difficile dans les faits pour la plupart des jeunes de maîtriser son rôle, de prendre des initiatives, de s'essayer... On a donc dans les années 90 privilégié des scènes à deux et on a demandé des investissements courts, six à sept minutes seulement. Dans ce cadre-là, on demande alors aux jeunes de s'engager. Sept minutes, ce n'est évidemment pas une performance d'acteur. Mais c'est suffisant pour que les jeunes puissent nous montrer qu'ils sont entrés dans le texte et dans les personnages qu'ils ont choisis. Ils sont responsables de leurs choix.

Une autre étape de la même opération consiste à leur donner un texte de sept minutes mais à propos duquel il n'y a plus aucune indication de jeu. Les personnages ne sont plus définis, ni la situation, ni les actions... Les jeunes doivent donc tout investir dans ce texte. Que se passe-t-il quand ils se trouvent devant de tels rôles ? On connaît le processus d'identification. Dans de telles situations, il est difficile de ne pas rattacher ce qu'on dit à une situation vécue. Ainsi, on ne dira pas « Je t'aime » de la même manière selon qu'on est soi-même amoureux ou en manque d'amour.

Mais une telle identification est souvent comprise au premier degré. Autrement dit, on a souvent présenté l'identification comme impliquant : « *C'est moi, et ça me touche ! Je me retrouve dans cette situation et je m'identifie donc au personnage.* » D'où une confusion lorsqu'on dit, dans un tout autre domaine : « *Mais comment des petites filles du milieu ouvrier ont-elles pu s'identifier à Martine qui est*

*une petite fille de famille bourgeoise... » ? (ndlr : né en 1923, Gilbert Delahaye se voit confier par Casterman la mission de donner vie à une fillette dont les aventures pourraient être déclinées en une série d'albums. C'est ainsi qu'en 1953 naît le personnage de Martine, avec la complicité du dessinateur Marcel Marlier). Grande interrogation dans le milieu du livre de jeunesse ! C'est simplement parce qu'on a retenu une seule acception du mot *identification*.*

Ainsi, on peut imaginer un tableau en quatre cases. Ici, c'est moi et je suis content de savoir que c'est moi... Ici, ce n'est pas moi et je suis triste de voir que ce n'est pas moi... Ici, ce n'est pas moi et j'en suis content. Et ici, enfin, c'est moi et j'en suis mécontent... Quand je vois James Bond avec ses jeunes girls dans des situations confortables, je me dis que ce n'est pas moi... et je le regrette. Quand il est pendu par un cheveu à un hélicoptère, je me garde bien de dire que c'est moi... et j'en suis bien content.

Donc lorsqu'on aborde un rôle, il y a toujours ou très souvent un phénomène d'identification. Mais ce n'est pas forcément soi-même qu'on reconnaît ainsi, mais parfois son ombre, parfois son contraire.

D'autre part, quand on entre dans un rôle, il y a tout de même la convention du personnage. Ainsi, si le rôle me fait dire des choses désagréables, ou me fait devenir un méchant qui veut faire du mal à la société, c'est en fait le personnage qui parle, ce n'est pas moi. Mais cette convention n'est pas toujours suivie : il est déjà arrivé que des spectateurs attendent, dans certains théâtres, un comédien à la sortie pour lui faire un mauvais coup, parce qu'il représente un horrible personnage. Et les acteurs qui tendent à jouer régulièrement les méchants dans les films ont beaucoup de difficultés de s'en départir et de se faire accepter comme des gens sympathiques. Cette convention du personnage n'est pas innée. On constate que les jeunes ont beaucoup de difficulté à "se dire" à travers cette relation étroite avec le personnage qu'ils jouent.

