

FACING THE ARTIST / FACE À L'ARTISTE

The Annual Magazine of ASSITEJ 2013



kijimuna festa 2013

The biggest international theatre festival for children, young people and families in Asia, where you can see the best productions of the world.



Kijimuna Festa 2013

"Theater is Nuchigusui"

"Nuchi du Takara" is the spirit of Okinawa
Protect and hand down life, even in hard times
"Nuchigusui" is what supports "Nuchi du Takara"
"Nuchigusui" nurtures spirit and life

KIJIMUNA FESTA 2013

Saturday 20th - Sunday 28th July 2013

<http://www.kijimuna.org>



Dazzling OKINAWA

A performance which is currently dazzling the most brightly in Asia!
Non-verbal performance full of songs and dance.

This performance is full of Okinawa's deep and colourful art heritage, and it hopes to create the new attraction of Okinawa. Dazzling OKINAWA!



Internship at Kijimuna Festa

We are looking for individuals who want to support the festival as intern. Every year, many interns join the team and they are always the driving force of the festival. If you are interested, please feel free to contact us.

Contact

Kijimuna Fest
Email: tokyo@acookinawa.com

TABLE DES MATIÈRES / TABLE OF CONTENTS

Note from the Editor / Note de l'éditeur <i>Marisa Giménez Cacho (MEX)</i>	2
Keynote – Facing the Artist / Face à l'artiste <i>Stephan Rabl (A)</i>	6
Interview – Mirror, mirror on the wall ... / Miroir, mon beau miroir ... <i>Kolja Burgschuld (A)</i>	10
Performance Methods / Méthodes de représentation <i>Thomas Lang (D)</i>	14
Significance for Society and Relevance on Stage / Significations pour la société et pertinence sur le plateau <i>Prof. Dr. Wolfgang Schneider (D)</i>	20
Powerful Political Gestures / Des gestes politiques forts <i>Marianne Ségol & Karin Serres (F)</i>	26
Is Traditional Theatre Effective for TYA? / Le théâtre traditionnel est-il nécessaire pour le théâtre jeune public? <i>Asaya Fujita (J)</i>	34
Traditional and Folk Heritage in TYA / Le patrimoine traditionnel et populaire dans le théâtre pour des publics jeunes <i>Henryk Jurkowski (PL)</i>	38
Only the Sky Is The Limit / Seul le ciel en est la limite <i>Anna Nygren (S)</i>	44
The Play Does Not Sustain Sufficient Value / La pièce de théâtre n'a pas suffisamment de valeur <i>Carlos de Urquiza (RA)</i>	50
Quality Theatre for a Young Audience / Théâtre de qualité pour un public de jeunes <i>Nadia González Dávila (MEX)</i>	55

MENTIONS LÉGALES / IMPRINT

ASSITEJ Executive Committee

Yvette Hardie (ZA)
President
Ivica Simic (HR)
Secretary General
Maria Inés Falconi (RA)
Vice President
Stefan Fischer-Fels (D)
Vice President
Kim Peter Kovac (USA)
Vice President
Noel Jordan (AUS)
Treasurer

EC Members

Asaya Fujita (J)
Diana Kržanić Tepavac (SR)
Etoundi Zeyang (CR)
Imran Khan (IN)
Marina Medkova (RUS)
Marisa Giménez Cacho (MEX)
Nina Hajjiyanni (GB)
Vigdís Jakobsdóttir (IS)

Stephan Rabl (A)
Advisor
Dora Jelačić Bužimski (HR)
Executive Assistant

Publications Working Group

Asaya Fujita (J)
Dora Jelačić Bužimski (HR)
Kenjiro Otani (J)
Assistant of Mr. Fujita
Kim Peter Kovac (USA)
Marisa Giménez Cacho (MEX)

Advisory Committee
Ashish Kumar Gosh (IND)
Lola Lara (E)
Manon Van de Water (USA)
Tony Mack (AUS)
Wolfgang Schneider (D)
Young Ai Choi (ROK)
Zbigniew Rudzinski (PL)
Natalia Skohorod (RUS)

ASSITEJ Magazine

Marisa Giménez Cacho
International Editor
Kolja Burgschuld
Editor for Austria & Managing Editor

Translation into French

ASSITEJ France:
Marianne Ségol
Cyrille Planson
Karin Serres
Charlotte Bazin
Sandrine Grataloup
François Fogel

English style correction

Jill Rodd, Kim Peter Kovac

Design Annika Rytterhag
Print Kerschhoffset

ASSTEJ International

Peradovi eva 44 11,
10 000 Zagreb, Croatia
www.assitej-international.org

Published and Printed in Croatia

Cover picture

«The Looser's Club»
DSCHUNGEL WIEN
© Schewig Fotodesign



NOTE FROM THE EDITOR / NOTE DE L'ÉDITEUR

Marisa Giménez Cacho

Marisa Giménez Cacho

Productrice, diffuseuse, editor et directrice artistique du Département théâtre pour l'enfance et la jeunesse à l'Institut des Beaux Arts de Mexico, membre du Comité exécutif de l'ASSITEJ.

Producer, promoter, editor, and artistic director of the Childrens and Young People Department of Theatre at the Fine Arts Institute of Mexico. ASSITEJ Executive Committee Member.

Traduction

François Fogel

Translation

Jill Rodd

Ouvrir le travail et les discussions du Comité Exécutif à la participation de la communauté des artistes, producteurs, diffuseurs, chercheurs, et des enseignants du théâtre pour le jeune public est l'un des principaux objectifs des Rencontres internationales annuelles. Il ne fait aucun doute qu'une participation active à ces rencontres offre des possibilités d'enrichissement, et, en particulier, renforce les relations et les échanges. L'expérience d'Okinawa s'est avérée enrichissante et motivante à bien des titres.

Pour la période 2011-2014, nous avons décidé que le magazine de l'ASSITEJ devrait être associé aux thèmes des Rencontres internationales: Le Théâtre «Face à la Société» (Okinawa), «Face à l'Artiste» (Linz), et «Face au Public» (Varsovie), et devrait être réalisé en coordination avec le pays hôte.

Notre souhait est de créer un magazine bilingue largement ouvert, qui reflète la variété des cultures et la diversité des points de vues, et s'enrichit des différents langages, des perspectives et des esthétiques particulières.

Le magazine de cette année, 2013, a été conçu en Autriche, et publié en anglais et en français. Nous le présenterons dans le cadre de la seconde Rencontre internationale «Face à l'Artiste», à Linz, Autriche, soutenue par l'ASSITEJ Autriche, en partenariat avec le Festival international SCHÄXPIR.

Depuis l'Autriche, le magazine s'ouvre sur une note préliminaire de Stephan Rabl, Directeur artistique de Schäxpir, et l'un des principaux instigateurs des Rencontres internationales. Dans cet article, Rabl interpelle les artistes, et les presse de se confronter avec honnêteté aux principes de la création artistique que sont le risque, l'expérimentation et l'esprit critique.

Opening the work and discussions of the Executive Committee to the participation of the community of artists, producers, promoters, researchers and teachers of theater for young audiences is one of the main objectives of the annual International Meetings. There is no doubt that active participation in these meetings offers possibilities for enrichment and specifically fosters interrelation and inter-change. The experience in Okinawa proved to be enriching and motivating in many ways.

For the 2011-2014 period, we agreed that the ASSITEJ magazine should be linked to the topics of the International Meetings: Theater «Facing the Society» (Okinawa), «Facing the Artist» (Linz) and «Facing the Audience» (Warsaw) and should be produced in coordination with the host country.

Our aim is to create an all-embracing bilingual magazine that reflects the variety of cultures and the diversity of criteria and is enriched by the different languages, idiosyncratic perspectives and aesthetic criteria.

The magazine for this year, 2013, was designed in Austria and published in English and French. It will be presented within the framework of the second International Meeting «Facing the Artist», in Linz, Austria, sponsored by ASSITEJ Austria in collaboration with the International Theatre Festival SCHÄXPIR.

From Austria, the magazine opens with a keynote by Stephan Rabl, Artistic Director of SCHÄXPIR and one of the principal instigators of these International Meetings. In his article, Rabl appeals to the artists and urges them to assume with honesty the premises of artistic creation such as risk, experimentation and critical spirit.

Christoph Thoma et Andreas Baumgartner, interrogés par Kolja Burgschuld, indiquent, entre autres choses, de ce que le thème «Face à l'Artiste» représente pour eux. Depuis l'Allemagne, Wolfgang Schneider traite en spécialiste des politiques culturelles et de la façon dont elles affectent l'artiste. Thomas Lang présente un résumé de la conférence sur les méthodes de représentation qu'il a donnée à Okinawa.

Les françaises Marianne Ségol et Karin Serres, du réseau LABO/07, nous présentent un panorama des écritures dramaturgiques européennes pour la jeunesse, et de leurs prises de position sur certains problèmes sociaux.

Henryk Jurkowski, de Pologne, et Asaya Fujita, du Japon, nous parlent de la façon dont le folklore, les cultures populaires et le théâtre traditionnel sont un héritage artistique à prendre en compte.

Carlos de Urquiza, d'Argentine et Nadia González Dávila, du Mexique, traitent de la question de la qualité selon des perspectives très différentes.

De Suède, Anne Nygren nous livre une réflexion introspective sur son expérience dans un atelier d'écriture dramatique, partiellement tenu à Cape Town, en Afrique du Sud.

Un portfolio combine des photographies de différentes productions, dans plusieurs pays, avec la parole d'artistes qui décrivent leurs motivations, leur conception de l'art, et la source d'inspiration sans fin que représentent l'enfance et la jeunesse.

Ce magazine s'efforce de refléter ce qui peut être réalisé à travers la collaboration entre des professionnels issus de contextes très divers, et travaillant dans des conditions différentes et inégales. Je crois que nous poursuivons tous le même but: continuer à vivre, en exerçant un métier qui nous inspire et nous encourage, en même temps que nous offrons au jeune public une expérience artistique qui ajoute du sens et de la richesse à leur vie. Nous recherchons la qualité, mais nous n'essayons pas de savoir qui fait le meilleur travail: nous essayons de partager les différents moyens et méthodes dont nous faisons usage pour parvenir à nos fins.

Le magazine de l'ASSITEJ existe grâce à la participation bénévole de nos membres à travers le monde, qui y ont collaboré par leurs articles et leurs photographies. Nous sommes particulièrement reconnaissants vis-à-vis de l'ASSITEJ France, qui grâce à François Fogel, Cyrille Planson et un groupe de collaborateurs professionnels, nous a fourni la version française de la majorité des articles.

Also from Austria, an interview with Christoph Thoma and Andreas Baumgartner by Kolja Burgschuld in which, among other things, they talk about what the motto «Facing the Artist» means to them.

From Germany, Wolfgang Schneider deals with a subject he specializes in: cultural policies as they affect the artist. Thomas Lang presents a synopsis of the talk on Performance Methods given in Okinawa.

From France, Marianne Ségol & Karin Serres from the LABO/07 network, present us with a panorama of European dramaturgy for young audiences, which takes a stance on certain social problems.

Henryk Jurkowski from Poland and Asaya Fujita from Japan tell us about the way in which folklore, popular cultures and traditional theater are a valuable artistic legacy.

Carlos de Urquiza from Argentina and Nadia González Dávila from Mexico deal with the question of quality from very different perspectives.

From Sweden, Anne Nygren, gives us an introspective reflection on her experience in a playwriting programme, partially held in Cape Town, South Africa.

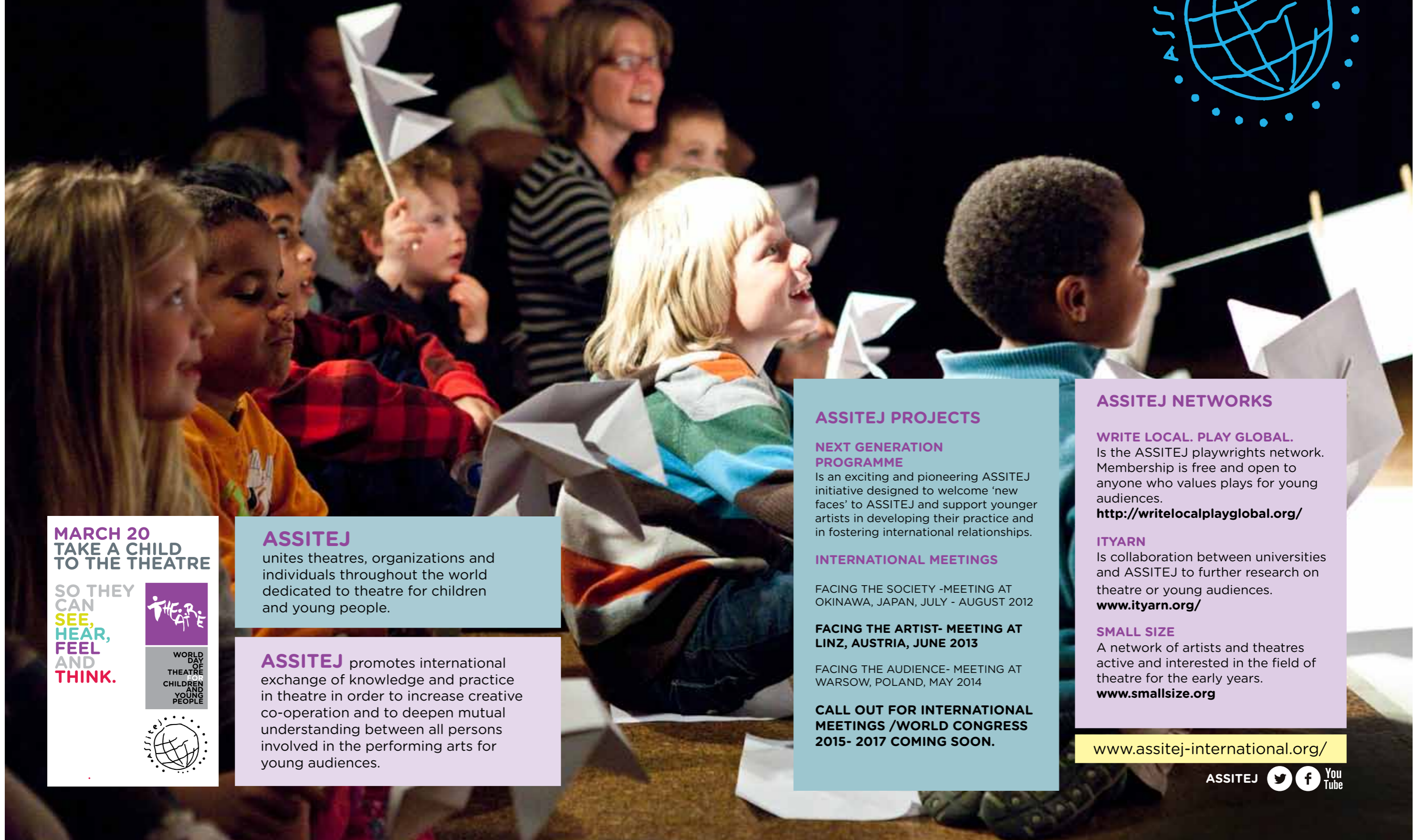
A collage article that combines photographs of different productions from several countries with voices of artists who describe their motivation, their concept of art and the never ending source of inspiration that is childhood and youth.

This magazine attempts to reflect what can be achieved by international collaboration between professionals coming from very different contexts and working in different, unequal conditions. I believe that we are all pursuing the same goal: to keep on doing a job that inspires and encourages us, at the same time as we give the young audience an artistic experience that adds meaning and richness to their lives. We are seeking quality, but we are not trying to discover who does things best; we are seeking to share the different means and methods we use to achieve our ends.

The ASSITEJ magazine is possible thanks to the voluntary participation of our members around the world who have collaborated by sending articles and photographs. We are especially grateful for the participation of ASSITEJ France which, through François Fogel, Cyrille Planson and a professional group of collaborators, provided the French version of the majority of the articles.



18th. ASSITEJ WORLD CONGRESS
AND PERFORMING ARTS FESTIVAL FOR YOUNG AUDIENCES
23-31 MAY 2014 WARSAW, POLAND



MARCH 20
TAKE A CHILD
TO THE THEATRE

SO THEY
CAN
SEE,
HEAR,
FEEL
AND
THINK.



WORLD
DAY
OF
THEATRE
FOR
CHILDREN
AND
YOUNG
PEOPLE



ASSITEJ

unites theatres, organizations and individuals throughout the world dedicated to theatre for children and young people.

ASSITEJ promotes international exchange of knowledge and practice in theatre in order to increase creative co-operation and to deepen mutual understanding between all persons involved in the performing arts for young audiences.

ASSITEJ PROJECTS

NEXT GENERATION PROGRAMME

Is an exciting and pioneering ASSITEJ initiative designed to welcome 'new faces' to ASSITEJ and support younger artists in developing their practice and in fostering international relationships.

INTERNATIONAL MEETINGS

FACING THE SOCIETY - MEETING AT OKINAWA, JAPAN, JULY - AUGUST 2012

FACING THE ARTIST- MEETING AT LINZ, AUSTRIA, JUNE 2013

FACING THE AUDIENCE- MEETING AT WARSAW, POLAND, MAY 2014

CALL OUT FOR INTERNATIONAL MEETINGS /WORLD CONGRESS 2015- 2017 COMING SOON.

ASSITEJ NETWORKS

WRITE LOCAL. PLAY GLOBAL.

Is the ASSITEJ playwrights network. Membership is free and open to anyone who values plays for young audiences.

<http://writelocalplayglobal.org/>

ITYARN

Is collaboration between universities and ASSITEJ to further research on theatre or young audiences.

www.ityarn.org/

SMALL SIZE

A network of artists and theatres active and interested in the field of theatre for the early years.

www.smallsize.org

www.assitej-international.org/

ASSITEJ   

KEYNOTE

FACING THE ARTIST FACE À L'ARTISTE

Stephan Rabl

Stephan Rabl

Directeur artistique du Festival international de théâtre SCHÄXPIR, ainsi que du célèbre DSCHUNGEL WIEN à Vienne. Il a été le président du directoire de l'ASSITEJ Autriche pendant 9 ans, jusqu'en 2011. Il est un conseiller du comité exécutif de l'ASSITEJ.

Artistic Director of the International Theatre Festival SCHÄXPIR as well as the renowned DSCHUNGEL WIEN. He has been the chairman of the board of ASSITEJ Austria for 9 years until 2011. He is an advisor to the Executive Committee of ASSITEJ.

Traduction

Maria Luisa Dudet,
Flo Staffelmayer

Translation

Kolja Burgschuld,
Kim Peter Kovac,
Jill Rodd

Les thèmes de la triennale: «Face à la Société» (Okinawa, J, 2012), «Face à l'Artiste» (Linz, A, 2013) «Face au Public» (Varsovie, PL, 2014) couvrent les éléments essentiels de notre travail dans le domaine des arts du spectacle pour jeune public.

Nous nous occupons de toutes les questions sociales qui gravitent autour des enfants et des jeunes. Nous nous confrontons à la politique de l'éducation, à la politique pour les femmes, à la politique familiale, au système scolaire, au travail social, au conflit des générations, aux mouvements politiques, à la psychologie, à l'exclusion sociale et aux tabous.

Et en effet, nous connaissons très bien notre auditoire. Nous connaissons les différences entre les enfants les plus jeunes, ceux de neuf ans qui sont en passe de devenir adolescents et d'opter pour devenir, soit une femme, soit un homme. Souvent, nous avons accompagné notre auditoire dès l'âge de 2 ans jusqu'à l'âge adulte, et même ils nous sont revenus avec leurs propres enfants. Et toujours nous nous posons les mêmes questions: Qu'est-ce qui est approprié aux différents âges? Qu'est-ce qui préoccupe les jeunes actuellement?

Mais, où trouver le temps de nous occuper de nous-mêmes? En tant qu'artiste, réalisateur, auteur, chorégraphe, dramaturge, etc. Nous nous posons des questions sur notre propre perception, sur la manière de confronter notre art, notre métier et sur notre envie de former et de créer

En effet, nous savons que nous sommes souvent confrontés à des problèmes structurels dans le domaine du spectacle pour jeune public. Nous luttons souvent avec les

When we examine the three themes «Facing the Society» (Okinawa, J, 2012), «Facing the Artist» (Linz, A, 2013) and «Facing the Audience» (Warsaw, PL, 2014) these concepts cover the fundamental components of our work within the field of the performing arts for young audiences.

We continually deal with societal and social questions involving children and young people: we are confronted with education, women's and family policies, with the educational system, with youth and social work, with questions of generation gaps, with political movements, psychology, social exclusion and taboos.

And indeed we know our audience. We know the differences between the very young, those at the transition from children to teenagers and the dynamics of becoming a man or a woman. Sometimes we even accompany our audience from the age of two until they outgrow our theatres; and return later with their own children. And of course we are always asking ourselves what is suitable for different ages, what stance is our work taking, what's bothering the young audience today?

But where do we find the time to deal with ourselves – as theatre-makers: playwrights, directors, choreographers, dramaturges, etc? Questions arise about our self-perception, the confrontation with our art, our craft and as a result our will to shape and create can fall by the wayside.

Indeed we know that we are often struggling with structural problems. We are struggling with the expectations of teachers, pedagogues and parents and with what they think is appropriate for «their» children, or

«Johanna» (A)

Written and directed
by Cornelia Rainer this
production of
DSCHUNGEL WIEN
deals with the story of
Joan of Arc.



attentes des enseignants, des pédagogues et des parents, avec ce qu'ils croient être approprié pour «leurs» enfants, ce qu'ils veulent voir eux-mêmes et les formes d'art qui les effraient. Nous luttons avec la manière dont les médias et la politique perçoivent notre art et aussi la manière dont notre art est reconnu par rapport à l'ensemble des «arts». À l'heure actuelle, il semble y avoir un commun accord sur le fait que la culture pour enfants et pour les jeunes est importante et prise en compte, mais il manque souvent un échange entre artistes, les yeux dans les yeux. Souvent nos théâtres sont encore perçus comme des services sociaux ou des institutions éducatives, travaillant avec des spectacles de théâtre, de danse ou de musique.