Je pense à "notre" prix Nobel Gao Xingjian (ndlr : romancier, dramaturge, metteur en scène et peintre, il publie en 1995 le magistral roman *'La montagne de l'âme'*, pour lequel il reçoit le prix Nobel de littérature). Il a une conception très particulière du théâtre. Il considère que le comédien ne doit jamais avoir d'émotion dans son investissement. Lors d'une répétition avec des comédiens français, je me souviens qu'il leur disait : *« Vous devez prendre votre personnage au bout du bras et vous devez dire au public : voilà mon personnage, c'est lui qui parle, et voilà ce qu'il dit, mais moi je ne suis pas dans ce qu'il dit »*. Et une comédienne lui disait : *« Mais Gao, je ne peux pas faire ça ; cette femme, c'est moi ; ce qu'elle dit, je le sens là, à l'intérieur ; je m'identifie à elle... »* Et Gao répétait : *« Prends le personnage au bout du bras »*. Et il y avait là une incompréhension totale, sur le plan culturel, sans doute parce qu'il était un asiatique.

Dans notre propre culture, je me rends compte qu'on a beaucoup de difficulté, au cours des ateliers, à faire accepter par les jeunes qu'ils mettent quelque chose d'eux dans leur personnage et qu'ils y reconnaissent un peu leur ombre. Par contre, on a beaucoup plus de facilité à leur faire transgresser certains tabous au théâtre, alors même qu'ils nient avoir envie de le faire dans leur vie de tous les jours.

On observe chez des jeunes de 14 – 15 ans, à travers des scènes qui se jouent à deux, beaucoup d'allusions sexuelles qui ne sont pourtant pas dans les textes apparemment anodins. On se dit donc : *« Mais où sont-ils allés chercher ça !? »* Un tel investissement relève sans doute d'une préoccupation importante, mais qui ne s'exprime pas dans la vie de tous les jours, ou en tout cas pas sous cette forme-là. Et, à l'inverse, ils rejettent complètement les textes qui leur feraient dire ce qu'ils disent, comme adolescents, dans leurs propres situations amoureuses. Ou alors, à condition que ce soit avec une très grande pudeur.

Je prends pour exemple « Le pays des genoux » (ndlr : *Le pays des genoux*, de Geneviève Billette, bachelière en études françaises de l'Université de Montréal et diplômée en écriture dramatique de l'École nationale de théâtre du Canada) qui met en scène deux adolescents se retrouvant confinés dans l'huis clos d'un théâtre qui s'est écroulé. Là, ils s'approprient et ils se disent des mots d'amour. Les jeunes ne veulent pas jouer le texte qui dit cela au premier degré. Par contre, dans une courte scène à deux, un jeune essaie d'attirer un peu à l'écart une copine dont il est amoureux. Il essaie de lui faire l'aveu de cet amour, mais sans le dire.

Tout se joue sous le quiproquo et sur le non-dit. Eh bien, cette scène-là est bien acceptée par les jeunes, parce qu'il y a la pudeur du non-dit.

Un troisième apport important du théâtre, c'est qu'il utilise un certain nombre de codes et de signes. Ou qu'il devrait le faire en tout cas. Ces codes et ces signes appartiennent au même environnement que les conventions de la vie. Je reste persuadé que la cravate est un code. Au théâtre, c'est la même chose. Les codes et les signes qu'on rencontre au théâtre sont tantôt justifiés, pensés, structurés ; et tantôt ils sont dus au hasard. On essaie alors de les interpréter, surtout s'ils sont complètement parasites.

Voici une anecdote. Une grande troupe française avait un jour monté une sorte de spectacle de conteur. Celui-ci racontait sa difficulté de vivre, son veuvage récent. Derrière lui, une bande horizontale défilait avec des dessins qui étaient sensés connoter les différents moments du récit. Une autre bande montrait le déroulement du temps et on y voyait la devanture d'une maison et, notamment, une petite boîte aux lettres rouge. Le conteur racontait son histoire à travers celle d'une chaussette rouge qu'il avait perdue. De sorte que chaque cycle du récit se terminait par « *Et donc, où est passée la chaussette ?* » et tous les publics disaient : « *Dans la boîte aux lettres !* » Parce que cette boîte était pregnante. C'était un signe pour le public qui tentait de lui donner un sens... alors que pour les concepteurs c'était un simple élément décoratif.

Quand on arrive au théâtre et qu'on en a un peu l'habitude, on dénombre les objets présents sur scène et on en déduit le nombre de séquences théâtrales qui vont suivre. Parfois on s'étonne et on se dit : « *Quand va-t-il se servir de l'arrosoir ?* » Parce que, sans le vouloir, on décrypte les signes donnés par le décor. On se dit aussi : « *Pourquoi est-il habillé en rouge, ou en noir ; qu'est-ce que cela signifie ; et cette perruque ridicule, elle doit être un signe par rapport à la psychologie du personnage...* »

Selon moi, c'est là une chose qu'on n'a pas encore réussi à maîtriser totalement, mais qui est très importante dans la pratique du théâtre avec les jeunes. Il convient donc de former tout doucement à la fois les jeunes et les enseignants qui s'en occupent, non pas à l'application bête et méchante des signes, mais à ce qu'au théâtre, finalement, tout est signe, comme dans la vie... C'est un travail de fond sur la *vigilance* qu'on est en train de mener petit à petit dans nos formations, essayer de réfléchir à l'adéquation des codes qu'on utilise au-delà des mots (le décor, la lumière, les silences, les habits.) C'est aussi, à un certain moment, essayer d'établir des ponts entre « *qu'est-ce qu'on sait du code théâtral ?* » et « *qu'est-ce qu'on sait du code de vie ?* »

Cela est-il bien utile ? Je reçois des jeunes qui viennent pour un emploi. Je me pose souvent la question de savoir s'ils ont réfléchi à la manière de s'habiller pour venir me voir. Non parce que je privilégie les gens à partir de leur costume, mais parce que je m'interroge : « *Cette personne ne s'est-elle pas trompée de milieu ? Ou bien, a-t-elle essayé de me séduire ? S'est-elle posée la question de savoir si j'avais vraiment envie de travailler avec quelqu'un qui a un os dans le nez ?* » Je ne donne pas de réponse... Je pose des questions.

N'y a-t-il pas en fin de compte, dans la manière de se présenter dans telle ou telle circonstance, un codage social particulier ? Et ce codage ne pourrait-il pas faire l'objet, non pas d'une imposition ou de règles strictes, mais d'une formation visant à s'interroger sur les signes qu'on donne ? A travers le théâtre, on peut effectivement réfléchir là-dessus.

Ivan Vanaise : vous avez souligné quelque chose d'important, dans le cadre du théâtre, c'est la *vigilance*. Tout, dans la société, contribue à nous faire entrer dans des normes, mais sans être précisément *vigilants*. Cet après-midi, nous allons visionner un film où, à travers des témoignages, il est question d'une expérience de théâtre qui fait appel à la création collective. Selon vous, qu'est-ce qui est le plus intéressant : s'approprier un texte pensé par un auteur et à travers lequel les jeunes, mis en scène et mis en situation, se découvrent eux-mêmes ; ou partir d'un texte ou d'un spectacle directement créés par le groupe sur base de sa culture commune ?

Emile Lansman : selon moi, il n'y a absolument pas d'opposition entre ces deux formes de création et de théâtre. Ce sont les points de départ qui sont différents. Mais l'aboutissement est le même. J'apprécie beaucoup les créations collectives où, à un moment donné, des choses intéressantes émanent du groupe et se codifient petit à petit. Encore faut-il qu'il y ait une vraie restitution.

Le groupe peut avoir besoin pour s'exprimer de participer directement à la création théâtrale. C'est certainement très intéressant sur le plan à la fois social, culturel et artistique. Cela peut apporter plein de choses. Le tout est de savoir quelles sont les stratégies utilisées par l'animateur, notamment pour aller utilement au bout du projet, pour assurer une cohérence complète tout au long de la démarche et, éventuellement, pour fragmenter ce cheminement en fonction des objectifs visés. Ainsi, on ne va pas fragmenter ou souligner la même chose selon qu'on a un objectif social, culturel ou purement artistique. Et donc, on ne va pas concevoir de la même façon, par exemple, la relation entre deux individus.