Mais combien de fois nous sommes-nous directement abordés en tant qu'artistes? Bien sûr, notre public le fait, assis devant la scène, les yeux et les oreilles grands ouverts, prêt à nous prendre au sérieux. Parfois, après les fameuses 20 premières minutes qu'il nous donne gracieusement, pour nous permettre d'attirer son attention, il peut abandonner. Parfois, il reste captivé jusqu'à la fin et nous l'en remercions à chaque seconde plus même que lors des applaudissements de la fin.

Parfois nous manipulons nos spectateurs, parce que nous les connaissons trop bien. Et parfois, nous interprétons leurs réactions d'une manière trop superficielle, nous interprétons leurs rires, leurs manières de nous accepter, leurs réactions, avec hésitation, sous le couvert de la qualité.

Nous sommes heureux quand cela plaît à tout le monde. Peut-être aussi parce que nous savons combien cela peut être difficile. Notre auditoire ne vient pas seulement des 6-8% du public qui s'intéresse à

even with what they want to see themselves, and which forms of art frighten them. We are struggling with the perception of our work in the media and in politics – and of course with our recognition within the circle of the arts. Today there seems to be common agreement that children and youth culture is «important» and «valuable» but still we are often lacking an artistic exchange on a 1-to-1 level. Our theatres are still perceived as social services and institutions of education that are working with theatre, dance and music.

But how often are we approached directly as artists? Of course, our audience does so, sitting in front of the stage with open ears and eyes, ready to take us seriously. After the famous first 20 minutes which they give to us with good grace they might start slipping out of touch. Sometimes we can engage them until the end – and they will thank us more during every second than at the applause at the end. Sometimes we also manipulate our viewers because we just know them too well. Sometimes we interpret their reactions in quite a superficial manner: we interpret their laughter, their reception and reactions on the surface and don't question them as they relate to quality.

We are happy that our work appeals to everybody. Maybe also because we know how difficult it is: our audience doesn't consist of the 6-8 % of the art-interested public. Our auditorium is a reflection, a school class is a cross section of our society – and they are visiting our theatres often without preparatory training or advance information. They just sit there. We touch them. Or we don't. We seduce them. Or we don't. We enchant them. Or we don't. We provoke thoughts. Or we don't. It's

l'art. Notre public est un reflet. Une classe scolaire venant au spectacle est une coupe transversale de notre société. Et souvent ces classes scolaires viennent à nos théâtres sans information préalable, sans préparation préalable.

Ils sont là, assis. On les touche ou on ne les touche pas. On les séduit ou on ne les séduit pas. On les ensorçèle ou pas. On les interpelle, on les fait réfléchir, ou pas. C'est une des confrontations les plus pures et des plus claires pour un artiste.

Nous avons quelque chose à articuler ou pas. Nous avons quelque chose à donner ou pas. Nous avons le pouvoir, la force, la vision, la connaissance, ou bien nous ne l'avons pas.

Juste une longue heure avec nous, le public, ce n'est pas suffisant. Moi, le public, j'en veux davantage. Je veux voir l'artiste en vous, l'artiste qui a, artistiquement quelque chose à me dire et qui sait pourquoi Il monte sur scène. Je veux que vous soyez un artiste qui se remet en question, qui avance constamment, un artiste qui n'a pas peur de la critique qui n'a pas peur d'être remis en question et qui n'a pas peur de l'échec.

Je ne veux pas que vous anticipiez ce que nous, enfants et adolescents, nous voulons voir. Je ne veux pas que vous soyez insensibles et agissiez comme des enfants. Je ne veux pas que vous flirtiez avec nous sous prétexte que vous montez sur scène une sorte de culture pour jeunes qui, en fait, ne fait que vous exposer vous-mêmes.

one of the purest and most distinctive connections for the artist you can think of: You either have to articulate something or you don't. You've got something to give – or you haven't. You've got the power, the vision, the knowledge and the capability – or you just haven't.

Just a great hour with us, the audience, is not enough. I the audience want more from you. I want to see the artist in you who has something to say artistically and who knows why he's getting up on the stage. And I want you as an artist to be constantly questioning yourself, advancing constantly, an artist who is not afraid to be criticized or questioned; and fears not to fail.

I don't want you to anticipate what we as children and teenagers want to see. I don't want you to senselessly act like children. I don't want you to indulge us by dragging some kind of youth culture up on the stage that really only exposes yourself. I want an artist who is authentic and open, an artist who doesn't betray him or herself. I will have greater respect for you if you don't lose touch of yourself as an artist.

As artists we can be proud to work with this audience which doesn't care if we are famous (even if this might be changing at the moment). It doesn't care what the critics say, what's considered to be innovative and trendy, it doesn't care about any of the gossip from our fellow artists. And of course we don't have to deal with the common career dreams of our colleagues from the adult sector – because we won't get rich and famous

Je veux que vous soyez un artiste qui se veut authentique et ouvert, un artiste qui ne se ment pas à lui-même. J'ai un grand respect pour vous à condition que vous ne perdiez pas le contact avec vous en tant qu'artiste.

Nous, artistes, nous sommes fiers de travailler avec cet auditoire. Peu nous importe d'être célèbres (même si cela peut changer d'un moment à l'autre). Peu importe les dires de la critique ou ce que l'on considère comme innovateur ou à la mode, peu importe les commérages de nos collègues artistes. Et bien sûr, nous n'avons pas à gérer les rêves carriéristes de nos collègues du secteur adulte – car, de toute manière, nous ne deviendrons pas riches (malheureusement de notre côté, c'est plus la lutte pour l'argent et pour les conditions de structures adéquates)

Alors être un artiste face à ce public devrait, en fait, nous libérer. Nous pouvons vraiment être des artistes.

Ne faisons aucun compromis! Ne soyons pas distraits par ces confrontations quotidiennes. Nous devons avoir le courage de faire confiance en nos compétences, ce qui implique admettre la défaite et assumer nos faiblesses.

Nous devons gérer les critiques avec autant d'ouverture que possible. Avoir une attitude positive et nous aider les uns les autres, montrer nos faiblesses, afin de nous rendre plus forts et de développer ensemble, chaque jour, l'artiste qu'il y a en nous. Nous devons constamment relever le défi de nous-mêmes et de notre public.

Nous devons prendre position sur le monde que notre public et nous-mêmes habitons. Nous devons remettre en question les thèmes auxquels nous sommes confrontés. Voulons-nous prendre des risques en tant qu'artistes et prendre de nouvelles voies? Comment savoir éviter ces risques et prendre sur nous pour rendre les choses plus faciles?

Le théâtre est en général un des arts les plus lents. Nous sommes toujours à la traîne tandis que les autres arts sont plus en rapport avec les événements de tous les jours. Dans les arts du spectacle, il est tout le temps question du moment présent. Le théâtre ne saisit le public que si nous, les artistes, sommes là au moment précis en tant qu'artistes. Chaque jour!

anyway (unfortunately on our side it's more the struggle for money and the fight for the right practical conditions).

So, being an artist in front of this audience should actually liberate us. We can truly be artists!

Let's not make any compromises, let's not get distracted by all the daily challenges. We should have the courage to trust in our abilities – and this also includes admitting that our inabilities sometimes result in our shows not succeeding. We should be dealing with criticism as openly as possible. From a positive stance we should show each other our weaknesses, support each other's strengths and grow together as artists. We should constantly challenge ourselves and our audience!

We should take a stance on the world that we and our audience inhabit. We should question what themes and topics we deal with. Are we willing to take artistic risks and to break new ground? Where is the point where we draw away, where we take the easy options for ourselves?

Theatre in general is the slowest of the arts. We are always dragged behind while the other arts have a stronger reference to the day to day events. The performing arts are all about the presence in the moment. Theatre only grabs our audience if we are right there at that moment as artists. Every day!

«Odysseus am Sand» (A)
Based on the Odyssey
by Homer. Adapted
and directed by Holger
Schober. Performed at
DSCHUNGEL WIEN.



© Alexander Dirninger

MIRROR, MIRROR ON THE WALL ... MIROIR, MON BEAU MIROIR ...

Kolja Burgschuld

Christoph Thoma

Président du directoire de l'ASSITEJ Autriche. Après avoir été le directeur artistique de Grazer Spielstätten en Styrie, il travaille maintenant comme directeur général de Bregenz Tourism & City Marketing GmbH.

Chairman of the board of ASSITEJ Austria. After being the director of the Grazer Spielstätten in Styria he now works as managing director of Bregenz Tourism & City Marketing GmbH.

Andreas Baumgartner

Directeur artistique du Theater des Kindes à Linz, un théâtre pour des publics jeunes consacré aux dramaturges contemporains. Il est également membre du directoire de l'ASSITEJ Autriche depuis 2011

Artistic Director of Theater des Kindes in Linz - a theatre for young audiences devoted to contemporary playwrights. He is a board member of ASSITEJ Austria since 2011.

KB: La première Rencontre internationale de l'ASSITEJ en 2012, était consacrée au théâtre jeune public et à son point de vue sur la société: comment agit-il artistiquement face à la crise et aux catastrophes? Cette année le slogan est «Face à l'Artiste», que signifie-t-il pour vous?

AB: Se concentrer sur les personnes et les artistes qui s'occupent de théâtre jeune public et de ses enjeux fondamentaux tous les jours de leur vie personnelle, professionnelle, et artistique. Dans beaucoup de discussions, d'ateliers et de conférences, nous allons parler des sujets importants, comme, par exemple, la perception de notre travail.

CT: Je voudrais ajouter qu'il s'agit aussi de l'individu lui-même ou elle-même. Comment les gens perçoivent-ils le théâtre? Qu'avons-nous à offrir? Quelle est notre approche du public? Et, si je pousse plus loin cette réflexion, elle me mène aussi à: Comment un artiste qui travaille dans notre domaine vit-il, de nos jours? Quelles sont ses conditions de travail? Comment gère-t-il les changements économiques et sociaux? Ce sont également des questions auxquelles nous essayons de trouver des réponses.

KB: Peut-on aussi interpréter cette devise comme une sorte de réaction aux autres fonctions dont le théâtre jeune public est encore investi, comme la pédagogie, la médiation, l'éducation ou, même, la distraction?

CT: Bien sûr le théâtre jeune public fait partie d'un environnement très sensible, et toutes ces fonctions peuvent être légitimes, mais, quand même: parfois, j'ai l'impression d'être exploité. Et c'est, peut-être, de notre faute. Ici, en Autriche, tout le monde utilise le terme d'«éducation culturelle». Ça sonne bien. Nous ne faisons pas de «l'art pour l'art», nous

Kolja Burgschuld: The first ASSITEJ International Meeting 2012 was concerned with TYA and its perspective towards society: How does theatre for young audiences deal with crises and catastrophes in an artistic way? Here in Linz it's all about «Facing the Artist». What does this motto mean to you?

Andreas Baumgartner: To focus on people and artists who are dealing with TYA and its fundamental issues every day of their personal, professional, artistic lives. In many discussions, workshops and lectures we will be talking about important topics like the general perception of our work.

Christoph Thoma: I would like to add that it's also about the individual him or herself. How do people perceive theatre? What do we offer? How do we approach the audience? And if I further provoke this argument it also comes down to: How does an artist in our field live today? What are his or her working conditions? How does he or she cope with economic and societal changes? These are also questions where we are trying find answers for.

KB: Could we also interpret this motto as a kind of reflex to other tasks and concerns – pedagogy, education or even distraction – that TYA is still confronted with?

CT: Of course TYA is part of a very sensitive environment and all these concerns may be eligible but still: Sometimes I get the feeling that we are being exploited. And maybe we ourselves are the ones to blame. Here in Austria everybody within TYA is using the term «cultural education». Sounds good. We're not l'art pour l'art, we are relevant, we are education!

Traduction

François Fogel,
Flo Staffelmayer

Translation

Kim Peter Kovac

sommes pertinents, nous faisons de l'éducation! Mais, parfois, je me demande où cela va nous emmener: les réformes européennes de Bologne ont fait entrer le secteur éducatif dans l'économie. Sommes-nous les prochains?

KB: Est-ce qu'il nous appartient de protéger le théâtre jeune public en tant «qu'objet utile», en un sens?

AB: C'est notre travail quotidien! Pour ne parler que des thèmes, par exemple, il est nécessaire de se confronter largement avec des sujets gênants, sur scène. Le théâtre doit rester constamment en mouvement, il doit faire des mouvements inattendus – il doit marcher, courir et sauter!

CT: L'art en soi ne doit pas être vu comme un objet utile. L'art est un processus intellectuel, qui a besoin du discours – avec les artistes, les producteurs et, bien sûr, avec le public. Définir l'art comme un objet utile banaliserait notre travail, au lieu de mettre en valeur l'importance de l'art dans la stimulation de la rencontre émotionnelle et intellectuelle avec notre nature humaine.

KB: À propos: Avez-vous le sentiment que vous pouvez revendiquer une valeur supérieure de l'art, quand vous êtes en négociations avec les organisations qui vous financent?

AB: Toute politique culturelle qui ne se centre pas sur la valeur de l'art et de la culture n'est pas une politique culturelle.

KB: D'un autre côté: Qu'en est-il du risque de devenir trop auto centrés?

AB: Nous ne devons l'être sous aucun prétexte. Le théâtre doit rester ouvert – en premier lieu à son public. C'est avec lui que nous voulons communiquer.

KB: Donc, il s'agit aussi du fameux «Schwellenängste», la peur de passer les seuils, qui pourrait être un autre sens de «Face à l'Artiste»: franchir la peur et entrer en contact avec l'art et l'artiste?

AB: Je le dirais plutôt de cette façon: n'est-ce pas, parfois, l'artiste qui a peur de rencontrer le public?

KB: Jouons un petit jeu et tirons le portrait de l'artiste du théâtre jeune public en Autriche: est-ce qu'il/elle...

... est jeune et émergent ou plutôt établi?

AB: En ce moment, il y a beaucoup d'artistes jeunes et émergents, ainsi que des artistes expérimentés – heureusement!

And of course it's true. But sometimes I wonder which way this whole issue is going: The Bologna reforms here in Europe have economicized the educational sector. Are we next?

KB: Do we have to preserve theatre for young audiences as an «object of utility» in a way?

AB: This is our every day business! Just looking at the choice of topics it is necessary to consistently deal with inconvenient subject matters on stage. Theatre has to make unexpected moves: it has to walk, run and jump!

CT: Art per se must not be understood as an object of utility. Art is an intellectual process, which also needs discourse – with artists, producers and of course with the audience. To define art as an object of utility would trivialize our work. Instead emphasize the essential significance of art for the stimulation of emotional and intellectual encounter with our human nature.

KB: By the way: Do you feel that you can still argue for the overall value of art when you go into negotiations with funding bodies?

AB: Any cultural policy that doesn't centre on the value of art and culture is no cultural policy.

KB: On the other hand, what about the risk of becoming too selfreflexive? Of circling in around ourselves?

AB: We must not by any means! Theatre has to be open – first and foremost to its audience. These are the people who we want to communicate with.

KB: So it's also about the famous «Schwellenängste» – the fear of crossing thresholds – which may be another meaning of «Facing the Artist»: to encounter the art and artist in the first place?

AB: Oh well – I would rather put it this way: is it sometimes not the artist who is afraid to encounter the audience?

KB: Let's play a little game and «face» the artist within TYA in Austria: Is he or she ...

... young and emerging or rather established?

AB: Right now, there are a lot of young and emerging as well as experienced artists – luckily for us!

... est le fils/la fille de parents autrichiens ou a-t-il/elle une origine multi-culturelle?

AB: 70% des artistes du jeune public autrichiens n'ont pas de références multi-culturelles, et c'est bien dommage. L'Autriche est un pays d'immigration, et cela devrait plus se refléter parmi les artistes.

... travaille de façon autonome avec son groupe, ou avec une plus grande institution?

AB: Dans 80% des cas, il/elle travaille de façon indépendante.

... travaille dans le théâtre, la danse, le théâtre musical ou l'art performatif?

AB: 50% sont apparentés au théâtre, 20% à la danse, 20% au théâtre musical et 10% à l'art performatif.

... montre beaucoup ses pièces à l'étranger ou reste il/elle surtout en Autriche?

AB: Malheureusement, nos artistes tournent beaucoup trop peu à l'international.

KB: Devez-vous continuellement surveiller vos artistes, parce qu'ils sortiraient du jeune public presque dès leurs débuts, pour aller jouer pour un public adulte

AB: Je crois que beaucoup de choses ont changé, ici. Heureusement, beaucoup d'artistes restent fidèles au théâtre jeune public, parfois, même, toute leur vie artistique.

CT: Il n'y a rien de mal, à travailler une fois pour le jeune public, et une fois pour un public adulte, selon l'occasion. Pourquoi quiconque devrait travailler exclusivement pour l'un ou pour l'autre? Le théâtre c'est le théâtre – peu importe le public.

KB: Permettez-moi de le dire autrement: Les artistes du jeune public ont-ils été des artistes de seconde classe? Et le sont-ils encore?

AB: Ils/elles ont été conduits à l'être. Mais par qui? Peut-être nous déprécions-nous nous-mêmes? Mais, bien sûr, il y a aussi beaucoup d'influences externes, qui considèrent le théâtre jeune public comme secondaire.

CT: Je souhaiterais que plus d'artistes, dans ce domaine, aient plus confiance en eux. Nous devons cesser de nous poser cette question.

KB: Comment décririez-vous la scène autrichienne dans un contexte international?

AB: C'est une scène qui est encore jeune et ambitieuse, avec beaucoup d'artistes fasci-

... the son/daughter of Austrian parents or does he have a multicultural background?

AB: 70% of Austrian TYA artists don't have a multicultural background – and that's a pity. Austria is a country of immigration, and this should be reflected more.

... working independently with his fringe group or for a bigger institution?

AB: 80% of our TYA artists are working independently.

... associated with theatre, dance, music theatre or performance?

AB: 50% are associated with the theatre, 20% with dance, 20% with music theatre, and 10% with performance.

... touring a lot internationally or only showing his or her performances in Austria?

AB: Unfortunately, our artists are touring far too little internationally.

KB: Do you continuously have to keep an eye on your artists because they are nearly gone from theater for young audiences as soon as they begin on his or her way to the stages meant for the grownups?

AB: I believe a lot has changed here. Fortunately, a lot of artists remain true to the theatre for young audiences – sometimes even their whole artistic career.

CT: What's being said against working for children and youngsters and for adults on different occasions? Why should anybody only work exclusively for one or the other? Theatre is theatre – no matter who's in the audience.

KB: Let me put it in another way: Have the artists within TYA ever been second class artists? And are they still?

AB: They have been turned into them. But who's to blame? What if we ourselves are the ones making us look small? But of course, there are also a lot of external influences that consider TYA a second string.

CT: I would wish for more artists in this field to be selfconfident. We have to stop asking ourselves this question.

KB: How would you describe the Austrian scene in an international context?

AB: It's still a young and ambitious scene with lots of fascinating artists and young

nants et de jeunes talents. C'est une scène qui a encore beaucoup de chemin international à faire, mais qui s'est déjà projetée à une échelle impressionnante.

CT: La scène est dynamique et innovante, mais nous savons que le réseau international doit encore être développé.

KB: Le nombre de festivals pour le jeune public en Autriche est étonamment élevé, en Autriche: SCHÄXPIR, SZENE BUNTE WÄHNE, spleen*Graz, Luaga & Losna, BIM, KuKuK – pour n'en citer que quelques-uns. Est-ce que le public autrichien est spécifiquement curieux de nouveaux spectacles et artistes internationaux?

AB: La curiosité est bel et bien là – il suffit de jeter un coup d'oeil sur la fréquentation des festivals mentionnés. Mais je souhaiterais que plus d'artistes saisissent ces occasions, comme des possibilités de rencontrer et de se lier à de nombreux collègues étrangers.

CT: J'espère, bien sûr, que nous cherchons toujours à voir ce que les autres font et quelle genre d'approche qu'ils ont.

KB: Le théâtre jeune public en Autriche – comme dans tous les autres pays de langue allemande – vient d'une grande tradition du théâtre parlé – Schiller, Goethe, Nestroy, Grillparzer. Il y a eu des moments où l'on a regardé avec jalousie vers d'autres scènes, qui, libres de ces racines, semblaient telle-ment indépendantes. Comment voyez-vous l'avenir, en Autriche?

AB: Le courage de créer des productions nouvelles, inattendues et «insolentes» existe déjà depuis un bon moment, dans la scène autrichienne. Personnellement, je ne crois pas que cette tradition nous trouble ou nous bloque d'une quelconque façon. Je crois que c'est plutôt un terrain fertile et une bonne base de départ.

CT: Vous devez construire par dessus vos traditions. Cela peut être d'un grand intérêt pour toute forme d'art. La préoccupation des traditions n'est que la base pour de nouvelles et folles approches.

KB: «Face à l'Artiste» peut également être interprété dans le contexte des esthétiques contemporaines: l'artiste devient visible derrière son œuvre d'art. Il apparaît, travaille avec sa biographie. Est-ce une tendance commune? D'où cela vient-il?

AB: L'art ne peut venir que de l'artiste! Creuser dans son trésor d'expérience, pour faire face au nouveau et à l'inconnu – c'est notre défi quotidien.

talents. It is a scene that still has much of its «international» path in front of it, but which has also already gotten ahead to a huge extent.