Si un groupe veut restituer sa propre expérience sous forme de spectacle, il ne peut faire l'impasse sur les codes susceptibles de provoquer une réaction chez le spectateur. Car pour se faire comprendre, il faut bien mettre des mots et utiliser des codes. La démarche a beau être différente, elle aboutit à la même richesse de codification et de communication.

Je voudrais encore préciser que lorsqu'on part d'un texte (et je prêche un peu pour ma chapelle), les contraintes de départ sont beaucoup plus grandes, et donc la vigilance doit l'être, elle aussi. Parce que la lecture d'un texte, faite tout d'abord au premier degré, réserve ensuite et souvent bien des surprises. C'est donc le moment de s'interroger : quelle est l'histoire racontée au premier degré, soulève-t-elle quelque fantôme ou quelque problème de société ?

Je vais vous raconter une autre anecdote qui n'est pas du tout théâtrale, parce qu'elle porte sur un autre de mes dadas, la littérature de jeunesse. Les Editions Duculot ont publié, tout au début, un album qui racontait l'histoire d'un chien qui rêve, à un moment donné, d'un produit miracle... Il se rend dans une usine à la ville où il rencontre un gros patron (tout est symbolique dans la littérature de jeunesse) fumant le cigare et disposant d'au moins deux téléphones. Le patron trouve l'idée du produit intéressante. Mais il donne juste un peu de monnaie au chien et le fait attacher à son bureau pour qu'il travaille dur. Le chien est bien triste. Il pense à sa petite amie, laissée dans la forêt. Il pense aussi à sa petite cabane et, finalement, il se révolte parce qu'on a mis son amie à la porte sans ménagement. Alors, on lui dit que, de toute façon, on n'a plus besoin de lui, sous-entendu : « *Allez seulement dans votre forêt ; nous, on a le brevet, c'est ce qui nous intéresse...* »

Au premier degré, quand on lit ce texte, on se dit : « *Ouah, c'est un truc écologique ! C'est contre la société de consommation !* » Puis, quand on fait lire l'album aux enfants, qu'on les interroge et qu'on leur demande quel est pour eux le personnage central de l'histoire, ils répondent que c'est le patron... Et quel est le personnage le plus sympathique ? C'est le patron aussi, parce qu'il est malin, il exploite l'idée du chien et il gagne plein de fric, il a un grand avion. Donc le modèle idéal, c'est le patron...

Au théâtre aussi, on se retrouve souvent devant des propos qui sont tellement ambigus que l'interprétation dépend tout à la fois de ce que la compagnie va privilégier... mais aussi des pas en avant que le public va accepter de faire. L'exemple des classiques est évident. En fonction de la "relecture" du metteur en scène (et de son conseiller dramaturgique), on va mettre l'accent sur tel ou tel comportement ou telle caractéristique du personnage par un déploiement de signes (on y revient). Ainsi, dans *Le marchand de Venise* par exemple, selon le cas on éclairera l'aspect antisémite de la pièce ou au contraire la terrible solitude d'un homme que personne n'aime et contre qui presque tous les coups sont permis. Quelle richesse de pouvoir voir avec des jeunes (et des adultes) deux versions très différentes d'une même pièce !!!

Reste que, création collective ou sur base d'une pièce écrite, ce qui compte c'est la rigueur et surtout la recherche de cohérence entre les objectifs poursuivis et les stratégies choisies. Pourquoi opposer les choses ? Il faut cesser de faire des cloisonnements en disant : le théâtre action, c'est moins bien que le

théâtre conventionnel. Ou l'inverse... Idem pour le théâtre des jeunes et pour le théâtre amateur... Je pense que, dans le théâtre, et que ce soit en tant qu'acteur ou que spectateur, tout dépend de la démarche de l'individu qui fait le spectacle et de celle de celui qui assiste au spectacle et qui, d'une manière ou d'une autre, se sent interpellé par la situation qu'on lui présente.

Faire du théâtre, c'est la meilleure et la pire des choses. Tout dépend de la manière dont on va l'aborder. Le plus gros reproche que je fais à ce que je vois parfois dans ce domaine, c'est lorsqu'on veut absolument tout mettre dans tout. Là, on ne peut que se tromper. Mais je reste bien entendu persuadé que l'expérience du théâtre, comme d'autres formes d'art ou comme la pratique du sport en équipe, sont d'excellentes écoles de vie.

Ivan Vanaise : la possibilité est à présent offerte au public de poser l'une ou l'autre question. Je précise que la majorité des conférenciers sont présents durant les deux journées du séminaire et que nous les retrouverons en table ronde, demain après-midi. Ils réagiront les uns par rapport aux autres et aussi, et surtout, à ce que vous aurez échangé durant les carrefours (eux-mêmes alimentés par l'apport des différents conférenciers).

- Je ne suis pas personnellement formateur, mais je suis celui qui reçoit ceux que l'on forme... Je dirige en fait une entreprise de communication et je pense que ce que vous avez dit ce matin est capital. Un quart de mon activité, en tant que consultant, est d'enseigner aux dirigeants d'entreprise à parler et à se présenter. Malgré la présence de la télévision, des ordinateurs et des réseaux de communication, on doit aujourd'hui, à un moment ou à un autre, participer à des réunions, soit en direct (*live*, comme on dit), soit par transmission de réseau. La grande difficulté réside dans le fait que les gens ne sont pas préparés à prendre la parole en public. Ou, quand ils le font, on ne comprend pas ce qu'ils disent. Ils ne savent pas organiser leur pensée (et je parle de dirigeants parfois importants). On doit donc leur enseigner à organiser leur discours. C'est absolument incroyable. Nous avons des stagiaires qui sortent de l'université ou d'écoles de communication et qui se présentent chez nous. Leur vocabulaire dépasse à peine six cents mots. Ils ne comprennent pas ce que nous disons. Nous parlons pourtant un langage très compréhensible. On ne peut donc que constater un manque de formation sur ce plan. Vous avez par ailleurs parlé de codage. En fait nous refusons des candidats quand ils viennent se présenter débraillés à l'agence que je dirige. On accepte le jeans, pas de problème. Mais ensuite, s'ils sont retenus comme stagiaires, on leur réserve un costume au vestiaire et on les invite à se changer pour nous accompagner chez un client. Les jeunes ont actuellement un grand besoin : celui de trouver et de jouer le bon rôle.
- Merci Emile pour ces résumés très fermes et très explicites. Il y a quinze jours, au moment de la Foire du Livre de Paris, le *Nouvel Observateur* titrait : « *La Francophonie en péril* ». On observe effectivement un peu partout le recul de la langue française, à la fois dans sa pratique et dans sa maîtrise. Dans votre expérience de pédagogue, d'éditeur et d'homme de théâtre, avez-vous remarqué (et au-delà de la part d'enthousiasme qui vous caractérise) que cette langue était effectivement en péril ? La langue, c'est pourtant elle qui permet d'articuler les relations sociales ...

Emile Lansman : vous m'entraînez là sur un sujet qui me passionne. La qualité de la langue et la qualité du vocabulaire, sa spécificité, sa structure, sont une chose ; le fait que le français soit aujourd'hui définitivement battu en tant que langue des affaires, en est une autre. Parlons de la seconde : on en voit une belle démonstration avec le Président Chirac qui quitte une assemblée parce que le patron des patrons français fait son discours en anglais... Je pense, par réalisme, qu'il avait raison... Pas Chirac, mais le patron des patrons français.