CT: It is dynamic and innovative – but we know that the international networking still has to be improved.

KB: The numbers of TYA Festivals in Austria is astonishingly high: SCHÄXPIR, SZENE BUNTE WÄHNE, spleen*Graz, Luaga&Losna, BIM, KuKuK – and that's only to name a few. Is the Austrian audience specifically curious about new, international shows and thereby about artists in this field?

AB: The curiosity is definitely there – just take a look at the attendance at these festivals you mentioned. But I would still wish for more artists to take these occasions as opportunities to meet and socialize with many international colleagues.

CT: I sure hope that we are always looking at what others do and what kind of an approach they have.

KB: TYA in Austria – like in all the other German speaking countries – comes from a great tradition of spoken theatre – Schiller, Goethe, Nestroy, Grillparzer. There have been times where one would jealously look to other scenes where without this background everything seemed so independent. How do you see the development in Austria?

AB: There courage to go for new, unexpected and «cheeky» productions has been a part of the Austrian scene for quite some time now. I personally don't see this tradition as something that is troubling or blocking us in any way. I feel it's a breeding ground and a starting point.

CT: You have to build upon your tradition. This can be of great value to any kind of art. The preoccupation with traditions only sets the ground for new and crazy approaches.

KB: «Facing the Artist» could also be interpreted in connection with present day aesthetics: the artist becomes visible behind his piece of art. He appears, working with his biography. Is this a common tendency? Where does it originate?

AB: Art can only come from the artist! Digging into our treasure trove of experience, to face up to the new and unknown – that's our daily challenge.

PERFORMANCE METHODS MÉTHODES DE REPRÉSENTATION

Thomas Lang

Ce texte est une version courte de la conférence donnée à Okinawa 2012.

This text is a short version of a Lecture given in Okinawa 2012.

Thomas Lang

Membre du bureau de l'ASSITEJ Allemagne a été directeur du théâtre pour les enfants et les adolescents de Braunschweig/Allemagne de 1980 à 2000.

Member of the board of ASSITEJ Germany, theatre director of the children's and young people's theatre of Braunschweig / Germany from 1980 - 2000

Traduction

Karin Serres,
Alice Berger,
Sandrine Grataloup

Translation

Katharina Krage

Préface 1

Tout d'abord, quand je parle de changements dans les méthodes de représentation et les styles de théâtre, je dois aussi parler des développements dans le théâtre pour adultes de mon pays. Le théâtre pour enfants appartient à un système de références. Le théâtre pour enfants n'est pas un monde idyllique à l'écart de la discussion artistique. Le théâtre pour enfants est souvent une partie du théâtre pour adultes. Les discussions sont les mêmes, les langages théâtraux s'impliquent et s'influencent les uns les autres. Et un changement structurel énorme est en vue.

Préface 2

L'art veut décrire son époque; il veut le refléter et lui donner la parole. Le théâtre performatif veut montrer la complexité du monde d'aujourd'hui et ses dimensions multiples. Si nous essayons de décrire ses développements actuels, nous devons observer le théâtre performatif. Les méthodes de ce théâtre appelé performatif amplifient et complètent le théâtre d'aujourd'hui par des styles de jeu, des méthodes de conception et des contenus. Elles tendent à créer un théâtre plus transparent, plus communicatif et plus ludique. Ce théâtre trouve son expression dans des changements de dramaturgie, de processus de production et de styles de jeu.

Le but principal du théâtre performatif est de promouvoir la matérialité et la sensualité au-delà de la signification et de la narration.

Preface 1

Firstly, when I speak about changes in performance methods and theatre styles, I have to speak about developments in theatre for adults in my country too. Children's theatre belongs to a system of references. Children's theatre is not an idyllic world that lies outside artistic discussion. Children's theatre is often part of adult theatre. The discussions are the same and the theatrical languages involve and influence each other. And a far-reaching structural change in theatrical languages is just around the corner.

Preface 2

Art wants to describe its times; it wants to reflect them and to give expression to them. Performative theatre wants to show the complexity of today's world and its multiple dimensions. When we try to characterize current developments, we have to observe performative theatre. The methods of the so-called performative theatre amplify and supplement today's theatre with acting styles, design methods and contents. They want to create theatre that is more transparent, communicative and playful. This theatre finds its expression in changes in dramaturgy, production processes and acting styles.

The main aim of performative theatre is to promote materiality and sensuality over and above meaning and narration.

Subject 1. Materiality and sensuality instead of meaning and narration *

Today's theatre is not only what is happening on the stage, but also what the audience is seeing. Interest me! says the audience, what do you have to tell me? If children's theatre wants to be seen as art, it always has

«The Story of Lena»

(D) A play by Michael Ramløse & Kira Elhaug.
Directed by Hannah Biedermann. Performed at Theater Marabu, Bonn in 2012.



* Dr. Wartemann, Geesche, citation

** Heiner Müller: «Gesammelte Irrtümer 2» Published by Gregor Edelmann & Renate Ziemer. Frankfurt am Main 1996, S. 163-174

Sujet 1. Matérialité et sensualité plutôt que signification et narration *

Le théâtre d'aujourd'hui n'est pas seulement ce qui se passe sur scène, mais aussi ce que le public voit. Intéresse-moi ! dit le public, qu'as-tu à me raconter ? Si le théâtre pour enfants veut être considéré comme un art, il doit chaque fois être un événement esthétique dans les têtes, yeux et cœurs du public. «Il s'agit de ce que tu expérimentes ou de ce que tu apprends à connaître», a dit un jour le dramaturge Heiner Müller**: «Par la suite, tu peux comprendre quelque chose». L'académie des enfants d'un festival exige: «pas d'éducation», et une autre: «cessez d'enseigner».

Il n'existe aucune raison d'épargner la complexité au public, si jeune soit-il, pour la simple raison que seule une exigence excessive auprès du public peut laisser une impression profonde. Dans ce genre de théâtre, certains éléments documentaires et biographiques sont inclus, dans des changements rapides. Ces éléments modifient, amplifient et commentent le théâtre, et la présence et la personnalité des acteurs sont soulignées comme thème central. Des éléments de cultures nouvelles et populaires sont aussi inclus comme moyens évidents, ludiques et conflictuels.

Les médias pop et les projections visuelles, la musique et la chorégraphie intercalés dans des pièces scéniques ont une fonction de commentaire, de contraste et de connotation. Elles ne sont plus simplement décoratives, ni une stratégie pour se relaxer ou pour passer le temps. Les cultures populaires ne sont plus considérées comme l'ennemi naturel de la culture théâtrale, mais y trouvent leur place de façon évidente et ludique. De plus en plus souvent aussi, le public est associé d'une façon participative

to be an aesthetic event in the heads, eyes and hearts of the audience. «It's about what you experience or what you get to know», the dramatist Heiner Müller** once said: «Afterwards you may understand something». The children's academy of one festival demands «No education» and another one «Stop teaching».

There is no reason to spare the audience from complexity, however young it may be, just as an excessive demand on the audience can lead to a deep impression. In this kind of theatre some documentary and biographic elements are included, in rapid switches. These elements modify, amplify and comment on the theatre and also the presence and the person of the actor are stressed as a central theme. Elements of new and popular cultures are included in a self-evident, playful and confrontational way.

Pop media and visual projections, music and choreography interspersed in scenic plays have a commenting, contrastive and connotative function. They are no longer merely decoration, a strategy for relaxation or for bridging time. Popular cultures are no longer considered as the natural enemy of a theatrical culture but are included self-evidently and playfully. More and more, the audience is included in a participatory manner by fragmentation, direct communication, preparation and review of the play and by the presence of its representative on stage. Sitting still can be a very active process. Visiting and watching a theatrical performance of a high-quality and professional children's and young people's theatre production is by no means just receptive. Involved in narrative theatre and other fragmentary forms of theatre, the theatre scholar Hajo Kurzenberger talks about an audience that is challenged and encouraged

par fragmentation, communication directe, préparation et examen de la pièce, et par la présence de ses représentants sur scène. Être assis, immobile, peut être un processus très actif. Se rendre au théâtre pour assister à une représentation de théâtre pour enfants et adolescents professionnelle et de haut niveau n'est en aucun cas une simple histoire de réception. Engagé dans le théâtre-narration et d'autres formes de théâtre fragmentaires, le chercheur universitaire de théâtre Hajo Kurzenberger parle d'un public qui est mis au défi et encouragé à compléter l'histoire. Il parle du «travail additionnel productif, de l'activité co-créative qui est exigée du public et qui est nécessaire.» Le défi et l'intérêt du théâtre est donc aussi rendre abstrait les histoires, de les traduire poétiquement, voire de les déstabiliser, les détruire et de les déconstruire, tout comme les images de la réalité, les conceptions de la vie et les façons de penser. Il veut faire croître l'intérêt du public et intensifier sa recherche pour les choses fondamentales. Il veut recentrer le sens de la découverte du public, combiné avec les efforts nécessaires pour y parvenir avec succès.

Sujet 2. Acteurs et performers

L'art du jeu reste indispensable, mais aujourd'hui, nous exigeons plus de la part des artistes. «Le théâtre d'artistes d'aujourd'hui est plus expressif et consomme beaucoup plus d'énergie; un style de jeu décontracté, interactif et cool devient de plus en plus accepté.» Le jeu change et se prolonge, les acteurs deviennent des joueurs, et à l'occasion ils deviennent des «performers» dans le théâtre expérimental pour enfants. Les aspects psychologiques, la dénommée «identification» et le théâtre psychologique s'éclipsent. Ce n'est pas une

to complete the story. He talks about the «productive additional work, the co-creative activity that is demanded from the audience and which is necessary.» Therefore, the challenge and the interest of theatre art is also to abstract, translate poetically, occasionally unsettle and destroy and deconstruct stories, images of reality, attitudes to life and ways of thinking. It wants to increase the audience's interest and intensify its search for the things that are at the bottom of it. It wants to refocus the audience's sense of discovery, combined with the required efforts for achieving this.

Subject 2. Actors and performers

The art of acting remains indispensable, but today we demand more from artists. «Today's theatre of artists is more expressive, with a higher expenditure of energy; a relaxed, interactive and cool style of acting will become accepted more and more.» The acting changes and extends itself, actors become players, and occasionally they become «performers» in experimental children's theatre. Psychological aspects and the so-called identificatory and psychological theatre are eclipsed. It's not the complete presentation that the audience is following, but fragments, clues. Hints and signs are used to create an image in the audience's minds. Process and action are presented, which are mainly evaluated by the audience, and the audience is challenged to find its own cognition and positions. «The first generation of people who grew up with television is now visiting the theatre (...) this speedup needs actors who are able to put staccato-like breaks and emotions together and reproduce them confidently and with virtuosity, always being reserved and relaxed, but never cold towards the event» so said the director of the Berliner Schaubühne Thomas Ostermeier.



«To the best of my remembrance, I was always here» (D)

A text by Michael Ende
directed by Hannah Biedermann for Klecks Theater Hannover

présentation complète que le public suit, mais des fragments, des indices. Les allusions et les signes sont utilisés pour créer une image dans l'esprit du spectateur. Le processus et l'action sont présentés, ils sont principalement évalués par le public, et le public est mis au défi de trouver ses propres interprétations et positions. «La première génération de personnes qui ont grandi avec la télévision arrive maintenant au théâtre (...) cette accélération nécessite des acteurs capables d'assembler des breaks staccato et des émotions, et de les reproduire avec conviction et virtuosité, tout en restant toujours réservés et décontractés, mais sans jamais aucune froideur envers l'événement», dit le directeur de la Schaubühne de Berlin, Thomas Ostermeier.

Sujet 3. Le matériau comme point de départ

Stanislaw Jerzy Lec, un poète polonais, a dit un jour: «Il y a beaucoup de choses que j'aurais pu comprendre si on ne me les avait pas expliquées». Les jeunes auteurs du théâtre pour enfants et adolescents ne veulent plus être pédagogiques. Les auteurs de théâtre d'aujourd'hui veulent décrire la réalité aussi exactement que possible, telle qu'ils la voient. Et ils veulent mettre le public au défi de se confronter avec leurs propres observations. Par exemple, de nombreux textes de théâtre n'ont plus de rôles déterminés. C'est aux acteurs de choisir le matériau et de raconter l'histoire avec leurs propres moyens. Les théâtres adultes racontent les classiques du théâtre allemand d'une façon nouvelle. Ils essaient de comprendre leur signification contemporaine en les déconstruisant, en les commentant, en les modifiant. Dans le théâtre pour enfants et adolescents, le point de départ n'est plus seulement la pièce. De plus en plus de matériau est recherché, puis élaboré en collaboration avec le public, tout comme le fait de poser des questions au lieu de donner des réponses. «Plus de faits, moins de fiction». L'histoire devient le matériau, le rôle devient la figure. L'histoire devient matériau, l'empathie est complétée par l'observation et le décodage. A la place de l'enseignement, il y a une signification, à la place de l'invention, il y a le traitement du matériau qui a été trouvé.

Aujourd'hui, le théâtre veut demander au public d'observer, dans une société de la communication au sein de laquelle chacun observe et veut être remarqué sans vouloir remarquer les autres. L'écrivain autrichien Peter Handke a décrit cela un jour ainsi:

«Supporter la vue, retarder les suppositions jusqu'à ce que la gravité d'une conception de la vie naisse.»

Subject 3. Material as a starting point

A poet from Poland, Stanislaw Jerzy Lec, said once: «There are many things I would have understood if they hadn't explained them to me.» Young writers of children's and young people's theatre don't want to be instructive anymore. Writers of today's theatre want to describe reality, as exactly as possible, like they see it. And they want to challenge the audience to confront themselves with their observations. For example, many scripts don't have determined roles anymore. The actors have to choose the material and they have to tell the story with their own means. Adult theatres are telling the classics of German theatre in a new way. They try to figure out their significance today by deconstructing, commenting and changing them. In children's and young people's theatre the starting point of a theatre work isn't only the play itself anymore. More and more materials are searched for and designed together with the audience, as well as asking questions instead of giving answers. «More facts, less fiction». The story becomes the material, the role becomes the figure. The story becomes material, empathy is complemented by observation and decoding. Instead of instruction there is a meaning, instead of «invention there is dealing with the material that has been found».

Theatre today wants to ask the audience to observe, in a communication society in which everyone observes and wants to be noticed without the will to notice the others. The Austrian writer Peter Handke once described it like this:

«Bearing the viewing, delaying the supposing until the gravity of an attitude to life arises.»

Actors and artists today deconstruct and reinterpret. They not only act, but they rock and rap, in a casual, cool way. They improvise, riskily and good humouredly, but they comment on the shared story. Although they are very ironic, they tell the story clearly and comprehensibly.

Summary

To sum up: authentic and documentary, ironic, citatory and commenting, chorus-like, performative, investigative and popular strategies of presentation, combined with quick changes, in public spaces and stages, reenacted, variegated, intelligent and empathic, they unfold into lots of variations. New formats of a developing theatre culture will emerge, establish and assert themselves. They will do so alongside a highly differentiated and

Les acteurs et les artistes d'aujourd'hui déconstruisent et réinterprètent. Ils ne font pas que jouer, ils font du rock et du rap aussi, d'une façon cool et décontractée. Ils improvisent, avec risque et un bon humour, mais ils commentent l'histoire partagée. Bien qu'ils soient très ironiques, ils racontent l'histoire de façon claire et compréhensible.

Résumé

Pour résumer quelles soient authentiques et documentaires, chorales, performatives, ou encore investigatrices, ces stratégies d'investigation, combinées avec des changements rapides, dans des espaces scéniques très diversifiés se développent sous des formes très diverses. De nouvelles formes d'une culture théâtrale en plein développement vont émerger, s'établir et s'imposer. Elles vont le faire en parallèle d'une culture hautement différenciée et installée d'un théâtre littéraire et intellectuel, qu'elles vont compléter et influencer. Les pièces et les comédies musicales questionnent ce qui a été examiné et ressenti plutôt que l'arrangement parfait. Elles contestent et renforcent un art qui a toujours eu certains aspects fermés, au lieu d'une vraie transparence, et valorise la réunion au lieu de la fragmentation, et la perfection au lieu de l'expérimentation enthousiaste.

Il s'agit de perception, de perceptibilité du monde, notamment des êtres humains. Il s'agit de disperser les agrégats qui forment notre réalité et de la montrer sous toutes ses faces pour les rendre visibles entre elles

Le théâtre pour enfants et adolescents est toujours une tentative de saisir et de résumer la réalité et notre conception de la vie. Nous essayons de la décrire, avec précision et une vraie richesse de détails.



© Søren Klerf
Members of Culture Crew
Denmark

established culture of literary and intellectual theatre and they will complement and influence it. Plays and musicals question that which has been investigated and experienced rather than the perfect arrangement. These protest against and enhance an art which always has had some closed aspects instead of transparency, completeness instead of fragmentation and perfection instead of enthusiastic experimentation.

This is about perception, about perceptibility of the world and especially of human beings. It's about spreading the congeries which is our reality and showing it in all its facets making them «intervisible».

Theatre for children and young people is always an attempt to grasp and to summarize reality and attitude to life. We try to describe it, exactly and rich in detail.

ARTISTS OF THE WORLD / ARTISTES DU MONDE



© Simosuke Suzuki
«Space Battleship SORA»
Japanese Union of Theatrical Companies for Children and Young People, Japan



«Tobenai Hotalu» «Firefly That Cannot Fly»
Theatre Company Poplar, Japan



© Theatre Sadari
«Moon»
Theatre Sadari, Korea

Le théâtre pour le jeune public m'a permis de faire face à mon enfance oubliée depuis longtemps, qui avait été dispersée et fragmentée. Petite enfance, enfance, adolescence, même mes vingt ans et mes trente ans. Mais maintenant je les sens intégrés et reliés ensemble à l'intérieur de moi. Désormais, ce que je suis vit avec ce que j'étais. Ils ne sont pas chronologiques, mais ils coexistent simultanément. Mes trente ans vivent avec mes sept ans.

TYA enabled me to face my long-forgotten childhood, which had been scattered and fragmented. Early childhood, childhood, adolescence, even my 20s and 30s. But now I feel them integrated and strung together inside. Now what I am lives with what I was. They are not chronological, but they co-exist simultaneously. My 30s are living with my 7s.

Young Park
Comédienne, Corée / Actress, Korea

Je travaillais à l'écriture d'un livre pour enfants. Plus j'écrivais, plus j'avais soif de rencontrer mes jeunes lecteurs. À l'écriture, je n'ai pas eu la chance de rencontrer de vrais enfants, ils étaient juste sur mon papier, dans mon imagination. Un de mes amis m'a parlé du programme de théâtre jeune public à KNUA, alors que ma soif était à son comble. Après l'admission, j'ai commencé le théâtre et rencontré des enfants. La rencontre d'enfants au théâtre me fait me sentir bien.

I had a job writing a children's book. The more I wrote, the thirstier I was to meet my child readers. At work, I didn't have a chance to meet real children; they were just on my paper, in my imagination. One of my friends told me about the TYA program at KNUA when my thirst was at a peak. After admission, I started theatre and met children. Meeting children at the theatre makes me feel great.

Sun Duck KO
Sun Duck Ko. Auteur, Corée / Playwright, Korea



© Theatre Masil
«Dal Dal Dal»
Theatre Masil, Korea

SIGNIFICANCE FOR SOCIETY AND RELEVANCE ON STAGE SIGNIFICATIONS POUR LA SOCIÉTÉ ET PERTINENCE SUR LE PLATEAU

Prof. Dr. Wolfgang Schneider

Wolfgang Schneider

Docteur en théâtre, professeur de politique culturelle à l'Université de Hildesheim, Membre de la présidence à l'UNESCO – politique culturelle développement des Arts, Président d'ASSITEJ Allemagne et Président honoraire de l'ASSITEJ

Professor for Cultural Policy at the University of Hildesheim, UNESCO – Chair in Cultural Policy for the Arts in Development, Chairman of ASSITEJ Germany, Honorary President of ASSITEJ

Traduction

Charlotte Bazin,
Alice Berger,
Sandrine Grataloup

Translation

Roy Kift

Dans le but de mettre en lumière l'importance de l'Art et de la Culture pour l'individu et la société, nous avons besoin d'une politique culturelle valorisant le processus de culture participative. Le problème est que tout le monde n'est pas réceptif aux expériences artistiques.

Le champ de la culture n'est pas l'endroit approprié pour tout le monde. Pas plus que l'opportunité de pensées, l'enrichissement personnel ou la source d'émotion et de plaisir simple. Si nous voulons que les arts aient une signification pour ces personnes, même indirectement, seul un matraquage au sein des médias ou une sensibilisation par les pouvoirs publics le permettra. De cette façon, les arts auraient leur légitimité au sein de la culture, même si cela est/se-rait une résultante indirecte. En effet, parler de la liberté individuelle, de la dignité, questionner ces thèmes, les représenter dans toutes leurs contradictions et les déployer sous des formes symboliques, de façon à permettre à d'autres personnes d'y réfléchir plus profondément et de leur faire découvrir et vivre cette expérience, là est le principe de l'Art.

Les arts permettent aux gens de toucher du doigt les thèmes de l'individualité, de l'interconnexion sociale. Et en ce sens les arts ont un effet sur la société, bien au delà de la sphère de la communication artistique parce qu'ils aident les gens à donner un sens à la vie, et déterminent les intentions humaines et leurs buts.

C'est pourquoi nous avons besoin d'une politique culturelle qui se considère comme une politique sociale et qui permettrait de défendre et de jouer son rôle dans l'élaboration de l'Art et de la Culture.

In order to do justice to the importance of art and culture for the individual and the society we need a Cultural Policy which gives a particular boost to the process of cultural participation. The problem is that not everyone is able and willing to draw reassurance from artistic experiences.