Mon fils fait des études de science. Il peut bien entendu rédiger des articles en français, mais à un moment ou à un autre, il devra les traduire en anglais. Il faudrait décider une fois pour toutes que, sur ce plan-là, la défense à tout prix de la langue française est un combat vain. Or, les combats vains ne sont pas les meilleurs.

Par contre, il est important de défendre la langue française en tant que telle, avec son passé, avec ses codes, ses règles et sa structure. Il est aussi important de souligner l'enrichissement extraordinaire de cette langue dans ses apports "régionalistes". Cette langue vit... parce qu'elle est vivante. De nombreuses communautés continuent à l'utiliser, à se l'approprier et à l'utiliser non seulement dans un but trivial de communication de base, mais aussi pour traduire des émotions, des douleurs, des bonheurs... En cela, la langue française est unique mais elle se colore différemment selon le lieu d'où on parle. Il faut respecter ces différences ; de cela je suis prêt à débattre. Mais pas de manière bête.

A mes yeux, il convient de considérer à la fois les appauvrissements de la langue et ses enrichissements. Quand les Québécois écrivent « *pi j'pe pu* », je ne suis pas sûr que ce soit un grand enrichissement pour la langue française. Quand ils nous disent « *qu'ils sont en amour* », j'aime assez bien ça. Il y a là une imagerie. On voit ainsi des structures qui viennent d'autres langues et qui sont des entrées dans la nôtre. Le pire des combats, c'est celui d'un certain académisme qui croit que la langue est figée.

Qu'est-ce que cela veut dire au niveau du théâtre ? Cela veut dire que, sur ce que nous publions et proposons aux jeunes, nous optons pour une ouverture de la langue, mais à plusieurs facettes. Dans les textes que nous préconisons pour découvrir le plaisir et la richesse de lire du théâtre, nous sommes tout de même attentifs à la langue écrite. On ne met plus guère le "ne" dans la négation... Je l'ai sûrement fait des dizaines de fois dans mon exposé. Personne ne l'aura sans doute remarqué. Mais si on publie les actes de ce séminaire et si on n'y met pas les "ne" de négation, cela va se remarquer tout de suite (ndlr : dont acte !) Le rapport à l'écrit et le rapport à l'oral sont clairement différents.

Une autre facette est de se demander comment rendre la couleur, la chaleur et la lumière du langage d'un personnage particulier. Là, on doit souvent faire des concessions graphiques, ou bien de vocabulaire. Comme pour le reste, le tout est de se demander : « *Quand est-ce que j'appauvris la démarche ? Quand est-ce que je suis un peu gêné, au moment de présenter des textes aux jeunes, de la façon dont l'auteur a écrit ?* ». A un autre moment, cela va poser des problèmes de relation : on se dit qu'on risque de heurter les enseignants ou les parents, en raison du vocabulaire ou de la structure.

Tout cela constitue une problématique importante. Bien entendu, à travers le théâtre, on peut défendre la langue française. Cela me semble surtout important quand je vois ce qui se passe dans certains pays qui avaient traditionnellement le français comme langue seconde et qui se tournent vers l'anglais, non seulement pour les affaires mais aussi pour la référence culturelle. Là, on devrait agir et se battre pour conserver le français comme deuxième langue. C'est vrai aussi pour la Roumanie, ou la Louisiane, où on chante encore en français et où, j'espère, on fait aussi du théâtre en français, depuis que j'y suis passé.

Il y a donc un combat à mener pour que les racines francophones d'un certain nombre de peuples soient préservées. Non seulement dans la pratique de base, mais aussi dans la maîtrise fine de la langue, avec le souci de travailler sur base d'outils bien structurés. Y compris chez nous. Et de fait, nous organisons à la fois des ateliers où l'on apprend aux jeunes à décoder un texte, et d'autres où il s'agit d'écrire. Ce faisant, nous ne prétendons pas fabriquer des grammairiens ou des auteurs dramatiques... ; même si, à travers l'histoire de Promotion Théâtre, on sait qu'il y a des gens qui y ont trouvé leur vocation et qui y ont développé leur talent !