The sphere of culture is not the right place for everyone. Nor does it give them an opportunity to think about the meaning of life, allow them to search for individual enrichment or provide them with pure pleasure. If the arts are to have some significance for them, even indirectly, this will be as a result of the multiplicity of propagation by the media and other means of public information. In this way the arts have their significance as a part of culture, even though this might be indirect. For when people talk about individual freedom and dignity, demand them, portray them in all their contradictions and display them in symbolic forms to enable other people to think about them more deeply and above all experience them directly, they do so mainly in the arts.

The arts enable people to take up the themes of individuality and social interconnections. In this way the arts have an effect on society far beyond the sphere of artistic communication because they help to give people a meaning in life and determine human intents and purposes. This is why we need a Cultural Policy which sees itself as a social policy and thus enables, defends and plays its part in shaping art and culture.

The performing arts as seismograph for the future

The presentation of things that have previously been unseen or which we have

* Les Cultural Studies sont un courant de recherche à la croisée de la sociologie, de l'anthropologie culturelle, de la philosophie, de l'ethnologie, de la littérature, de la médiologie, des arts, etc. D'une visée transdisciplinaire, elles se présentent comme une «anti-discipline» à forte dimension critique, notamment en ce qui concerne les relations entre cultures et pouvoir. Transgressant la culture académique, les Cultural Studies proposent une approche «transversale» des cultures populaires, minoritaires, contestataires, etc.

*Cultural Studies is a research movement at the crossroads of sociology, cultural anthropology, philosophy, ethnology literature, mediology, and the arts, etc. With a cross-disciplinary aim, it is presented as an «anti-discipline» with a strong critical dimension, particularly with regard to the relationship between cultures and power. Transgressing the academic culture, Cultural Studies proposes a «transversal» approach to popular, minority and anti-establishment cultures, etc.

Le spectacle vivant comme sismographe du futur

La représentation des choses invisibles, ou de celles que nous n'aurions jamais osé penser sont particulièrement utiles pour nous sensibiliser au monde et trouver les réponses aux événements qui nous accablent ou nous émeuvent.

Les Cultural Studies* ont défini plusieurs scénarios d'avenirs possibles où l'Art serait la conscience des possibles. Cela signifie que la recherche d'un moyen de façonner notre réalité contient l'idée intrinsèque de futur. L'art devrait donc questionner la réalité préexistante et déclencher de nouvelles impulsions. D'autres intellectuels considèrent que l'Art est, depuis des siècles, le plus sensible des sismographes annonçant les crises humaines. L'Art permet de découvrir de nouveaux thèmes et nous propose de nouveaux regards jusqu'à parfois même nous conduire vers de nouvelles façons d'appréhender le monde.

Les interventions artistiques peuvent envahir l'espace public et prendre place dans les décisions sociales et politiques. Le spectacle vivant, en particulier, permet l'échange d'opinions, la réflexion et peut aller jusqu'à changer notre vision du monde. Dans l'idéal, les œuvres théâtrales peuvent redonner vie à des lieux publics et enrichir le quotidien. D'étonnantes stimulations, associations, voire provocations pourront donner naissance à de nouvelles idées nous conduisant vers un futur plus agréable meilleur. Le théâtre contemporain, en particulier quand il est critique, soulève des questions fondamentales, et ses approches expérimentales ouvrent une voie vers un bel avenir.

De fait, les artistes de spectacle vivant nous sensibilisent aux aspects les plus profonds de la réalité et orientent notre jugement sur les priorités de la vie, de la même manière qu'ils mettent en évidence des corrélations.

Les solutions à nos problèmes actuels ne peuvent pas toujours être trouvées de façon linéaire. Nous avons aussi besoin de courage pour expérimenter, et de nous ouvrir vers une pensée holiste basée sur des cycles, une approche avec une vue d'ensemble L'une des tâches de la politique culturelle serait de créer une liberté d'expérimentation: non pas l'itération (c'est à dire la non-décision puis la prise en compte dans une séquence linéaire) mais plutôt l'apprentissage et la pensée par séquences circulaires réflexives parallèles au chevauchement des processus télescopiques.

never dared to think of are particularly helpful in enabling us to come closer to the world and look for answers to things which weigh us down and move us. The Cultural Studies* has defined the many different possible scenarios of the future which art can portray as contingency consciousness. By this it means the search for a way to shape our reality which contains an intrinsic idea of the future. Art should be about questioning preexisting reality and sparking off new impulses. Other intellectuals view art as having been the most sensitive seismograph of the future human crises for centuries. Art can open up themes and lead us to new ways of seeing and perhaps also to alternative ways of dealing with the world.

Artistic interventions can encroach on public spaces and interfere in social and political decision making. Especially the Performing Arts can lead to an exchange of opinions, to reflection and can even change the real world about us and our everyday behaviour. In ideal cases theatre works can revive public spaces, and features which have previously been regarded as normal can be enlarged by surprisingly stimulating associations, irritations or even provocations that will give us new ideas on how to make the future more habitable. Critical contemporary theatre in particular throws up fundamental questions, and its experimental approaches can pave the way to securing the future.

In this case performing artists can make us more sensitive to deeper aspects of reality and sharpen our judgement on the truly important things in life, as well as identifying and pinpointing correlations.

Solutions to our current problems cannot always be conceived along linear lines. We also need the courage to experiment and, above all, open up holistic thinking in cycles, an approach which takes account of our entire work. The iterative, i.e. not deciding and then implementing in a linear sequence, but learning and thinking-while-doing in circular reflexive sequences and in parallel, overlapping telescoping processes, is also relevant at the level of policy itself. One of the jobs of Cultural Policy would be to create such a freedom to experiment.

The performing arts and sustainability

Current debates show that people are only able to deal with the problems of sustainability when there is a change of cultural attitudes, because sustainability

Spectacle vivant et développement durable

Les débats actuels montrent que la plupart des personnes ne sont pas capables de s'impliquer dans une démarche de développement durable sans profond changement culturel. En effet le développement durable demande un certain remodelage des habitudes de vies, des schémas de pensées et de comportements. Il nous pousse à revoir nos valeurs profondes.

L'écart entre le niveau conceptuel (où on peut noter un progrès considérable) et le niveau pratique et politique n'a pas tellement évolué. Une des raisons majeures est que le terme «développement durable» apparaît comme un cliché vide de sens et n'implique aucune responsabilité/n'identifie aucun responsable.

Comment peut-on expliquer cela ? L'idée réduisant le développement durable à un concept technologique général a été largement diffusée. Mais lorsqu'il s'agit de mettre en place pour les particuliers des outils participatifs appropriés qui pourraient jouer un rôle important dans leur vie pour le développement durable, on n'observe que de petits progrès depuis 8 ans. La portée de l'action individuelle est plus limitée que jamais.

Le développement durable exige cependant la mise en place de stratégies ouvrant les esprits, trouvant leur origine dans l'éducation civique. C'est uniquement ainsi que nous aurons un discours sur le développement durable basé sur les gestes et expériences du quotidien plutôt qu'un état des lieux avec chiffres et indicateurs. Si ce but était atteint, il ne serait plus nécessaire de continuer à souligner le fait que les défis du développement durable ne sont plus, principalement, des questions de concepts environnementaux ou une simple attitude écolo... On attend davantage d'une éducation réussie en faveur du développement durable qu'attirer simplement notre attention sur une situation générale. Elle doit communiquer une vision d'un monde dans lequel règne la plus grande équité, un monde dans lequel les individus peuvent avoir une influence active sur leur environnement.

Spectacle vivant comme éducation

Dans cette veine, les idées en politique culturelle sont de plus en plus centrées sur l'éducation artistique. Ainsi, l'implication des personnes dites «éloignées de la culture» continue d'être une priorité. Ces dernières années, plusieurs moments de réflexions ont été menés en direction du développement durable, un sujet sélectionné et un critère de qualité pour l'éducation artistique. Il existe une bonne raison à cela. Il ne s'agit

demande a massive rethinking of all areas of our lives, our established ways of thinking and behaving. Indeed it goes to the root of all our basic values.

The gap between the conceptual level, where considerable progress has been made, and political and practical levels has not significantly narrowed. One major reason for this is that the term «sustainability» has in many ways degenerated into an empty cliché that implies no obligations. How has this come about? Statements that reduce sustainability to a largely technological concept seem to be easily disseminated. But when it comes to providing individuals with appropriate participatory options that will enable them to let sustainability play a material role in their lives, there seems to have been very little progress at all in the last eight years. The scope for individual action is more limited than ever. Sustainable development, however, requires open-minded strategies based on civic education. Only then will it be possible to have a sustainability discourse centred on everyday awareness and everyday experiences rather than on indicators and figures. If this could be achieved, it would no longer be necessary to keep emphasizing that the challenges sustainability presents are not primarily a question of an environmental concept or an ecological attitude. Successful education for sustainable development has to do more than simply call our attention to global conditions. It has to communicate the vision of a world in which greater fairness prevails, a world in which individuals can have an active influence on their environment.

The performing arts as education

In doing so Cultural Policy ideas are increasingly relying on Arts Education. In this respect the participation of «educationally disadvantaged» persons continues to be a top priority. In recent years, a great deal of reflection has been devoted to sustainability as a target, a subject and a quality criterion of Arts Education. There is a good reason for this. It is not only a matter of reproducing and constructively developing democratic societies, but of ensuring the survival of life on our planet.

A number of basic competences have been selected as being of fundamental importance. When acquired, they can promote the capacity for sustainable action: tolerance of ambiguity, empathy, the ability to estimate the risks and comprehend the consequences of action, self-reflection and commitment to civic involvement. Arts Education develops these competences. Its central aim is to encourage

pas seulement de reproduire et développer les sociétés démocratiques, mais d'assurer la survie de notre planète.

Un certain nombre de compétences de base sont fondamentales. Acquises, elles pourront permettre le développement d'actions en faveur du développement durable: tolérance envers plusieurs interprétations, empathie, capacité à estimer les risques et analyse des conséquences d'une action, introspection et participation civique. L'éducation artistique développe ces compétences. Son but principal est d'encourager les gens à réfléchir, à communiquer et à s'engager dans une action positive. C'est une condition essentielle pour développer le potentiel de chaque individu, et par conséquent, mener à une action responsable.

De toutes ces réflexions, il est essentiel de s'interroger sur le rôle du spectacle vivant et des artistes dans le développement de la société.

Nous devons également clarifier la liberté et le contexte requis par le spectacle vivant pour favoriser le développement social et le rôle que doit jouer l'éducation artistique. En outre, nous devons discuter de la façon de lier la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles avec le rôle du spectacle vivant au sein de nos sociétés, et s'interroger sur le lien avec les institutions pour mettre en lumière le rôle du théâtre dans le développement social. Nous devons débattre des politiques culturelles dont nous avons besoin pour permettre au spectacle vivant de jouer son rôle social et comment les mettre en place. Le théâtre jeune public est le fondement de cette stratégie humaine. Sans un mouvement de fond sur le spectacle vivant jeune public, nous perdons l'opportunité d'un monde meilleur pour les prochaines générations. En un mot, un débat sur le développement durable en lien avec le spectacle vivant et son intégration dans des actions de politiques culturelles reste un défi majeur du 21ème siècle.

people to reflect and communicate, and to empower them to engage in positive action. This is an essential precondition for developing the potentials of every individual and, by implication, for responsible action.

In all this, it is essential to question the role of the Performing Arts and the individual Performing Artists in the development of society.

We also need to clarify the freedom and the context needed by the Performing Arts within any social development, and the role which Arts Education has to play within this context. Furthermore we should discuss how to link the protection and promotion of the diversity of cultural expressions with the role of the Performing Arts in society, and ask which links with the creative industries promote the role of the theatre in social development. We must discuss what Cultural Policy structures are needed to ensure the Performing Arts to play a social role, and how Cultural Policy must be reviewed in this respect. Theatre for Young Audiences is the fundament of such a human strategy. Without a fundamental movement in the performing arts for children and young people we lose the next generation for a better world. In a word, a debate on sustainability with reference to the performing arts and the integration of cultural policy actions remains a major challenge in the 21st century.



© Dylan Vaughan

«The Bockety world of Henry and Bucket»
Barnstorm Theatre Company, United Kingdom



© Peter Byrne

«Rapunzel»
by Mike Kenny, Tutti Frutti Company, United Kingdom

Par quoi les artistes devraient-ils être concernés? Les artistes devraient raconter des histoires, poser des questions, être subversifs, remettant en cause des valeurs établies, stimulant des émotions, et donnant un aperçu de la vie des autres.

Dans vos relations personnelles et professionnelles, pouvez-vous définir les caractéristiques des artistes par rapport à ceux qui ne le sont pas? Beaucoup d'artistes que je connais font preuve d'empathie, ils sont créatifs, joueurs et non moralisateurs. Il y a parmi ceux qui ne sont pas artistes des personnes qui possèdent ces caractéristiques, mais pas autant que chez les artistes.

Que signifie le «théâtre jeune public» pour vous? C'est un moyen d'avoir un rôle significatif dans la vie des enfants: leur donner du plaisir, les faire rire, réfléchir et sentir, et les transporter vers d'autres mondes imaginaires. Mon père était metteur en scène, ma mère a travaillé avec de jeunes enfants dans des garderies et des foyers pour enfants. Aussi, en travaillant dans le domaine du théâtre jeune public, j'ai fait la synthèse des passions de mes parents.

What should artists be concerned with? Artists should be concerned with telling stories, asking questions, being subversive and challenging accepted values, stimulating emotions, and giving an insight into the lives of others.

In your personal and professional relationships, can you define characteristics of artists compared with those of non artists? Many of the artists I know are compassionate, creative, playful and non-judgmental. There are non-artists who possess these characteristics, but not as many.

What does TYA mean to you? It is a means of having a meaningful role in the lives of children: bringing them pleasure, making them laugh, making them think and feel, and transporting them to other imaginative worlds. My father was a theatre director, my mother worked with young children in playgroups and residential children's homes, so by working in TYA, I have synthesized the passions of my parents.

Sara Argent
Royaume-Uni / United Kingdom

Quelle est la valeur de l'art? Il permet aux gens de se sentir mieux de toutes sortes de façons. Mentalement, en les touchant, dans une expérience intime ou collective.

Dans vos relations personnelles et professionnelles, pouvez-vous définir les caractéristiques des artistes par rapport à ceux qui ne le sont pas? La seule différence est que les artistes font de l'art comme les poètes écrivent des poèmes et les footballeurs jouent au football. Les gens peuvent changer ce qu'ils sont par ce qu'ils font.

Quand et pourquoi avez-vous commencé à travailler dans le secteur du théâtre jeune public? Très tôt dans ma carrière, quand j'ai réalisé que les gens commencent leur vie en étant créatifs et intelligents et comment ces qualités leurs sont ôtées par l'éducation et la société/socialisation. Mon travail consiste à empêcher les gens de penser et à raviver leurs pensées, leurs sentiments et leur curiosité juvéniles.

What is art value? It makes people feel better in a whole lot of different ways - in their brains, via feelings, sometimes alone sometimes as a collective experience.

In your personal and professional relationships, can you define characteristics of artists compared with those of non artists? The only difference is that artists make art like poets write poems and footballers play football. People can change what they are by what they do.

When and why did you start to work in TYA? Really early in my career, when I realised people start life as creative and intelligent and often these two qualities are educated or socialized out of them. My work is to keep people thinking and feeling like they did when they were young and curious about the world.

Kevin Dyer
Royaume-Uni / United Kingdom



© Peter Byrne

«Rapunzel»
by Mike Kenny, Tutti Frutti Company, United Kingdom

Qu'est-ce que l'art signifie pour vous? L'excitation et l'énergie. L'art est une nécessité et nous permet de nous exprimer.

Quelle est sa valeur? Sa valeur est infinie. L'art peut littéralement changer la vie et transformer les perspectives. Et il peut apporter une joie incommensurable.

Dans vos relations personnelles et professionnelles, pouvez-vous définir les caractéristiques des artistes par rapport à ceux qui ne le sont pas? La flexibilité. La capacité à sortir des sentiers battus et à rêver. Une passion nécessaire.

Quand et pourquoi avez-vous commencé à travailler dans le domaine du théâtre jeune public? Faire et voir du théâtre m'a aidé à traverser des moments incroyablement difficiles lorsque j'étais plus jeune. Si je peux faire rendre la parole, alors je serai heureuse.

What does art mean to you? Excitement and energy. Art is a need and drive to say something.

What is its value? Its value is infinite. Art can literally change lives and transform perspectives. And it can bring countless joy.

In your personal and professional relationships, can you define characteristics of artists compared with those of non artists? Flexibility. Ability to think outside the box and dream big. A passion to make something happen.

When and why did you start to work in TYA? Theatre is the thing both in terms of making and watching that got me through some incredibly difficult times as a young person. If I can do for one young person what theatre has done for me I'll be happy.

Sarah Jones
Royaume-Uni / United Kingdom

POWERFUL POLITICAL GESTURES DES GESTES POLITIQUES FORTS

Marianne Ségol & Karin Serres

Karin Serres

Née en 1967, est metteuse en scène, décoratrice, traductrice et autrice de théâtre, et elle fait partie des membres fondatrices de LABO/07. Elle écrit aussi des pièces radiophoniques, des feuilletons théâtraux et des romans. Elle a écrit plus de 50 pièces pour jeunes publics et adultes, qui sont publiées, mises en scène et traduites dans de nombreuses langues.

Marianne Ségol

Née en 1972, Marianne Ségol est traductrice de pièces de théâtre et de littérature suédoises vers le français. L'écriture dramatique contemporaine pour le jeune public est sa passion. Membre fondatrice de LABO/07, elle a traduit des auteurs de théâtre comme Rasmus Lindberg, Jonas Hassen Khemiri, Sara Stridsberg, Suzanne Osten, Erik Uddenberg... et des auteurs de romans comme Astrid Lindgren, Henning Mankell, Håkan Nesser, P.O. Enquist, Moni Nilsson Brännström...

«Les artistes doivent-ils s'engager politiquement, en particulier lorsqu'ils travaillent en direction des publics jeunes?»

Avant de répondre à cette question éthique sur la notion du devoir, il serait intéressant de nous pencher sur ce qui s'écrit aujourd'hui en Europe pour le jeune public et de voir si, à travers leurs œuvres, les artistes s'engagent politiquement, en nous concentrant sur les auteurs de théâtre.

L'association LABO/07, qui est membre de l'ASSITEJ France, possède un vaste réseau rassemblant des passionnés d'écriture contemporaine jeune public et d'expériences multilingues sur scène. Grâce à notre expertise, nous avons été sollicités pour créer une anthologie du théâtre contemporain européen pour la jeunesse qui sera publiée en novembre 2013. Pour ce faire, nous avons collecté et lu plus de 300 pièces écrites de 2000 à 2013, dans 30 pays européens et adressées à des publics jeunes (de 1 à 17 ans). De cette immense moisson, nous faisons actuellement traduire en français une quarante d'extraits, afin de partager le choix le plus riche, le plus surprenant et le plus exigeant de ce qui s'écrit aujourd'hui pour les publics jeunes.

En nous basant sur ce travail en cours, les écritures dramatiques européennes d'aujourd'hui nous semblent impliquer de nombreux gestes politiques forts: dans le processus de travail, dans les périodes traitées, dans les thèmes abordés et les points de vue sur les jeunes personnages comme sur les jeunes publics, menant vers de nouveaux langages ou des formes plus participatives.

«Should artists be involved in politics, especially when they work for young audiences?»

Before answering the ethical question about «should they?» let's see if the European artists working for young audiences today are involved in politics, focusing on the playwrights.

A member association of ASSITEJ France, the LABO/07 network connects professionals interested in today's plays for young audiences and multilingual experiences on stage. Because of our expertise, we have been invited to create an anthology of European contemporary theatre for young audiences that will be published in November 2013. We have collected and read more than 300 plays, written from the 2000s to 2013 in 30 European countries, aimed at young audiences (from the age of 1 to 17). From this huge harvest, around 40 extracts are now being translated into French, in order to share the most varied, surprising, and high level choice of what is written today for this audience.

Based on this ongoing work, playwriting for young audiences in Europe today seems to involve many powerful political gestures: political processes, political frames, political themes and political points of view about young characters and young audiences as well, leading to new languages or forms that involve them more.

Political processes

Some of the plays we read were written through political processes, like «Patriotic

Karin Serres

Born in 1967, Karin Serres works as director, set designer, dramatic translator and playwright. She's a co-founder of LABO/07. She also writes radioplays, theatre series and novels. She has written more than 50 plays for both young audiences and adults which have been published, staged and translated into many languages.

Marianne Ségol

Born in 1972, Marianne Ségol translates Swedish theatre plays and Swedish literature into French. Contemporary dramatic writing for young audiences is her passion. As co-founder of LABO/07, she has translated the playwrights Rasmus Lindberg, Jonas Hassen Khemiri, Sara Stridsberg, Suzanne Osten, Erik Uddenberg... and the novelists Astrid Lindgren, Henning Mankell, Håkan Nesser, P.O. Enquist, Moni Nilsson Brännström...

Des processus de travail politiques

Certaines des pièces que nous avons lues ont été écrites via des processus de travail politiquement engagés, comme «Patriotic Hypermarket», écriture commune de Jeton Neziraj (RKS) et Milena Bogavac (SRB). Cette pièce-puzzle qui parle de la dernière guerre dans les Balkans, est basée sur un large collectage de témoignages oraux. L'association des deux écrivains est un geste politique en lui-même qui ouvre un champ de création rare, renforcé par les différents points de vue et le double langage de la représentation.

Dans certains pays, le fait même d'écrire du théâtre devient un geste politique, comme dans la jeune dramaturgie russe, souvent écrite par des auteurs de la nouvelle génération qui travaillent également pour la télévision et le cinéma. Adressées aux tout jeunes adultes, ces pièces pleines de violence et de vérité nue défient courageusement le pouvoir et les institutions en décrivant des faits réels et en dénonçant de graves problèmes contemporains. On le voit dans «Yazitchnik», texte écrit par Anna Yablonskaïa (UA), où une jeune fille intelligente et sensible résiste envers et contre tout à l'oppression religieuse au sein de sa famille, presque au péril de sa vie.

Des périodes historiques et des liens avec l'Histoire

Certaines pièces sont basées sur des périodes politiques ou des situations historiques connues. «Verminte Zone», texte pour salles de classe écrit par Pamela Dürr (CH) parle de la profonde amitié entre deux fillettes, tragiquement déchirée par la guerre dans les Balkans; «Antidót», de Nicoleta Esinencu (MD) retrace la longue histoire du gaz et du nucléaire, du Zyklon B utilisé à Auschwitz jusqu'à Tchernobyl, en passant par les menaces de contamination chimique en temps de Guerre Froide, le tout vu à travers les yeux d'un jeune garçon de 10 ans; «Ovdje piše naslov drame o Anti» d'Ivor Martinic (HR) est une histoire d'après-guerre délicate, centrée sur un père et son fils qui ne peuvent supporter la mort de leur femme et mère, une pièce rare qui respire une tristesse intense.

D'autres pièces confrontent l'Histoire avec la réalité contemporaine dans des récits sous haute tension, comme «Schwarze Milch» de Holger Schober (A), où un adolescent allemand, choqué par un voyage scolaire à Auschwitz, ressent tant de honte qu'il décide de brûler ses papiers d'identité et de ne plus parler

Hypermarket», written jointly by Jeton Neziraj (RKS) and Milena Bogavac (SRB). It's a puzzle play about the last war in the Balkans, based on a large gathering of oral testimonies on both sides. The playwrights association itself is a political gesture that opens a rare field of creation, increased by the double language of the performance.

In some countries, playwriting becomes a political gesture, like the young new Russian plays, often written by young playwrights who also work for television or movies. Aimed at the oldest part of young audiences and more, describing real facts, denouncing deep contemporary issues, these plays, full of violence and naked truth, bravely defy powers and institutions like «Yazitchniki», written by Anna Yablonskaia (UA), where a young, smart and sensible girl resists with all her might the religious oppression inside her family, almost at the cost of her life.

Political framework and history boundaries

Some of the plays we read are based on a political framework or historical worldwide situations: «Verminte Zone», a classroom play written by Pamela Dürr (CH), talks about a close friendship between two young girls tragically torn apart by the Balkan war; «Antidót», by Nicoleta Esinencu (MD) recounts the long history of gas and nuclear power, from Zyklon B used at Auschwitz to Chernobyl and the threat of chemical contamination during the Cold War, all seen through the eyes of a 10-year-old boy; «Ovdje piše naslov drame o Anti», by Ivor Martinic (HR) is a delicate post-war story about a father and son who can't cope with the death of their mother and wife, a rare play exhaling an intense sadness bound with life.

There are also plays that confront history with today's reality in very tense stories, like «Schwarze Milch», by Holger Schober (A), where a German teenager on a school trip to Auschwitz gets so shocked and ashamed that he decides to destroy his identity card and to stop speaking German; or «Yue Madeleine Yue», a chorus play, by Jeton Neziraj (RKS) about a young Roma girl who falls by accident into a hole in a street in Pristina but is not taken care of in the medical system because of her nationality, as always banned from society; or «Sandholm», as well, by Anna Bro (DK) a «non fiction» play located in a real Danish detention centre, using the heroine's spirituality as a dramaturgical lever to increase the deepness of immigrants' issues.

allemand; ou «Yue Madeleine Yue» une pièce chorale de Jeton Neziraj (RKS) qui raconte l'histoire d'une jeune tzigane qui tombe accidentellement dans un trou au milieu d'une rue à Pristina mais que le système médical ne soigne pas vraiment à cause de sa nationalité; ou encore «Sandholm», d'Anna Bro (DK) qui se déroule dans un vrai centre de rétention danois et où la spiritualité de l'héroïne principale sert de levier dramaturgique pour mieux révéler la profondeur des problèmes des immigrants.

Political themes

The theme of the child soldier is often treated in contemporary plays for young audiences, taking advantage of our empathy with these young characters. For example «Cuore buio», by Francesco Niccolini and Fabrizio Cassanelli (I) tells the true story of John Baptist Onama, a former child soldier who became a professor at the University of Padua; «China», a classroom play by Erik Uddenberg (S), talks about a female child soldier in the same kind of war.

«Verminte Zone» / «Champ de Mines»

(CH/D) A classroom play written by Pamela Dürr performed at Deutsches Theater, Berlin in 2011.



Des thèmes politiques

Le thème de l'enfant-soldat est souvent traité dans les pièces contemporaines pour le jeune public, profitant de notre empathie pour ces personnages d'enfants. Ainsi, «Cuore Buio», de Francesco Niccolini et Frabrizio Cassanelli (I) raconte l'histoire vraie de John Baptiste Onama, tout d'abord enfant-soldat qui deviendra ensuite professeur à l'Université de Padoue; ou «China», pièce pour salles de classe d'Erik Uddenberg (S) qui a pour personnage central une petite fille qui se retrouve au beau milieu d'une guerre civile en Ouganda et qui est recueillie par une bande d'enfants qui l'initient aux armes.

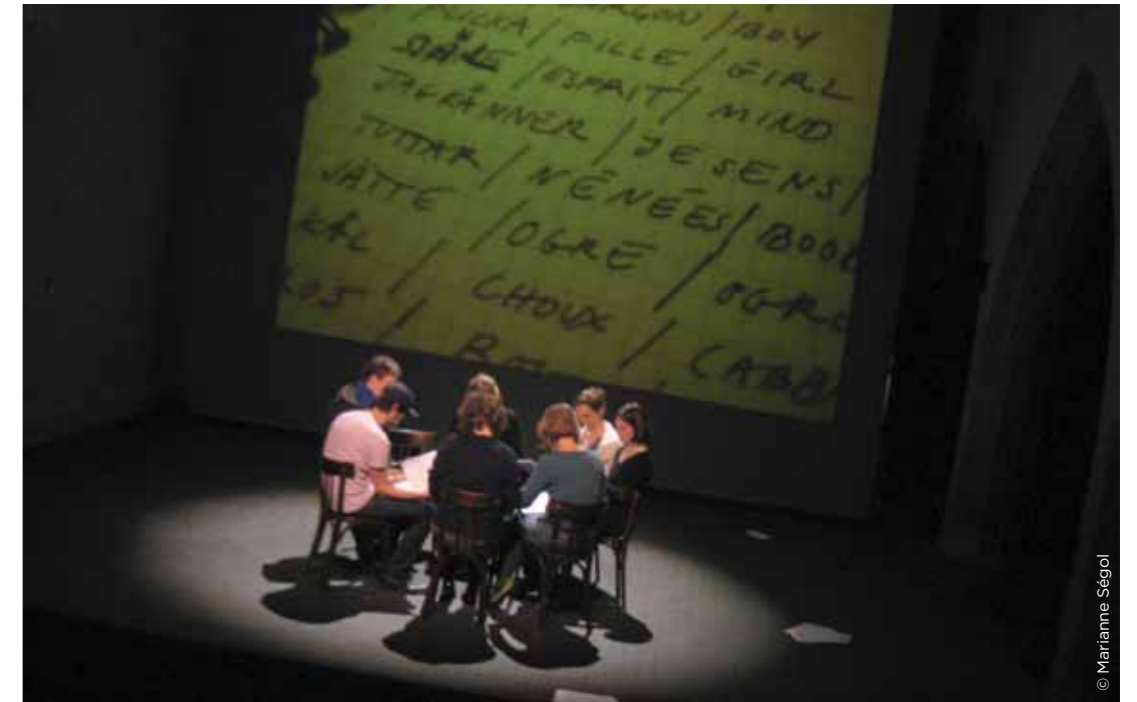
De nombreuses pièces traitent aussi avec audace de grands problèmes sociétaux contemporains: «Als wäre ich papier» de Daniela Dröscher (D) parle de la drogue et de la disparition d'une jeune fille, récit magnifiquement porté par le chœur de ses frères et sœurs; «NIEOBECNI - kilka scen z życia rodziców» de Krystyna

Lots of plays also deal bravely with major societal issues: «Als wäre ich papier», by Daniela Dröscher (D) talks about drugs and the disappearance of a teenage girl, beautifully told by her brothers' and sisters' choir; like «NIEOBECNI - kilka scen z życia rodziców» by Krystyna Choloniewska (PL) is about the disappearance of a teenage boy, seen from his parents side; or «Nasjonal Prøve» by Maria Tryti Vennerød (N), a teenager's disappearance that turns everyone up in his school. Immigration and integration is the heart of «Hasenland» by Reihaneh Youzbashi Dizaji (D), with a great young duo chatting on the streets back home, like bullying at school in «Copii rai» by Mihaela Michailov (RO), and women's oppression, in «Viran» by Özlem Saraç (TR).

Great contemporary urban issues are often at the heart of the plays, the city becoming a sensible territory that embodies relationships, like in «Neboder», by Lana Šarić (HR), a great children's fiction story set in a near future, on the top of an inescapable building, or «Pabégimas j AKROPOLJ» by Marija

«Rose, Rose, Rose»

(F) A public reading of a play written by Malin Axelsson, Karin Serres and Marianne Ségol at Théâtre de la Tête Noire in Saran in 2011



Choloniewska (PL) raconte la disparition d'un jeune homme, cette fois, vue du côté de ses parents; ou encore «Nasjonal Prøve» de Maria Tryti Vennerød (N), traite de la disparition d'un adolescent, bouleversant toute une école. L'immigration et l'intégration sont le cœur de «Hasenland», de Reihaneh Youzbashi Dizaji (D), à travers un jeune duo qui discute sur le trottoir après l'école, tout comme le harcèlement à l'école dans «Copii rai», de Mihaela Mihailov (RO) ou encore, l'oppression féminine dans «Viran», d'Özlem Saraç (TR).

Les grands problèmes urbains contemporains sont souvent également au cœur des écritures dramatiques, la ville devenant un territoire sensible qui personifie les relations, comme dans «Neboder» de Lana Šarić (HR), une belle fiction enfantine située dans un futur proche, au sommet d'un gratte-ciel dont nul ne peut s'échapper, ou dans «Pabégimas j AKROPOLJ» de Marija Korenkaitė (LT), qui raconte la fugue de deux adolescents pour se rendre dans le plus grand centre commercial d'Europe, dont ils vont découvrir l'immense vide humain.

Un point de vue politique sur les jeunes personnages

La plupart de ces pièces européennes offrent de très beaux jeunes personnages. Nous avons tout d'abord trouvé d'étonnantes jeunes héroïnes lumineuses qui triomphent de conditions de vie violentes, comme «Holloway Jones» d'Evan Placey (GB): cette pièce raconte

Korenkaitė (LT), about two teenagers who flee from their school to the hugest European shopping centre where they will discover human emptiness.

A point of view over the young characters

All the plays we have read offer beautiful young characters: amazing, young radiant heroines who triumph over violent life conditions like «Holloway Jones» by Evan Placey (GB), a teen girl whose mother in jail leaves her dealing alone with life and who finds her salvation in BMX riding; or «Aina» by Kati Kaartinen (FIN), another young girl whose father is dead, and for the sake of her young brother, has to play the role of her own mother who is sunk in depression. In «Flickan, mamman och soporna» by Erik Uddenberg and Suzanne Osten (S), a young girl is confronted with the madness of her mother and deals bravely and poetically with it, and in «Ko je Loret?» by Milena Depolo (SRB), being different leads Loret from her inner imaginary world to regular life. Older radiant heroines often deal with pregnancy, the huge female responsibility of giving birth to a new human being or not, like in «Vyskočit' z kože» by Zuzana Ferenczová (SK), where a smart and funny teenage girl has 84 days to decide about her responsibility for her so called «problem».

On the other hand, young heroes confronted with the harshness and injustice of society don't hesitate anymore to share their emotions, like «Før det ringer», by Liv Heløe (N), a few crucial hours in a loving boy's life, or «Bunden», by Tomas Jansson (FIN) about

l'histoire d'une fillette de 10 ans qui, suite à l'incarcération de sa mère, doit se débrouiller seule dans la vie, et trouvera son salut dans les compétitions de BMX; ou «Aïna» de Kati Kaartinen (FIN), une autre fillette dont le père est mort et qui doit jouer le rôle de sa propre mère en pleine dépression, pour le bien de son petit frère. Dans «Flickan, mamman och soporna» d'Erik Uddenberg et Suzanne Osten (S), une fillette est confrontée à la folie de sa mère qu'elle surmonte aussi courageusement que poétiquement, et dans «Ko je Loret?» de Milena Depolo (SRB), où le personnage de Loret, considérée comme différente, se crée un monde intérieur intense pour réussir à supporter la vie «normale».

D'autres héroïnes lumineuses doivent souvent se débrouiller avec la maternité, cette grande responsabilité féminine de donner – ou non – la vie, comme dans «Vyskočít z kože» de Zuza Ferenczová (SK), où une adolescente aussi intelligente que pleine d'humour n'a que 84 jours pour décider de sa responsabilité face à celui qu'elle surnomme «Problem».

D'un autre côté, les jeunes héros confrontés à la dureté et à l'injustice de la société n'hésitent plus à partager leurs émotions, comme dans «Før det ringer» de Liv Heløe (N), quelques heures cruciales dans la vie amoureuse d'un garçon, ou dans «Bunden» de Tomas Jansson (FIN) sur la plongée dans la drogue d'un adolescent, dans un duo père-fils très touchant. Comment se sortir de la violence masculine est la question centrale de «Järnnatt» de Mattias Brunn (S), où un adolescent doit faire face à la violence et à l'homophobie, ainsi que dans «Szczurzysyn-jeden akt o nienawisci» de Robert Jarocz (PL), où un garçon doit choisir entre le harcèlement et l'exclusion.

Une autre grande force humaine dont ces pièces témoignent, est le pouvoir des fratries et des bandes d'amis, comme dans «Hemmeligheden» de Thomas Howalt (DK), où 3 frères et sœurs affrontent la mort de leur mère d'une manière pleine de grâce; dans «The killer in me is the killer in me, my love» d'Andi Beyeler (CH), des garçons et filles se rencontrent à la piscine l'espace d'un été; ou encore dans «Blooded» d'Isabel Wright (GB), où une bande de filles fait face à la mort dans une petite ville balnéaire. Toutes ces pièces nous montrent la force intérieure et la résilience de jeunes gens confrontés à une réalité aussi difficile que cruelle.

diving into drugs, through a moving father-son duo. How to cope with male violence is at the heart of «Järnnatt» by Mattias Brunn (S), where a boy faces up to violence and homophobia, and like in «Szczurzysyn-jeden akt o nienawisci», by Robert Jarocz (PL), where a young boy must choose between bullying and exclusion.

The third human irresistible power shown in these plays is the strength of brotherhood and groups of friends, like in «Hemmeligheden», by Thomas Howalt (DK) where three brother and sisters deal with the death of their mother in a way full of grace; in «The killer in me is the killer in me, my love» by Andi Beyeler (CH), where girls and boys meet in a swimming pool one summer long, or in «Blooded» by Isabel Wright (GB) where a band of girls is facing a death in a little seaside town. All these plays show us faithful young people's inner strength and resilience.

New theatre forms and uses

Appealing to intelligence and open-minded youthful reception in inventive ways, many plays reinvent their relationship with the language, from re-written teenage speech to genuine poetry, including cross-languages and multilingualism. In «Jag är en bubbla» by Malin Axelsson (S), a continuous metamorphosis is undergone by the language; in «Rose Rose Rose» by Karin Serres (F) and Malin Axelsson (S) the text oscillates between several languages, countries, cultures around the question of being a girl/being a boy in our societies; in «Un bosc de cames» by Jordi Palet (E), the crowd in a train station become a fictional territory; and in «Como tu» by Ana Luisa Amaral (P) or «Mrak čudak» by Ferida Duraković (BIH), directly and poetically addressing the young audiences.

Using the same freedom in playwriting, we found new forms questioning time and space connections, and more involving for young audiences, like «Staal» by Moniek Merckx (NL), a powerful seven boy slam choir, or «I-D», by Rasmus Lindberg (S), where the audience itself becomes the hero of the performance in an hilarious «mise en abîme».

Based on our ongoing work and all these examples, we can say that today in Europe, many playwrights for young audiences are involved in politics in one way or another. Dedicating our work to children and teenagers is a political gesture born from humanism, such as believing in our ability to share emotions together, no matter how old we are. We all know that the more we can

De nouvelles formes théâtrales et de nouvelles habitudes

Parce qu'elles font appel à l'intelligence et à l'ouverture d'esprit du public jeune à travers différents moyens inventifs, beaucoup de pièces réinventent leur relation au langage, de l'oralité réécrite des adolescents à la poésie pure, en passant par le croisement des langues et le multilinguisme. Dans «Jag är en bubbla» de Malin Axelsson (S), c'est le langage lui-même qui permet une métamorphose perpétuelle du personnage; dans «Rose, Rose, Rose» de Karin Serres (F) et Malin Axelsson (S), le texte oscille entre différentes langues, pays et cultures autour de la question «être un garçon/être une fille dans notre société»; dans «Un bosc de cames» de Jordi Palet (E), c'est la foule d'une gare qui devient terrain de fiction; et dans «Como tu» d'Ana Luisa Amaral (P) ou dans «Mrak čudak» de Ferida Duraković (BIH), ce sont les auteurs qui s'adressent directement aux jeunes publics de façon très poétique.

Nous avons également trouvé de nouvelles formes théâtrales, toutes aussi libres dans leur dramaturgie, qui interrogent les rapports entre l'espace et le temps et qui sont plus interactives, comme «Staal» de Moniek Merckx (NL), un chœur de sept garçons au slam puissant, ou comme «I-D», de Rasmus Lindberg (S), où le public lui-même devient le héros de la représentation dans une mise en abîme hilarante.

En nous basant sur notre travail en cours et sur tous ces exemples, nous pouvons donc affirmer qu'aujourd'hui, en Europe, beaucoup d'écrivains de théâtre qui s'adressent aux jeunes publics sont engagés politiquement, d'une façon ou d'une autre. Le fait de consacrer leur travail aux enfants et aux adolescents est un geste politique en soi, né d'un vrai humanisme. Tout comme la foi dans notre capacité à partager des émotions ensemble, tous âges mélangés. Plus le public ressentira des émotions et pourra mettre des mots sur celles-ci, plus il sera capable de réfléchir par lui-même et d'agir librement dans la société.

Enfin, l'écriture théâtrale pour les jeunes publics nous semble toujours politique, et elle doit rester aussi puissante que cela.

feel and put words to our feelings, the more we will think on our own and act freely in society.

Based on our ongoing reading from today's plays written all over Europe, playwriting for young audiences seems to be always political, and it has to stay as powerful as it is.



Les enfants, de tous âges, représentent pour moi un défi très stimulant au niveau de ma création. Leur ouverture face au théâtre d'images me permet de pousser toujours plus loin mes recherches et je m'étonne chaque fois de leur grande capacité d'absorption et de compréhension des émotions. Leur niveau de réaction à un spectacle est à la hauteur de la qualité de notre échange artistique avec eux. Impossible de s'asseoir sur une quelconque facilité, ou recette ou perception que nous les avons enfin saisis, ils sont un public en constante évolution qui change de générations en générations. C'est pourquoi, chaque matin, je me considère choyée de pouvoir rassembler une équipe d'artistes qui se consacreront spécifiquement à eux.

For me, children of all ages represent a very stimulating challenge at the creative level. Their openness to the theatre of images enables me to push my research even further and each time I am astonished at their great capacity for absorption and for understanding emotions. Their level of reaction to a show is equal to the quality of our artistic exchange with them. It's impossible to stick with any easy answer or recipe or perception that we have finally grasped from them, they are an audience in constant evolution that changes from generation to generation. This is why every morning I consider myself privileged to be able to gather together a team of artists who will devote themselves specifically to them.

Hélène Ducharme

Directrice artistique Théâtre Motus, Québec, Canada
Artistic Director Théâtre Motus, Québec, Canada



«Edredon»
Compagnie Les Incomplètes, Canada

De quoi parlera le théâtre pour enfants si on lui interdit de parler de la vie et de ses multiples réalités? De quoi parlera le théâtre pour enfants si on l'oblige à confondre l'imaginaire qui permet de rêver un monde meilleur avec la fantaisie qui construit ad nauseam des châteaux pour princesses de bonne famille?

What will theatre for children talk about if we don't let it talk about life and its multiple realities? What will theatre for children talk about if we force it to confuse the imagination that makes it possible to dream of a better world with the fantasy that builds, ad nauseam, castles for princesses from good families?

Suzanne Lebeau

Directrice artistique Le Carrousel, Canada
Artistic Director of Le Carrousel, Canada

Le temps d'un flirt Je n'ai pas choisi de «consacrer» ma quête au jeune public; l'auteur que je suis a plutôt décidé, un beau matin, de dédier quelques années de sa vie à la direction d'une compagnie créant des spectacles pour ados. Ça venait d'une sorte de coup de tête, terriblement sincère, mais aussi, par définition, terriblement éphémère. Ça s'arrêtera un jour; l'échéance dans mon esprit est déjà à demi arrêtée. Je retournerai à l'écriture, loin des hordes d'ados en quête de sens. Le temps de «notre histoire», je leur aurai soufflé quelques réponses à l'oreille; de leur côté, ils m'auront appris que les réponses durent à peine le temps de les énoncer. Au terme de cette aventure, on se quittera sans trop s'attarder – ça servirait à quoi? Un flirt, en quelque sorte... Mais quoi de plus ado que ça, quand on y pense?