- En tant qu'enseignante, je tiens à vous remercier publiquement. J'ai participé à toutes ces opérations de Promotion Théâtre et je les ai vécues dans leur développement. Cet air frais qui est arrivé dans l'école et cette pédagogie du projet ont donné du sens à l'apprentissage, tant pour les professeurs que pour les élèves. Je relève notamment une place différente donnée à l'enseignant : celle d'un animateur. Il y a aussi l'obligation et le plaisir de rencontrer un public à la fin du stage, ce qui donne véritablement du sens à l'apprentissage de la langue, de l'écriture, de l'expression, etc.

Emile Lansman : j'accepte bien volontiers ce retour, non sans souligner que ce que nous faisons, nous le faisons en équipe et avec l'aide de la Province du Hainaut et d'autres provinces, comme le Luxembourg. Avec l'aide aussi des enseignants et des animateurs culturels qui ont cru à ce que nous leur proposons. Il y a donc de la place pour tous ceux d'entre vous qui souhaiteraient nous rejoindre. Nous n'avons pu bâtir tout cela que parce qu'il y avait des gens sur le terrain qui y croyaient aussi. Et donc vos remerciements vont à tous ceux qui nous accompagnent depuis 25 ans.

- Compte tenu de mon âge, j'ai vécu la lutte scolaire, entre les différents réseaux. Le contact entre enseignants de tous les réseaux ne peut qu'être profitable...
- Je ne sais si votre emploi du temps vous permet encore d'aller au cinéma. J'aurais voulu savoir si vous avez vu le film « L'Esquive » (ndlr : Abdellatif Kechiche a filmé des ados jouant Marivaux. Le but : sortir les jeunes de leur ghetto linguistique. Le propos principal du scénario en fait un film très politique puisqu'il nous dit tout simplement qu'on ne peut réduire/stigmatiser les "jeunes des cités" à une seule étiquette et à une représentation paresseuse et réductrice, mais qu'ils ont une vie intime, des sentiments nuancés, bref le droit à une diversité.) Ce film décrit l'appropriation d'un texte de Marivaux par des enfants d'une cité. Je trouve personnellement que ce film est une bonne illustration de l'école de la vie dont vous parlez.

Emile Lansman : non, malheureusement, je n'ai pas souvent le temps d'aller au cinéma, mais j'ai de bons "rabatteurs" et je ne pouvais pas passer à côté d'un film comme celui-là. Nous l'utilisons d'ailleurs parfois comme illustration, lors de stages. Il y a là à la fois une générosité et un questionnement permanent, ce qui évite de faire de ce film un outil manichéen de propagande. C'est assurément un beau plaidoyer pour que les jeunes et la culture se rencontrent.

- Dans le domaine de la vidéo, on travaille aussi avec les écoles et avec des institutions non scolaires. Malheureusement, à certains moments, je trouve qu'il y a des décalages. Je suis persuadée que la culture et l'enseignement doivent fonctionner ensemble. Et il faudrait d'ailleurs que cela se fasse beaucoup plus souvent. Le décalage dont je veux parler se passe par rapport à la hiérarchie, celle-là même qui crée les programmes. Dès lors, je me trouve face à des gens qui me disent : « *Oh vous savez, cela va être difficile, parce qu'avec le programme... je ne sais pas du tout si on va parvenir à insérer cela dans le planning ...* » Je trouve cela étrange, parce que j'estime que le théâtre, ou la vidéo, ou l'art graphique font partie intégrante de l'enseignement. Bien entendu, on ne peut pas tout demander à l'enseignant. D'où le recours à des gens comme vous, comme nous, à des partenaires extérieurs... Souvent, je me dis donc : « *Comment faire !?* » Parce qu'il y a évidemment les beaux discours... On proclame que la culture et l'enseignement, cela va ensemble ! Mais il y a de l'autre côté ceux qui créent les programmes... Si bien que les profs sont un peu serrés à la gorge et se demandent comment ils vont faire pour insérer l'apport culturel qu'on leur propose...