The flirtation time I did not choose to «dedicate» my quest to the young audience; it's rather that, one fine day, the author that I am decided to dedicate some years of his life to directing a company that created shows for adolescents. This decision was made on an impulse, which was terribly sincere but also, by definition, terribly ephemeral. This will stop one day; in my spirit the term is already half over. I will go back to writing, far from the hordes of adolescents searching for a meaning. The time of «our story», I will have whispered some answers in their ears; for their part, they will have learned from me that the answers hardly last the time it takes to pronounce them. At the end of this adventure, we will separate very soon – what purpose will it have served? A flirtation of some kind... But what is more adolescent than that, when you think about it?

Sébastien Harrisson

Directeur artistique Théâtre Bluff, Québec, Canada
Artistic Director of the Théâtre Bluff, Québec

Au Youtheatre, le public est notre point de départ. Je ressens pour ma part que les jeunes sont les seules personnes avec lesquelles je souhaite communiquer (les adultes peuvent être tellement ennuyeux et prévisibles...). Les enfants et les adolescents sont fins, intelligents, perspicaces, attentifs, curieux, réactifs et ouverts. Ils sont extraordinairement présents. Ils nous récompensent avec des idées et des observations qui, après 25 ans de pratique, m'étonnent et me surprennent toujours.

At Youtheatre, the audience is our starting point. I personally feel that young people are the only individuals with whom I wish to communicate (adults can be so boring and predictable...). Children and teens are sophisticated, intelligent, perspicacious, observant, curious, responsive and open. They are exquisitely present. They reward one with insights and observations that still, after 25 years, surprise and astonish me.

Michel Lefebvre

Directeur Youtheatre, Canada / Executive Director, Youtheatre

Pour faire vivre aux adolescents l'illumination que j'ai vécue à cet âge devant ma première œuvre théâtrale. Pour la liberté, la passion et la folie adolescentes. Et pour cultiver mon propre «état adolescent» qui m'aide à ne pas tiédir en vieillissant..

To make adolescents feel the same illumination that I felt at that age when I saw my first dramatic work. For adolescents' freedom, passion and madness. And to cultivate my own «adolescent state» that helps me not to cool down as I get older.

Benoît Vermeulen

Directeur artistique Le Clou, Québec, Canada
Artistic Director Le Clou, Québec, Canada



«Nuit d'orage» «Stormy Night»
Le Carrousel, Canada

En tant qu'artistes africains nous produisons du théâtre pour le jeune public dans le but de transmettre des vérités morales pour éclairer un chemin de vie plus épanouissant. Pour révéler la condition humaine par des récits, comme en miroir, et stimuler l'imagination à des fins éducatives.

As African artists we make theatre for young audiences to convey moral based truths to illuminate a path of living that is most fulfilling. To mirror intellectual tales of the human condition and stimulate the imagination for educational purposes.

Jenna Gardner

Auteur et comédienne, Johannesburg, Afrique du Sud
Writer, actress, Johannesburg, South Africa



«Holiday Break»
Cameroun

Cela fait huit ans que je danse et dans les années antérieures les spectacles pour jeune public ne m'intéressaient pas beaucoup. Trois ou quatre ans plus tard j'ai commencé à travailler avec les enfants de moins de 12 ans alors s'était merveilleux parce qu'il son plus attentifs et c'est tellement bien lorsque tu réussis à tenir compte de l'état de réceptivité (enfants) à leurs arrivées et proposer un premier exercice qui les rassemble. Des rapports variés des inventions et de la fantaisie lorsque tout cela est créé tous seront connectés.

I have been dancing for eight years and at the beginning I was not very interested in shows for young audiences. Three or four years later I began to work with children and then it was marvelous because they pay more attention and it is really fantastic because you can see how receptive they are when they arrive, and you propose a first exercise that brings them together with different relationships of invention and fantasy. When these have been formed they will all be connected.

Clémence Ngantonga

Danseuse, chorégraphe, percussionniste, comédienne, Yaoundé, Cameroun
Dancer, choreographer, percussionist, actress, Yaoundé, Cameroon

IS TRADITIONAL THEATRE EFFECTIVE FOR TYA? LE THÉÂTRE TRADITIONNEL EST-IL NÉCESSAIRE POUR LE THÉÂTRE JEUNE PUBLIC?

Asaya Fujita

Asaya Fujita

Né en 1934, est dramaturge et metteur en scène. Il a travaillé sur divers projets de théâtre contemporain, de théâtre pour les enfants et les jeunes, de comédies musicales et opéras en tant que dramaturge freelance et metteur en scène indépendant. Il a créé des œuvres en collaboration avec des professionnels du théâtre russes, coréens et chinois. Une de ses œuvres pour le jeune public, «Bekkanko-Oni», a été traduite en anglais, allemand, russe, chinois, français et hongrois. Il a été président du conseil d'administration de l'Association japonaise des metteurs en scène.

Traduction

Cyrille Planson,
Alice Berger,
Sandrine Grataloup

Pourquoi y a-t-il tant de théâtres traditionnels au Japon ?

Au Japon, il existe différents types de théâtre traditionnel. Le Nô et le Kyogen ont une histoire de 600 ans et le Kabuki trouve ses origines il y a près de 400 ans. Non seulement ces formes de théâtre ont subsisté pendant une si longue période, mais les œuvres créées il y a des centaines d'années sont encore jouées aujourd'hui, conservant le même scénario, la même direction et le même style de jeu. C'est la marque de fabrique du théâtre traditionnel japonais. Cela signifie qu'au Japon, nous pouvons voir une pièce qui était contemporaine il y a quelques centaines d'années comme si elle venait d'être créée aujourd'hui. Le miracle est que le théâtre, qui fondamentalement ne peut pas être conservé, est figé, court en permanence tout au long de l'histoire du théâtre japonais.

Pourquoi ? Sans doute parce que les autorités de l'époque avaient peur de la puissance du théâtre. Le shogunat Tokugawa, qui a considérablement restreint les créations de pièces contenant des thèmes contestant l'autorité, a exigé la représentation d'œuvres ancestrales jouées de manière traditionnelle. En conséquence, le théâtre japonais est plein de reproductions et les œuvres sont inscrites dans la tradition héritée du passé. Pour cette raison, nous appelons la reprise d'une œuvre traditionnelle «Keiko», ce qui signifie «penser au passé» ou «penser comment cela a été fait». Par conséquent, les comédiens japonais savent très bien représenter habilement les œuvres anciennes, mais nous avons perdu leur pouvoir de créer une nouvelle œuvre à partir de rien.

Les caractéristiques du théâtre traditionnel au Japon

Pendant ce temps, la méthodologie du jeu

Why are there so many traditional theatres in Japan?

In Japan, there are various kinds of traditional theatre. Noh and Kyogen have a 600-year history and Kabuki has been around for 400 years. Not only have those genres of theatre remained in existence for such a long period of time, but the works performed hundreds of years ago are still performed today, retaining the same script, direction, and acting-style. That is the hallmark of traditional Japanese theatre. It means that in Japan, we can watch a play that was contemporary a few hundred years ago as if it was just made now. The miracle is that theatre, which fundamentally cannot be preserved, is frozen – running constantly throughout the history of Japanese theatre.

Why has this happened? It is because those who were in authority at that time were afraid of the power of theatre. The Tokugawa shogunate, which substantially restricted performances of new plays containing anti-authority themes of the era, demanded the performance of ancestral works in the ancient way. As a result, Japanese theatre has become full of reproductions and the works are performed in the inherited tradition. Because of this, we call a rehearsal «Keiko», which means to think of the past or to think how it was done and, as a result, actors in Japan have become good at representing the old works skillfully, but have lost the power to create a new work from scratch.

The characteristics of traditional theatre in Japan

Meanwhile, the acting methodology was varied while they repeatedly performed the same programs. Expression was manipulated and refined as the unnecessary aspects were stripped away. The audience knew the

Asaya Fujita

Asaya Fujita (born 1934) is a playwright and director. He has worked for contemporary theatres, theatres for children and young people, musicals and opera as a freelance playwright and director. He has created works in collaboration with Russian, Korean and Chinese theatre professionals. One of his works for young audience, «Bekkanko-Oni», has been translated into English, German, Russian, Chinese, French and Hungarian. He has served as the chairperson of the board of the Japanese Directors Association.

Translation

Kenjiro Otani,
Kim Peter Kovac,
Jill Rodd

d'acteur variait, bien qu'ils effectuent à plusieurs reprises les mêmes programmes. L'expression a été manipulée, modifiée et affinée si bien que les aspects inutiles en ont été enlevés. Le public connaissait les histoires par cœur car elles étaient bien connues de tous, et donc, naturellement, il accordait plus d'attention aux nuances de l'action en fonction de l'acteur. En conséquence, les esthétiques stylisées originales qui ne pouvaient être vues dans un autre genre ont été formalisées.

Par exemple, lorsqu'un tambour Taiko représente une scène. En fonction de la manière dont le musicien le frappe, il pourra évoquer le son des rivières, des vagues de la mer, du vent, du vent dans les montagnes etc. Il peut même évoquer le son «silencieux» de la neige qui tombe. Ces expressions symboliques sont possibles en raison de l'imagination active de l'auditoire, et il est aussi possible de dire que cette longue histoire de la stylisation a favorisé le développement de l'imaginaire de l'auditoire.

Chaque acteur de théâtre Nô joue les codes ancestraux de manières différentes. Une même forme (un Kata) est suivie du nom de l'acteur qui l'a inventé(e) ou y a apporté une altération. Par exemple, le «Kata de Kikugoro le sixième» ou le «Kata de Dajuro le huitième» poursuivent le même but : celui d'atteindre le Kata (forme première, geste original, qui doit être entendu comme le divin).

Le théâtre traditionnel accorde une grande importance à l'apparence extérieure.

Qu'advient-il du théâtre lorsque de telles traditions perdurent sur des centaines d'années? Le processus de l'acteur incarnant

stories by heart as they were all well-known, and so, naturally, the audience would pay more attention to the nuances of the acting depending on the actor. As a result, the original stylized aesthetics which could not be seen in any other genre were formalized.

For example, a Taiko drum sets the scene. Depending on the way it is struck, the Taiko can evoke the sounds of rivers, sea waves, winds, mountain winds, and so on. There is even the sound of «soundless» snow falling. Such symbolic expressions are possible because of the audience's active imagination; and it also can be said that the long history of stylization has fostered the growth of the audience's imagination.

For the actors, the way of acting differently depending on the actor was acknowledged as «Kata (form)» which should be followed by the name of the actor who devised it, such as «Kikugoro the sixth's Kata» and «Danjuro the eighth's Kata», and the purpose of rehearsing is to achieve the «Kata». (first form, original gesture, which must be understood as the divine).

Traditional theatre places a great emphasis on outward appearance.

What happens to theatre when such traditions last hundreds of years? The process of an actor assuming a character tends not to stem from the internal mind and his experiences but to be created by the imitation of the external appearance. Even though he lacks a deep internal understanding of the character, an actor tends to closely mimic a sample of the way of speaking and the detail of movement as it is traditionally performed. Acting can

«Aka Garas Daimyoujin»

(J) «Red Crow Great Gracious Deity», a play by Asaya Fujita in the style of Kyogen & based on an old fairytale.



un personnage a tendance à ne pas provenir de son esprit et de ses expériences, mais doit résulter de l'imitation de l'aspect extérieur. Même s'il n'a pas une connaissance interne et profonde du personnage, un acteur tend à imiter étroitement un modèle dans sa façon de parler et le détail des mouvements, comme cela est réalisé traditionnellement. Le jeu d'acteur peut être efficace dans une certaine mesure, même si la substance émotionnelle du personnage est vide.

Cette méthode est évidemment fautive dans la perspective du style de jeu qui s'est développé après la mise en œuvre de la formation au théâtre moderne, qui met l'accent sur l'expérience intérieure. Si l'on dit que le théâtre moderne a commencé par transformer le théâtre en passant d'un théâtre qui montre un acteur, et non un personnage et vise à plaire à l'auditoire, à un théâtre qui met l'accent sur les performances – ce qui est réaliste – en ce qui concerne à la fois l'acteur individuel et l'ensemble, cela va à l'encontre de la direction prévue du théâtre moderne.

Théâtre jeune public et théâtre traditionnel

Au Japon, le théâtre jeune public est un genre qui relève du théâtre moderne. Ni le Kabuki ni le Nô ne sont destinés à un public jeune. Au contraire, l'idée d'une culture pour les enfants est née avec l'époque moderne. Naturellement, le théâtre pour les enfants et les jeunes avait jusque-là les caractéristiques du théâtre moderne et l'on pensait qu'il devrait toujours les avoir. Par conséquent, Au Japon, le théâtre jeune public a donc débuté sans établir aucun lien avec le théâtre traditionnel.

Mais tant que les esthétiques stylisées et attrayantes séduisantes du théâtre traditionnel coexistaient avec lui, il était impossible pour le théâtre jeune public de continuer à l'ignorer. Il est naturel de tenter de faire usage des styles du Kabuki ou du Kyogen quand un théâtre adapte des contes ou met en scène un propos historique. Mais la plupart de ces tentatives ont fini, au mieux, par se limiter à l'imitation de la forme et même en deçà. Ce n'est pas surprenant, car un acteur formé à l'université pour jouer du théâtre pour le jeune public ne peut pas atteindre la même intensité physique et la même sensibilité musicale que celles qui ont été acquises par un acteur qui a commencé une formation en théâtre traditionnel à l'âge de trois ans dans la perspective de perpétuer la tradition et a fait sa première apparition sur scène à l'âge de sept ans.

be effective to a certain degree even if the substance of the character is empty.

This method is obviously wrong from the perspective of the acting style that developed after the formation of modern theatre, which places the emphasis on the experiential inner mind. If one says that modern theatre began by transforming the theatre from one that shows an actor and not a character and aims at pleasing the audience to one that emphasizes performances that are realistic, with regard to both the individual actor and the ensemble, this is a fact that goes against the intended direction of modern theatre.

Theatre for young audiences and traditional theatre

In Japan, theatre for young audiences is one genre of modern theatre. Neither Kabuki or Noh are aimed at young audiences. Rather, the idea that culture for children was necessary did not take root until the modern period. Naturally, theatre for children and young people had features of modern theatre and thought that it should integrate them; therefore, theatre for young audiences in Japan started without any connection to traditional theatre for the time being.

But as long as the attractive stylized aesthetics of traditional theatre existed right before its eyes, it was impossible for theatre for young audiences to continue to ignore traditional theatre. It is only natural that there should be an attempt to make use of the Kabuki or Kyogen styles when a theatre adapts folktales into plays or dramatizes historical material. But most of such attempts ended up only imitating the form and fell short. This is not surprising because a university-trained actor practicing theatre for young audiences cannot achieve the same physicality and musicality that has been acquired by an actor who started training in traditional theatre at the age of three in order to carry on the tradition and made his or her first appearance on stage at the age of seven.

The experienced traditional theatre actors, whose hands and feet start moving responsively to the sound of Shamisen as soon as they hear it, are trained to form the movements naturally without making a conscious effort. On the other hand, the modern theatre actors cannot attempt the movements without consciously mimicking them because they have not undergone the appropriate training. As a matter of course, only the intention of deliberately acting out the forms stands out, and the acting itself becomes thin without any authentic internal substance of the characters.

Les acteurs de théâtre traditionnel expérimentés, dont les mains et les pieds commencent à se déplacer en réponse au son du Shamisen, sont formés pour exécuter une chorégraphie naturellement, sans faire un effort conscient. Quant à eux, les acteurs de théâtre moderne ne peuvent pas reproduire ces mouvements sans les imiter consciemment car ils n'ont pas reçu une formation initiale appropriée. Comme une question de parcours. C'est alors que seule l'intention d'interpréter délibérément les formes se démarque, laissant l'interprétation des personnages amenuisée, sans aucune substance authentique des personnages.

Le théâtre traditionnel est-il nécessaire pour le théâtre pour le jeune public?

Ainsi, le théâtre traditionnel est-il inapproprié pour le théâtre pour le jeune public ? La réponse est non.

Si vous assistez au jeu de un l'un de ceux que l'on appelle « maître », ou d'un acteur expérimenté, vous verrez qu'ils ne comptent pas sur l'apparence extérieure pour créer leur personnage. Ils s'insèrent immédiatement dans les formes en toute confiance, intuitivement, au moment même, leurs mouvements en résonance avec les changements mentaux du personnage. Ils sont pris en charge par l'empathie des dramaturges qui veulent sculpter l'action dramatique interne dans des formes physiques. Donc, la performance d'un maître est toujours nouvelle et fraîche. Lorsque vous voyez ce genre de jeu, il devient évident que dans le théâtre classique, il y a quelque chose à apprendre du processus de création des formes extérieures qui découlent de l'approche interne et non des formes extérieures en elles-mêmes. Ainsi, le théâtre traditionnel est nécessaire, même pour le théâtre jeune public.

Aussi, il est important de remarquer que la plupart des formes de théâtre traditionnel reflètent la spiritualité du groupe ethnique qui les a créés et a favorisé le développement du théâtre, avec ses esthétiques d'origine, son mode de pensée, son expression mentale, etc. L'essence de cette culture reste plus profondément ancrée dans le théâtre traditionnel et c'est un outil théâtral qui génère de nombreuses émotions du côté du public.

Le théâtre traditionnel est nécessaire pour le théâtre jeune public.

Is traditional theatre necessary for theatre for young audiences?

So, is traditional theatre inappropriate for theatre for young audiences? The answer is no.

When you see a so-called master or expert actor, they are not relying on the external appearance to create their character. They stretch confidently into the forms intuitively at the very moment, keeping themselves in line with the character's mental changes and are supported by empathy with playwrights who want to sculpt the internal dramatic action into physical forms. So a master's performance is always new and fresh. When you see this kind of acting, it becomes obvious that in traditional theatre there is something to learn from the process of creating the external forms that stem from the internal approach and not in the external forms themselves. Thus, traditional theatre is necessary even for theatre for young audiences.

Also, it is important to pay attention to the fact that most of the forms in traditional theatre reflect the spirituality of the ethnic group that created and fostered the growth of theatre, such as its original aesthetics, its pattern of thinking, its manner of mental expression, and so forth. The essence of this culture remains most deeply entrenched in the traditional theatre and it is a theatrical tool that often moves the audience's emotions.

Traditional theatre is necessary for theatre for young audiences.



Culture Crew meeting with artist
Denmark

TRADITIONAL AND FOLK HERITAGE IN TYA LE PATRIMOINE TRADITIONNEL ET POPULAIRE DANS LE THÉÂTRE POUR DES PUBLICS JEUNES

Henryk Jurkowski

Henryk Zdzisław Jurkowski

Né à Varsovie en Pologne en 1927. Résistant au sein de l'Armée de l'Intérieur (1943-1944), il participe à l'insurrection de Varsovie (1944). Membre de la première «Solidarité». Professeur des écoles de théâtre polonais et professeur invité dans de nombreuses universités en Europe et aux Etats-Unis. Auteur de centaines d'essais dans le domaine de la marionnette, du folklore, de la sémiotique, de l'histoire, de la dramaturgie et de l'esthétique du théâtre de marionnettes. Publié en neuf langues. Président de l'UNIMA (Union internationale de la marionnette).

Traduction

Cyrille Planson,
Alice Berger,
Sandrine Grataloup

«Traditionnel» et «moderne», des adjectifs courants dans la conversation de tous les jours. Les individus considèrent toujours ce qui est «moderne» comme étant mieux que ce qui est dit «traditionnel». Ils ont raison dans la mesure où les problèmes de civilisation et de technologie en particulier sont concernés. Toutefois, la situation est assez différente pour ce qui concerne nos activités culturelles. Il est presque impossible de séparer la «modernité» de la «tradition», car toutes deux sont reliées entre elles et combinées de multiples façons, de sorte que toute division semble purement théorique. Nous ne serions pas nous-mêmes sans toutes ces valeurs auxquelles le cerveau humain, spirituel et créatif, a donné naissance. Nous en avons besoin désespérément: le mythe et la religion, les épopées et de la poésie, les contes de fées et la science-fiction. Nous ne pouvons pas les oublier. Comme Joseph Campbell, expert en mythologie, qui a déclaré: «Vous pouvez rejeter le mythe, mais il vous prendra un jour par surprise».

Le christianisme a lutté pour éliminer le paganisme même si la bataille était vaine – le christianisme n'a pas réussi. En Europe, quelques vestiges païens demeurent, conservés dans la culture populaire. En Amérique latine, le christianisme est allé plus loin, avec pour résultat le syncrétisme religieux – la fusion d'éléments issus du christianisme et de croyances locales. Une chose semblable s'est produite en Asie du Sud-Est, une zone géographique qui a été fortement influencée par la culture indienne. Cela a conduit à l'adaptation de la littérature indienne, en particulier du Ramayana. Cependant, tous les pays de l'Indonésie à la Thaïlande ont leur propre version de cette histoire, mélangée avec des éléments plus locaux.

«Traditional» and «modern» – these are common expressions in everyday conversation: and people invariably consider all that is «modern» to be better than anything «traditional». They are right as far as problems of civilization and technology in particular are concerned. However, the situation is rather different in regard to our cultural activities. It is almost impossible to separate «modernity» from «tradition» for they are interconnected and combined in many ways so any division seems purely theoretical. We would not be ourselves without experiencing all the values which the spiritual and creative human brain has given birth to. We needed them desperately: myth and religion, epics and poetry, fairy tales and science fiction. We cannot forget them. As Joseph Campbell, an expert on mythology, said: «You may reject the myth, but it will catch you one day by surprise».

Christianity fought to wipe out paganism though the battle was vain – Christianity did not succeed. In Europe some pagan remnants still remain, preserved in folk culture. In Latin America, Christianity went a step further and the result was religious syncretism – the fusion of elements of Christianity and local beliefs. A similar thing happened in South-East Asia which was greatly influenced by Indian culture. This led to the adaptation of Indian literature, in particular the Ramayana. However, every country from Indonesia to Thailand has its own version of this story blended with some local elements.

Communism also wanted to spread its limited Marxist view around the world. The intention was to cut humanity off from the old religious life imposing instead a crude soulless rationalism. It's not surprising then that the Communists wanted to withdraw all fairy

Henryk Zdzisław Jurkowski

Born in Warsaw, Poland in 1927. Underground soldier of Home Army 1943-1944, participation in the Warsaw uprising, 1944. Member of the first «Solidarity». Professor of Polish theatre schools and guest professor at many European and American universities. Author of hundreds of essays in the field of puppetry, folklore, semiotics; books on history, dramaturgy and aesthetics of the puppet theatre published in nine languages. President of UNIMA.

Le communisme a aussi voulu étendre son point de vue marxiste limité dans le monde entier. L'intention était de couper l'humanité de l'ancienne vie religieuse en imposant à la place d'un rationalisme brut et sans âme. Il n'était donc pas surprenant que les communistes veillent alors retirer tous les contes de fées du répertoire théâtral pour enfants afin que l'on ne se laisse pas tenter par le monde libre de l'imagination.

Ce type d'«imposition culturelle» a presque été oublié. Chaque groupe ethnique peut, en général, développer sa propre culture. Naturellement, il serait faux de dire que chaque groupe culturel exploite ses traditions de la même façon. Sa relation aux valeurs culturelles dépend du niveau de développement économique et social de chaque communauté ou société. Les Amérindiens, par exemple, vivent encore principalement en fonction de leurs principes culturels traditionnels. Leur culture comprend tous les membres de la tribu et ils vivent dans une unité culturelle comme le font de nombreux peuples autochtones. La situation en Europe est très différente parce que les pays européens sont socialement «polarisées» – les citoyens participent à la culture en fonction de leur statut intellectuel et économique. Ceci explique pourquoi différents types de cultures, allant par exemple de la «grande culture», à la culture populaire et au folklore, se sont développés en France ou en Allemagne.

Le folklore était la culture des classes populaires dans les zones rurales et les petites villes. Il a recueilli les anciennes coutumes, les contes et les légendes. Il a aussi adapté certains thèmes de la «grande culture». Ainsi, par exemple, Faust existe à la fois dans le discours philosophique le plus raffinée et dans l'histoire populaire à travers le théâtre de marionnettes. Au XXe siècle, grâce à la démo-

tales from the repertoire of children's theatre so as not to tempt the free world of imagination.

This kind of cultural imposition has almost been forgotten. Each ethnic group may, in general, develop its own culture. Naturally, it would be wrong to say that every cultural group exploits tradition in the same way. Its relation to cultural values depends on the economic and social development of each particular community or society. Native Americans, for example, still live primarily according to their traditional cultural principles. Their culture includes all members of the tribe and they live in cultural unity as do many groups of indigenous peoples. The situation in Europe is quite different as European countries are socially polarized – their citizens participate in culture according to their different intellectual and economic status. This explains why various kinds of culture e.g. high culture, popular culture and folk lore, developed in France or Germany.

Folklore was the culture of the lower classes both in rural areas and small towns. It collected ancient customs, stories and legends and also adapted some motifs from high culture. For example, Faust exists both in refined philosophical discourse and as the popular story performed in puppet theatre. In the twentieth century, due to the democratization of life in Europe, there is a tendency to mix all kinds of values into one so-called mass culture, or pop-culture as it is referred to nowadays. European and American (USA) culture in this respect is not representative. In principle what is traditional, what is folk lore and what is mass culture, depends on the local situation. However, the values of these specific cultures are constantly forming our tradition.

The Animacji puppets archive in Poznań.



© Zdzisław Radkowski

cratisation d'un certain mode de vie en Europe, on a constaté une tendance à mélanger toutes sortes de valeurs dans une culture dite de masse, ou culture pop comme on l'appelle aujourd'hui. La culture européenne et américaine (USA), à cet égard, n'est pas représentative. En principe, ce qui est traditionnel, ce qui relève du folklore et ce qui relève de la culture de masse, dépend de la situation locale. Toutefois, les valeurs issues de ces cultures spécifiques forment de manière constante notre tradition. Il n'y a pas une société dont j'ai entendu parler qui voudrait couper ses enfants de sa tradition ancestrale, qui est à juste titre considéré comme le fondement de la personnalité de l'enfant. La tradition aide un enfant à trouver sa propre identité.

Les artistes de théâtre qui travaillent pour les enfants ont différents points de vue sur la tradition et utilisent les thèmes traditionnels de différentes manières. Dans certains pays comme la Pologne, par exemple, les artistes sont très sensibles à l'environnement dans lequel les enfants débutent leur vie. Toutes les berceuses, les jeux de doigts, les jeux pour enfants et autres chansons, sont considérés comme des légendes propres à l'enfance (similaires au folklore) et, en tant que tels, sont utilisés dans des spectacles spécifiques pour les enfants, incluant très souvent leur participation.

Nous pouvons voir la même approche pour les coutumes folkloriques et leur exploitation dans les spectacles pour enfants. Certaines sont enracinées dans des rites païens antiques, tels que la «noyade d'hiver» (représentée par une marionnette) dans la rivière comme une invitation pour le retour du printemps. Pour certains enfants, en Afrique ou en Amérique latine, leur participation à un tel rituel n'est pas un jeu, mais une contribution à une cérémonie solennelle en hommage aux ancêtres morts comme c'est le cas au Mexique.

Vrai ou faux, nous considérons que tous les contes populaires font partie du folklore. En fait, les contes populaires tels que le Panchatantra Indien ou les Mille et Une Nuits arabes appartiennent aux plus grandes réalisations littéraires. Le Panchatantra de Vishnu Sharma est considéré comme aussi vieux que le traité religieux Rig-Veda. Il est intéressant de noter que le Panchatantra a des origines didactiques, comme un livre d'enseignement. Le roi, inquiet de l'avenir de son fils jugé trop peu intelligent, a demandé l'aide du Brahmane Vishnu Sharma. Vishnu Sharma a bien fait son travail, délivrant une grande partie de la sagesse générale sous forme de fables attrayantes dans lesquelles les animaux parlent et se comportent comme des humains.

There is not one society that I have heard of, which would wish to cut their children off from their ancestral tradition, which is rightly understood as the basis of a child's personality. Tradition helps a child find its own identity.

Theatre artists working for children have various views on tradition and they apply traditional themes or motifs in different ways. In some countries like Poland for example, artists are very sensitive to the environment in which children begin their lives. All lullabies, finger plays and other children's games and songs are considered to be childhood lore (similarly to folklore) and as such they are used in special shows for children, very often with their participation.

We can see the same approach to folk customs and their exploitation in performances for children. Some are rooted in ancient pagan rites such as the drowning of winter (represented by a puppet) in the river as an invitation for spring to return. For some children in Africa or Latin America participation in such a ritual is not a game but a contribution to a serious ceremony e.g. paying homage to dead ancestors in Mexico.

Right or wrong, we consider all popular tales to be part of folk lore. In fact, popular tales such as the Indian Panchatantra or the Arab One Thousand and One Nights belong to the highest literary achievements. The Panchatantra by Vishnu Sharma is said to be as old as the Rig-Veda religious treaty. An interesting point is that the Panchatantra has didactic origins as a teaching book. The king, worried about the future of his non-too-intelligent son, asked the clever Brahmin Vishnu Sharma for help. Vishnu Sharma did his work very well, offering a large portion of general wisdom presented as attractive fables in which animals and birds speak and behave like humans.

The tales in Arabian Nights are also very old (dating to the 9th-10th centuries) and it is regarded as one of the masterpieces of world literature. They include a collection of tales, legends, stories and anecdotes inscribed into the main story about the sultan Shachrijar and his wife Scheherazade. Gradually, the tales were transformed from high literary language into the common Arabic language (lahdzha).

Panchatantra and Arabian Nights were the models for similar stories. Many writers have followed this example, some of whom became very famous thanks to their own imaginations, in this aspect, Hans Christian Andersen is regarded as one of the best.

«Jablonka , The Apple tree» (PL) A play by the Atofri Puppet Company



Les contes des Mille et Une Nuits ont également des origines très anciennes (IXème-Xème siècles) et sont considérés comme l'un des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale. Ils comprennent un recueil de contes, de légendes, d'histoires et d'anecdotes trouvant place autour de l'histoire principale, centrée sur le sultan Shachrijar et sa femme Shéhérazade. Peu à peu, les contes ont été transposés de l'arabe littéraire vers la langue arabe commune (lahdzha).

Le Panchatantra et les Mille et Une Nuits étaient des modèles pour que naissent des histoires similaires. Beaucoup d'écrivains ont suivi cet exemple, dont certains sont devenus très célèbres grâce à leur imagination. À cet égard, Hans Christian Andersen est considéré comme l'un des meilleurs.

Cependant, il y avait aussi d'autres sources d'histoires. Les conteurs font partie de l'histoire

However, there were also other sources of stories. Storytellers are part of the history of humanity, for thousands of years they wandered from village to village, from country to country telling news and stories in return for food and money. Naturally, they shared their stories with other tellers, who embellished them further or equipped them with necessary dramatic events. Storytellers spread beautiful themes all over the world which are still present today as folk stories containing a grain of folk wisdom. They have been told and presented to children in books, the theatre, and movies. Many contemporary writers continue along these lines, writing new stories. Some refer to age-old subjects such as the eternal fight between good and evil (Lord of the Rings by J.R.R. Tolkien). Such stories happen to be very successful, confirming our constant longing for a world that gives hope for our human dreams. Children need this world very much too.

de l'humanité depuis des milliers d'années. Ils erraient de village en village, de pays en pays, racontant de nouvelles histoires en échange de nourriture et d'argent. Naturellement, ils ont partagé leurs histoires avec d'autres conteurs, qui les embellissaient d'autres événements dramatiques. Les conteurs d'histoires ont diffusé partout dans le monde de beaux thèmes universels qui, aujourd'hui, sont encore présents, comme des histoires folkloriques contenant un grain de sagesse populaire.

On les a transmis aux enfants dans les livres, le théâtre et les films. Beaucoup d'écrivains contemporains continuent sur cette ligne, écrivant de nouvelles histoires. Certains se réfèrent à des sujets millénaires tels que la lutte éternelle entre le Bien et le Mal (Le Seigneur des Anneaux de JRR Tolkien). Ces histoires ont rencontré le succès, ce qui confirme notre désir constant d'un monde qui donne de l'espoir à nos rêves humains. Les enfants ont aussi besoin de ce monde là.

Les enfants sont les adultes de demain. Dans de nombreuses cultures, ils participent à des divertissements appréciés par les adultes, y compris des pièces de théâtre. Ils lisent et découvrent les grandes épopées telles que Journey to the West, le Mahabharata et le Ramayana, l'Illiade et l'Odyssée, ainsi que des sujets religieux tels que la naissance de Bouddha ou la Nativité de Jésus-Christ. Tous ces thèmes sont souvent interprétés spécifiquement pour les enfants. La Nativité de Jésus-Christ a naturellement une version populaire dans lequel les éléments religieux sont mélangés à d'autres.

En Afrique, les enfants voient des spectacles qui présentent des mythes antiques ainsi que des histoires contemporaines incluant très souvent la participation d'animaux. Les marionnettistes africains sont à la fois imprégnés par leur expérience coloniale nationale ou ethnique. Ils font usage de marionnettes représentant les politiciens européens, exprimant ainsi leur jugement critique. Les enfants voient ces spectacles où il est fait une référence à l'histoire. Cette histoire constitue la personnalité des enfants et donc l'avenir des citoyens de leurs pays. La même chose se passe sur d'autres continents. Aussi, comme l'ancien proverbe latin le dit, «historia magistra vitae est».

Nous pouvons transformer ce proverbe dans l'esprit de notre réflexion. La tradition «magistra vitae est». Nous devons la protéger et encourager sa poursuite.

Children are the adults of tomorrow. In many cultures they participate in entertainment enjoyed by adults, including theatre performances. They read and see the great epics such as the Journey to the West, Mahabharata and Ramayana, Iliad and Odyssey, and also religious subjects such as the Birth of Buddha or the Nativity of Jesus Christ. All of these themes are often interpreted specially for children. The Nativity of Jesus Christ naturally has a popular version in which religious elements are intermixed with secular ones.

In Africa, children watch shows that present ancient myths as well as contemporary stories which very often include the participation of animals. African puppet players are sensitive to their national or ethnic colonial experience; they make use of figures representing European politicians expressing their critical judgment. Children see such shows where there is a reference to history, and this history forms children's personalities and therefore the future citizens of their countries. The same happens in other continents too, as the ancient Latin proverb says, history is «magistra vitae».

We can transform this proverb in the spirit of our deliberation. Tradition «magistra vitae est». We should protect it and encourage its continuation.



«Maya and I and Maya»
Bitef Theatre, Serbia



«Snowwhite and the Seven Dwarfs»
Little Theatre Dusko Radovic, Serbia



«Pictures at the exhibition»
The Puppet Theatre of Nis, Serbia

Je crois que l'expérience que j'ai acquise dans le domaine de la dramaturgie et du théâtre pour enfants dans un atelier en Suède a été la motivation principale qui m'a poussé à commencer à écrire des pièces de théâtre pour les enfants. Lors de cet atelier, j'ai écrit ma première pièce pour enfants «Syte e shkruar» (Les yeux mouchetés de bleu ?), laquelle a été très bien reçue. Depuis, je suis allé de manière régulière vers l'écriture de pièces de théâtre pour les enfants.

Jusqu'à présent, j'en ai écrit cinq et toutes ont été présentées créées et traduites dans de nombreuses autres langues. Je dois aussi ajouter que je viens d'une tradition de la dramaturgie pour les enfants qui n'en est encore qu'à ses débuts. Au Kosovo, le théâtre pour les enfants et les jeunes en est à sa phase primitive ce qui signifie qu'il continue à traiter les enfants comme des êtres naïfs et stupides. Donc, je pourrais dire que l'une des motivations qui m'a poussé à débiter dans l'écriture à leur adresse était de contester ce type de théâtre ennuyeux pour enfants qui continue à être produit aujourd'hui au Kosovo et comme dans toute la région des Balkans.

I believe that the experience I acquired regarding dramaturgy and theatre for children in a workshop in Sweden was the main motivation that pushed me to begin to write children's plays. At that workshop, I wrote my first children's play «Syte e shkruar» (Speckled Blue Eyes) which came to be successful. From that time, I continuously went on writing plays for children.

So far, I have written five children's plays and all of them have been staged and have been translated into many other languages. And I should also add that I come from a tradition of dramaturgy for children and young people in Kosovo is at its primitive level; meaning that it continues to treat children as naïve and stupid. So, I could say that one of the motivations that pushed me to start writing was to challenge this type of boring children's theatre that continues to be produced in Kosovo today and also all over the region of the Balkans.

Jeton Neziraj
Auteur, Pristina, Kosovo / Playwright, Pristina, Kosovo

ONLY THE SKY IS THE LIMIT SEUL LE CIEL EN EST LA LIMITE

Anna Nygren

Anna Nygren

Dramaturge vivant et travaillant en Suède.

Playwright living and working in Sweden.

Traduction

Maria Luisa Dudet

Translation

Kim Peter Kovac,
Jill Rodd

Dans l'avion de retour. Le vol prend presque 24 heures. Je sens que je quitte le monde. Ou que je reviens dans le monde. Je reviens vers ce dont j'ai l'habitude vers ce à quoi je suis habituée. Je sens comme si j'avais passé la semaine précédente dans une réalité différente à celle dont j'ai l'habitude. J'ai une sensation d'irréalité; je ne sais plus ce qui est réel.

Il y a un an j'ai passé une semaine à Cape Town, Afrique du Sud. Je participais à un programme d'échange appelé «Inspiration Pour Jouer», organisé par ASSITEJ. Nous étions 5 personnes et moi. Nous sommes allés au Cap pour participer à des ateliers au côté d'un groupe d'écrivains sud-africains – avec un seul but: écrire une pièce de théâtre et apprendre la manière dont on fait du théâtre public jeune à Cape Town. Quelques mois plus tard, le groupe sudafricain est venu en Suède au Festival d'Arts du Spectacle pour Enfants et Jeune Public de Bibu, pour poursuivre les ateliers. La participation à ce programme a été pour moi ce qu'on pourrait appeler un changement de vie tant au niveau artistique que personnel. Je ne sais encore comment le décrire, comment mettre en ordre mes sentiments, mes pensées et mes souvenirs. Cet article va me permettre d'essayer de le faire.

Par terre. Je suis étendue sur le sol. Sur le sol, il y a des briques, jaunes foncé qui s'enfoncent dans mon dos et font un bruit désagréable à chaque fois que je bouge ou à chaque fois que quelqu'un y marche dessus. L'air alentour est chaud. L'automne en Afrique du Sud est plus chaud que le printemps en Suède. Au départ de Stockholm, il neigeait. Ce matin, j'ai nagé dans la mer. Du côté gauche ma gauche il y a un grillage et du côté droit, un mur en briques jaunes. L'espace où je suis étendue est comme une petite véranda. Au-delà

On the plane back home. The flight takes almost twenty-four hours. It feels like I'm leaving the world. Or going back to the world. To what I'm used to. It feels like I've spent the past week in another sort of reality than what I'm used to. I have a feeling of unreality; I no longer know what is real.

One year ago I spent a week in Cape Town, South Africa. I was participating in an exchange program called Inspiring to Play, organized by ASSITEJ. Together with five other people I went to Cape Town to participate in workshops alongside a group of South African writers – with the goal of writing a play and to learn about how work with theatre for young audiences is being done in Cape Town. A few months later, the group from South Africa came to Sweden during the Bibu Performing Arts Festival for Children and Youth to continue the workshops. Participating in the program was what one might call life-changing – artistically and personally. I still don't know how to describe it, how to organize and sort out my thoughts and feeling and memories. This article is a way of trying to do that.

On the ground. I'm lying on the ground. There are bricks on the ground, yellow-brownish bricks that are hard against my back and make a sort of unpleasant sound when I'm moving or when other people are walking over them. The air is warm. The South African autumn is warmer than the Swedish spring. When we left Stockholm there was snow, this morning I took a swim. There's a grid fence on my left and a yellow brick wall on my right. The space where I'm lying is like a small outdoor room. Outside the fence, there's a road. I can see people walking on it. Some kids singing. I feel empty. I want to cry. I feel angry. I feel powerless.

du mur il y a une route. Je peux voir des gens qui marchent sur cette route. Des enfants qui chantent. Je me sens vide. J'ai envie de pleurer. Je suis en colère. Je me sens impotente. Je suis triste. J'ai honte. Je me sens coupable. La véranda fait partie du bâtiment de l'ASSITEJ. Tous les ateliers ont lieu ici. Cela est situé à Vrygrond, une des banlieues pauvres du Cap. Le Centre ASSITEJ est une des rares maisons en briques. La plupart des maisons sont faites de containers. Le sol en briques est dur pour mon corps.

Le thème des ateliers «Inspiration pour Jouer» est la pauvreté. Chaque participant doit écrire une pièce pour un public jeune sur ce thème. Aussi dans l'atelier on travaille avec différentes méthodes de recherche pour écrire la pièce. En tant que suédoise, écrire sur la pauvreté dans une collaboration sud-africain- suédoise me semble étrange. Je me suis demandée quel droit ai-je d'écrire sur la pauvreté. Je vois des gens qui vivent dans des containers –qu'est-ce que je crois savoir sur la pauvreté? Il y a des différences. Des différences fondées sur l'histoire, la globalisation, l'impérialisme, la colonisation et tant d'autres choses. Je sens cette différence. Je ne sais pas comment entrer en relation avec tout cela. Avoir une opinion sur cela. Nous en avons parlé avec le groupe suédois. Nous avons tous ressentis que nous ne pouvions aucunement écrire une pièce de théâtre sur la pauvreté à partir de sensations ressenties en Afrique du Sud. Nous devons mettre en relation ce thème avec nous-mêmes, avec la situation en Suède pour que la pièce soit authentique et convaincante. Et nous devons croire que, nous, à partir de notre point de vue, nous pouvions écrire quelque chose qui parlerait à des gens qui n'habitent pas la Suède –au moins en partant d'un point de vue émotionnel et philosophique.

On regarde une pièce au Festival de Théâtre Communautaire. La pièce est en Afrikaans. Je ne comprends rien de ce qui est dit. Seuls quelques mots qui ressemblent à de l'allemand. Je comprends la pièce de théâtre sans même en comprendre les mots. Je pense au langage théâtral: au langage des corps sans mots, au langage des voix sans langage. Je me demande comment cela est possible.

Les ateliers se focalisent sur la trouvaille d'une histoire, son développement et un débat sur le thème. Un jour nous avons utilisé de grandes feuilles de papier que nous avons disposées sur le sol et nous y avons étendu nos corps et puis nous nous sommes aidés les uns les autres pour dessiner les contours de nos corps sur les feuilles de papier et après on a rempli ces papiers –nos corps et les espaces vides – de mots et de dessins, en suivant

I feel sad. I feel ashamed. I feel guilty. The outdoor room is part of the ASSITEJ Centre building. We have all the workshops here. It's located in Vrygrond, one of the so-called townships in Cape Town. The ASSITEJ Centre is one of the few houses here made of bricks. Most houses are containers. The brick floor is hard against my body.