Emile Lansman : du haut de ma longue barbe blanche, je pense vraiment que si l'on avait attendu que les institutions bougent pour faire quelque chose, il n'y aurait pas grand-chose qui aurait bougé... En quarante ans, j'ai toujours pensé que les choses ont progressé parce que des individus les ont fait avancer... C'est la raison pour laquelle je pense aussi que tout le monde ne doit pas

nécessairement faire du théâtre ou du cinéma. Cela se décide finalement à partir d'une rencontre avec une personne, dans un groupe. Si l'accrochage se produit sur le plan sportif, eh bien on fait du sport... Si c'est sur le plan culturel, tant mieux pour nous ! L'essentiel est que les choses avancent. L'objet de notre démarche n'est pas de défendre une technique ou une forme artistique en particulier. C'est de défendre l'idée selon laquelle on ne peut valablement former des individus sans qu'il y ait, à un moment donné, un espace pour jouer sur d'autres codes que les matières scolaires.

Par rapport à votre questionnement, la problématique tient au fait qu'il y a une grande réticence à généraliser certaines expériences, tout simplement pour des raisons budgétaires. A la limite, nous avons été plus entendus en France qu'en Belgique. Il n'empêche, quand il y a un vrai partenariat entre l'enseignant et l'artiste, on observe que les deux s'enrichissent. Encore faut-il qu'ils reçoivent tous les deux une formation complémentaire, parce que l'artiste n'est pas nécessairement qualifié pour intervenir dans le milieu scolaire, et parce que l'enseignant n'est pas a priori qualifié pour se prêter à des activités culturelles ou artistiques. Mais quand les deux comprennent bien le rôle qu'on leur donne, et quand les deux sont formés pour l'assumer, cela donne de très bons résultats qui ne manquent pas de faire avancer le schmilblick. Toutes les études en France l'ont démontré (avec des exceptions notoires, bien entendu). Conclusion ? On a arrêté l'expérience, parce qu'un ministre a fait le calcul de ce que cela représentait.

En Belgique, l'école en scène est apparue comme projet, tout à coup, dans la tête d'un ministre. On devait démarrer avec 25 classes, puis l'année suivante avec 250 classes, et l'année suivante avec toutes les écoles secondaires. La première chose que j'ai faite, c'est de prendre un boulier compteur pour savoir ce que cela allait coûter si on voulait vraiment que toutes les écoles aient leur projet "l'école en scène". Je pense que cela représentait une bonne partie du budget alloué pour les activités culturelles de la Communauté française. On savait à l'avance que c'était voué à l'échec. Je pense donc que ceux qui, comme vous, se lancent dans ce type d'expérience, doivent savoir que le plus important est de pouvoir compter sur la bonne volonté et sur la capacité d'enthousiasme des interlocuteurs qu'ils auront devant eux. C'est cette capacité d'enthousiasme qui fait que, globalement, cela avance tout de même, par-ci par-là, chaque fois dans des dimensions et avec des techniques différentes.

Au bout du compte, et grâce à cela, nous sommes tous des résistants par rapport à la culture *fast food* qui se révèle souvent plus forte et mieux armée que nous. C'est pourquoi je ne cesse de plaider pour que nous unissions nos efforts pour mener notre combat, difficile mais plus utile que jamais. Car si la grosse machinerie de cette culture *fast food* s'appuie sur sa connaissance du jeune pour en faire un consommateur privilégié, nous, travailleurs culturels, travailleurs sociaux et enseignants pouvons prétendre à développer sa personnalité pour qu'il trouve son équilibre et son bonheur en dehors des marchands du temple.

Ivan Vanaise : je pense que l'une des interventions de demain nous éclairera aussi par rapport à cela. Après la pause, nous abordons le thème de « *Quand les jeunes s'en mêlent* ». Il y a beaucoup de jeunes parmi nous. On ne va pas manquer de parler d'eux et, je l'espère, avec eux.