The theme of the workshops during Inspiring to Play is poverty. Every member should write a play on the theme for a young audience. Part of the workshop is also that we work with different kinds of research methods while writing the play. As a Swedish person, writing about poverty in a Swedish-South African collaboration feels strange. I asked myself: what right do I have to say anything about poverty? I see people living in containers – what do I think I know about poverty? There are differences. A difference grounded in history, globalization, imperialism, colonization, and much more. I feel this difference. I don't know how to relate to it, think about it. We talked about it in the Swedish group. We all felt that we could not write a play on poverty based on the things we experienced in South Africa. We had to relate the theme to ourselves, to the Swedish situation, in order to write a compelling, authentic play. And we had to believe that we, from our own perspective, could write something that could speak to people outside of Sweden – at least on an emotional, philosophical basis.

We're watching a play at the Community Theatre Festival. The play is in Afrikaans. I don't understand what they say. Just a few words that sound like German. I understand quite a lot of the play without knowing the words. I think about the language of theatre: of bodies without words, of voices without language. I think about how things are possible. The workshops focused on finding and developing a story and discussing the theme. One day we used big pieces of paper that we laid out on the ground and we laid our own bodies on them. We helped each other to draw the contours of the body on the paper and then we filled the papers – our bodies and the spare space – with words and pictures, following instructions from the workshop leader. In that moment the concentration in the room was almost tangible. The things we painted and wrote were personal stuff and thoughts on poverty. I liked that. I could focus on my own thoughts, and paint the thoughts that I could not express in words. Afterwards we wrote texts inspired by our own picture, and in the afternoon, we had a sort of exhibition of our paintings and a reading of the texts.

les consignes de l'animateur de l'atelier. À ce moment-là, la concentration dans la salle était dense, presque à couper au couteau. Les choses que nous avons dessinées et que nous écrivions étaient de notre cru. C'étaient des réflexions sur la pauvreté. J'ai aimé ça. Je pouvais me focaliser sur mes propres pensées et mettre en dessin les pensées que je ne pouvais exprimer en mots. Après ça, nous avons écrit des textes qui s'inspiraient de nos dessins et l'après-midi, nous avons fait une sorte d'exposition de nos dessins et avons lu nos textes.

Faire l'expérience d'un théâtre pour enfants local, la communauté, la culture et la ville du Cap et même passer un après-midi avec les enfants de Vrygrond. Le Centre d'ASSITEJ a des cours de théâtre avec ces enfants chaque semaine et cette semaine-là, nous faisons partie de ces cours. Nous avons participé à des jeux, chanté des chansons. Nous avons même participé à une promenade à pied dans les alentours du Centre. On nous a fait savoir que la zone était dangereuse et qu'on ne pouvait pas s'y aventurer seuls. Je me suis sentie piégée, d'une certaine façon. Puis je me suis dit que ce n'était pas moi qui étais piégée. J'y étais seulement de passage. Il y avait cette sensation d'irréel. Est-ce réel? Comment dois-je me sentir? Comment devrais-je réagir? J'ai senti que j'avais besoin de règles, de réglementation pour me dire quoi faire. Je ne sais encore. Je veux faire quelque chose. Je sens que je ne peux rien faire. Que puis-je faire?

Il pleut. Nous sommes assis dans un minibus qui va de la ville à la banlieue. Je me sens mal. J'ai froid. Il fait très froid. Je pense que c'est symbolique. Cela ne semble pas symbolique. Le froid est physique. J'en ai des frissons.

Un autre jour, nous avons visité la partie résidentielle du Cap. Il y avait d'énormes jardins entourés de haies. On est allés à Table Mountain. L'expérience de la nature y était fantastique. Mais, d'une certaine manière, la situation était absurde. Les différences sociales entre riches et pauvres. J'ai pu les toucher. J'ai pensé à l'injustice. À la couleur de la peau. Ce sont des choses qui doivent être débattues et qui ont besoin d'être débattues tant en Suède qu'en Afrique du Sud. Mais les histoires de ces deux pays sont différentes et le débat donc aujourd'hui est différent aussi. Je pense que voir d'autres structures, entendre d'autres voix permet d'avoir un point de vue nouveau sur les problèmes de notre vie de tous les jours. Je relis ce que j'ai écrit. Cela me paraît déprimant comme si tout était atroce. Ce n'était pas atroce. C'était, comme je l'ai dit au début, un changement de vie. Ces expériences m'ont permis d'être quelqu'un de

Experiencing the local children's theatre, the community, culture and city of Cape Town included an afternoon with the kids in Vrygrond. The ASSITEJ Centre has theatre classes with these children every week, and this week we were part of the class. We played games and sang songs. We also went on a walk in the area. We were told that it was a dangerous area. We could not walk around alone. I felt, in a way, trapped. But then I thought I wasn't the one who was trapped; I was only there for a short time. There was this feeling of unreality. Is this real? How am I supposed to feel? How should I react to this? I felt that I needed some sort of rules or regulations to tell me what to do. I still don't know. I want to do something. I feel that I can't do anything. What can I do?

It's raining. We're sitting in a minibus driving to another township in the neighborhood. I feel terrible. I feel cold. It's extremely cold. I think that it's symbolic. It doesn't feel symbolic. It's a physical cold. I'm shivering.

Another day we visited the wealthy part of Cape Town. There were enormous gardens surrounded by high fences. We went to Table Mountain. The experience of nature was fantastic. But in a way the situation was absurd. The differences. Social gaps. Rich and poor. I felt I could touch it. I thought about injustice. I thought about the color of skin. These are questions that are discussed, and need to be discussed both in Sweden and in South Africa. But the histories of the countries are different, which makes the debate today different as well. I think that seeing other structures and hearing other voices makes it easier to get a new perspective on the questions close to one's ordinary life. I read what I've written so far. It sounds depressing, as if everything was terrible. It was not. It was, as I wrote in the beginning, life-changing. The experiences have made me a different person today than I was before. Some things were hard. But during that week, I met many inspiring people and felt so welcome. I got hope about the future. So many creative ideas, so much will to fight for a better world.

In May, the next part of the workshop took place in Lund. Meeting all the participants again felt great, and the festival shows that we watched when not working were very inspiring. After the two workshop sessions we finished our plays individually. I named my play Only Sky Is The Limit. It's about kitens, mobile phones, unicorns and two children playing on a train track. It is based on my own memories mixed with influences from the trip and the workshop material. To

Impressions of a Swedish playwright in Cape Town

différent à qui j'étais avant. Certaines choses furent très dures. Mais durant cette semaine j'ai pu rencontrer des gens passionnants et me sentir accueillie. J'ai senti de l'espoir. J'ai pu confronter tant d'idées créatives, beaucoup m'ont donné envie de me battre pour faire de ce monde un monde meilleur.

En mai, la dernière partie de l'atelier a eu lieu à Lund. Retrouver tous les participants du stage a été super et les spectacles du festival que nous avons pu voir, sans qu'on y travaille, étaient très intéressants. Après les deux séances d'ateliers nous avons terminé nos pièces de théâtre individuellement. J'ai intitulé ma pièce Seul le Ciel en est la Limite. Il s'agit de chatons, de téléphones portables, d'unicorns, et de deux enfants qui jouent sur une voie ferrée. Cette pièce est fondée sur mes souvenirs et sur l'expérience du voyage et sur le matériel du stage. Pour conclure cet article, j'ai pensé que je devais écrire quelque chose sur les expériences personnelles et professionnelles. Ou quelque chose comme ça. Quelque chose où les deux expériences se rencontrent et quelque chose sur le fait que je ne sais pas si ce projet a porté davantage sur le niveau personnel ou sur le niveau professionnel. Je pense que c'est ce qu'il y a de plus important et de plus difficile: sentir quand j'écris qu'il y a quelque chose qui me tient éveillée dans mon lit et à laquelle j'essaie de trouver une réponse ou d'exprimer ce que je pense à ce sujet. Je veux être capable de voir les choses. Ce projet m'a fait voir des choses. J'en suis ravie.

Il est tôt ce matin. Je devrais être fatiguée car la nuit dernière nous nous sommes couchés bien tard à parler de tout et de rien. À parler du monde. À parler de notre manière de nous mettre en relation avec ce monde, de notre façon de vivre, de nos manières de sentir, de penser la manière dont est fait le monde. Je devrais être fatiguée et pourtant je ne le suis pas. Je commence à écrire. J'écris pendant une heure puis je sors prendre une pause à l'extérieur. L'endroit où nous sommes ici est sans danger, j'ai entendu dire. D'ici, je peux voir la mer. Il y a une voie ferrée et de l'autre côté de la voie il y a la mer. On m'a dit qu'il y avait des requins. Quand il y a un drapeau il vaut mieux ne pas se baigner. Non, il n'y a pas de drapeau. Il fait beau. Je peux voir des gens. Je marche du côté ensoleillé de la rue. Je pense à la vie. Ici. Maintenant. Aujourd'hui. Demain. J'ai peur. Mais surtout je ressens de l'espoir. À cause du théâtre. À cause des Arts du spectacle. À cause des enfants. À cause des jeunes. J'ai de l'espoir.



sum up this article, I thought I should write something about personal and professional experiences. Or something like that. Something like the two of them melting together, and something about how I don't know if this project affected me most on a personal or professional level. Because that is when I feel writing is the most important and the most difficult: when there's a question that makes me lie awake in my bed at night trying to figure out an answer or to formulate my own thoughts about it. I want to be able to see things. This project made me see things. I'm very happy for that.

It's early in the morning. I should be tired because last night we sat up late talking about something that felt like everything. Talking about the world, our relation to it, our lives, how we feel, how we think it is. I should be tired, but I'm not. I start writing. I write for an hour or so. Then I take a walk outside. The place where we stay is safe, I've heard. I can see the sea, there's a railway and on the other side of it is the sea. I've heard that there are sharks in it. When there's a flag it's best not to swim. There's no flag. It's sunny. I can see people. I walk on the sunny side of the street. I think about living. Here. Now. Today. Tomorrow. I feel scared. But most of all I feel something like hope. Because of theatre. Performing arts. Because of children. Young people. I feel hopeful.

Je me souviens que le tout début de ma carrière a eu lieu alors que j'étais à peine un adolescent, quand je jouais de petites pièces dans les villes et les villages de mon pays, avec un groupe de camarades à l'église. Nous étions généralement accueillis avec des chaleureux applaudissements impatients, mais un jour, je m'en souviens très bien, quand la pièce s'est terminée, il n'y a pas eu d'applaudissements du tout. Le public de la chapelle, au lieu d'applaudir, agitait ses mains au-dessus de la tête dans un silence complet.

J'ai été étonné et même plutôt gêné, mais plus tard, le prédicateur nous a expliqué que les gens dans la chapelle ne voulaient pas violer le Temple de Dieu en brisant le silence avec des battements de mains, même s'ils étaient très reconnaissants pour cette représentation. Et donc ils ont préféré le montrer en agitant leurs mains.

Au fil des années, j'ai réalisé l'importance de cette anecdote. Elle avait à voir avec les origines du théâtre lui-même: la force du théâtre qui fait son propre chemin à travers les lourds rituels que nous avons à cette époque – il y a à peu près trente ans – dans les villages dans de mon pays. Le pouvoir qui fait du théâtre un lieu de véritable rituel et aussi un moyen de communication tellement unique. Aujourd'hui, je suis encore reconnaissant au théâtre, pour cette possibilité offerte de partager une telle expérience tout aussi bien dans une salle classique que dans un hôpital devant un enfant atteint d'une maladie mortelle.

I remember that the very beginning of my career took place when I was hardly an adolescent, and used to perform little plays at small towns and villages in my country, with a group of fellows from church. We were usually greeted with eager applause, but one day I remember so well, when the play ended, there was no applause at all and the people who filled the chapel instead of the clapping only waved their hands above their heads in complete silence.

I was astonished and even rather embarrassed, but later, the preacher explained to us that the people in the chapel wouldn't violate the Temple of God by breaking the silence with clapping hands even when they were very thankful to us for the performance, and so they preferred to show that by waving their hands.

As years went by I got to realize what was so important behind that little story, having to do with the origins of theatre itself: the strength of theatre making its own way through the heavy load ritual we had in those days – thirty years ago or so – in the villages in my country. The power that makes theatre find a place of genuine ritual and also a way of communication that is so unique. And today I'm still thankful to the theatre, for the possibility of sharing such an experience with people in a conventional hall or in a hospital before a child suffering from a lethal illness as well.

Gabriel Macció Pastorini

Metteur en scène, auteur, Montevideo, Uruguay / Director, playwright, Montevideo, Uruguay



«A mí también»

Dance Theatre, Uruguay

C'est important d'écrire du théâtre pour les enfants et les adolescents aujourd'hui...

- Parce qu'ils sont une grande partie de notre société. Comment pourrions-nous éviter un tel pourcentage de nous-mêmes ? C'est une question d'écriture pour tout être humain, hors catégories.
- Parce que je crois qu'en tant qu'adultes, nous devons aider les jeunes gens à ressentir et à faire face à leurs émotions et pensées propres. Le théâtre est l'un des meilleurs endroits pour ce faire.
- Parce que c'est une façon formidable de leur dire : eh, faites bien attention aux histoires qui poussent dans votre tête, c'est ce que je fais tous les jours et, croyez-moi, c'est génial.

It's important to write theatre for children and teenagers today...

- Because they're a large part of our society. How could we avoid such a high percentage? It's a question of writing for each human being, regardless of any category.
- Because I believe in our responsibility, as adults, in helping young people to feel and to face their own emotions and thoughts. Theatre is one of the better places to do that.
- Because it's a great way to say to them: hey, do pay attention to the stories growing in your mind, that's what I'm doing every day and believe me, it's awesome.

Karin Serres

Autrice de théâtre, metteuse en scène, décoratrice, France / Playwright, director, set designer, France



«A mí también»

Dance Theatre, Uruguay



Anastasia Mordvinova



«Father Frost and Snow Girl»
Russia

Enfant, la plus affreuse situation à laquelle j'ai dû faire face, ce sont les représentations du nouvel an, ces «Sapins» comme on les appelle. Une vraie catastrophe annuelle pour les enfants. Je n'ai pu voir ceux auxquels j'ai participé, mais je me souviens de ce questionnement muet au fond des yeux de mes amis, enfants malheureux et contraints de participer à ces spectacles imbéciles...

J'ai rencontré le bon théâtre de jeunesse que trop tard, alors que j'étais une jeune critique théâtrale de 24 ans. Pour moi, le théâtre est un privilège pour adulte. Mais la plupart de ces enfants deviennent des adultes, et l'enjeu du théâtre pour enfant semble être celui du développement d'un goût personnel pour l'art. Et le goût de l'art est certainement un héritage plus important que le souvenir laissé par le spectacle de divertissement. C'est un paradoxe mais je crois, d'après mon expérience personnelle, qu'il est possible d'amener les enfants au théâtre en soirée pour leur montrer quelque chose de bien plus enrichissant, une alternative aux «sapins».

The most awful situation I faced when I was a child was participating in New Year shows, or the so-called «fir-trees» (Jolki). The fir-tree was a real disaster every year for all the children. I didn't get to see any of the children who had the misfortune of getting up on stage every year without any choice about taking part in this stupid production...

I found the best children's theatre experience too late, when I was not a child but a twenty-four-year-old theatre critic. And from my point of view now, theater is a privilege of adults. However, the majority of those young audiences turn into adults, and the most important component of the children's theatre experience is the cultivation of a child's personal taste in art. And a taste in art is probably more important than entertaining memories as a legacy from childhood. It is a paradox, but from my personal experience, I believe it is possible to take children to evening performances and to make it clear that there is something else, something high and fine – an alternative to «fir-trees».

Critique de théâtre, journaliste, directrice des relations publiques Théâtre jeune public de Saint-Petersbourg, Russie
Theatre critic, journalist, PR-manager St. Petersburg Theatre for Young Audiences, Russia

Anastasia Mordvinova

THE PLAY DOES NOT SUSTAIN SUFFICIENT VALUE LA PIÈCE DE THÉÂTRE N'A PAS SUFFISAMMENT DE VALEUR

Carlos de Urquiza

Carlos de Urquiza

Metteur-en-scène, acteur, auteur et professeur de théâtre de Buenos Aires, Argentine.

Director, actor, playwright and theatre teacher from Buenos Aires, Argentina.

Traduction

Alice Berger,
Sandrine Grataloup,
Marianne Segol

Translation

Cecilia López

Cette partie de l'univers que nous avons été... bénis? d'occuper possède des caractéristiques extrêmes. Notre planète est assemblée d'une telle manière qu'après des millions d'années, tournant autour de sa petite étoile, elle s'est merveilleusement préparée pour la vie. Quel que soit l'endroit d'où nous la regardons, nous assistons à l'incroyable spectacle que dégagent les énergies de toutes ces espèces.

La vie a émergé dans une tornade de créativité. Les espèces y sont si diverses: des individus minuscules et des géants, avec ou sans ailes, pourvus de coquille, avec des cornes, des antennes, préférant la terre ou la mer, marsupiaux ou ovipares, végétariens ou carnivores... Et tant d'autres déclinaisons possibles.

Si notre regard est bucolique et tendre, nous ne pouvons qu'être émus et sentir notre âme s'élever, louant une telle beauté, par l'occasion qui nous est donnée de pouvoir assister à cet unique dessin de la vie. Pour nous sentir emplis d'une joie innocente, il nous suffit de poser nos yeux sur les champs avant la récolte, avec ces plantes ondulant dans le vent et reflétant le soleil.

Et si nous aiguïsons notre regard, si nous pénétrons à l'intérieur de ces tiges secouées par le vent, peut-être apercevrons-nous une souris des champs, qui se faufile entre les blés, et peut-être serons-nous soudain surpris par l'ombre d'un nuage masquant le soleil. Et notre petite rongeuse si mignonne, se trouvera subitement dans les griffes de son prédateur.

Et que dire du cerf qui se fait dévorer alors qu'il est encore vivant, et qu'il continue à se débattre? Ou de ce poisson qui n'a plus aucun moyen de s'échapper. Ou encore de cette mouche qui ne voit pas la langue trop

This portion of the universe that we've been... blessed? to occupy possesses some extreme features. Our tiny planet has such a composition that, after millions of years of spinning around its little star, it is marvellously prepared for life. It is enough to look any which way to witness a splurge of energy making up the most varied different species.

Life has emerged in a flurry of creativity. There are individuals with zero to a hundred feet, with or without wings, with shells, with horns, with antennae, sea or land faring, marsupial or oviparous, vegetarians or carnivores... and so continue the variants.

With a bucolic and tender eye, we can do no more than be moved and rise up in odes of thanks for such beauty, for the unmatched opportunity to witness such diverse life forms. It's enough to look at a field ready to harvest, with plants undulating in the wind, reflecting the sunlight, to be filled with innocent joy.

But, if we sharpen our gaze, penetrating the interior of those plants shaken by the wind, we might perhaps see a small field mouse running between the wheat, and suddenly, perhaps, a shadow coming from the sky, blocking the sun. And then our cute little mouse runs no more, now he flies in the claws of his predator.

And what of the deer who is eaten, still alive and kicking? Or of the little fish who couldn't escape. Or of the buzzing fly who never saw the toad's quick tongue. What we tenderly call «ecological balance» is no more than a particular way of calling this constant war for survival that takes place constantly in «our corner of the universe».

Director, actor & playwright from Argentina:
Carlos de Urquiza



agile du crapaud. Ce que nous nommons délicatement «l'équilibre écologique» n'est rien d'autre qu'un combat permanent pour la survie, qui a constamment lieu dans «notre partie de l'univers».

Nous, les hommes, nous avons toujours fait partie de cette guerre impitoyable sans pour autant la gagner à chaque fois. Durant des milliers d'années, nous nous sommes réfugiés à la cime des arbres ou dans les grottes sombres. Il nous a fallu un long moment pour comprendre que les branches des arbres pouvaient être des armes efficaces contre nos prédateurs ou que le feu pouvait nous garder à l'abri de nos ennemis. Dans un pur moment de magie, nous avons aussi senti qu'il était essentiel d'informer l'autre de ce qui nous arrivait, de partager nos peurs primitives afin de nous sentir protégés, de rendre public ce qui était privé, d'étendre notre intimité à l'espace d'un groupe. C'est à cette époque que certains ont pensé à peindre sur les murs de nos cavernes les exploits de la chasse du jour. C'est également à cette époque qu'un autre s'est placé au milieu du cercle qui entourait le feu, pour raconter ces mêmes histoires, dessinées sur les murs sombres des cavernes où ils avaient trouvé refuge. Une vieille peau de tigre et un long bâton comme seuls costumes et accessoires, le clair de lune et la lumière du feu comme seul éclairage: et c'est là que le spectacle a commencé.

Supposons que par un étrange dérèglement temporel, les membres d'une prestigieuse organisation dédiée au théâtre pour enfants du 21ème siècle, armés de principes esthétiques clairs et d'une sérieuse formation professionnelle, apparaissent à la lisière de cette même forêt, devenant les spectateurs privilégiés de ces spectacles primitifs. Pour la prospérité de

We humans have always been a part of this relentless war, and not always in a dominant position. For thousands of years our refuge was in the high tops of trees or in the dark crevices of caves. A long time had to pass for us to understand that a tree branch could be an efficient weapon against our predator or that fire might keep us safe.

At some magical moment, we also felt it was essential to tell each other what was happening to us, to share this primal fear in order to feel protected, making public what was private, extending our intimacy to a group setting. It was then that someone thought of doodling on the walls of the cavern with the extraordinary hunting feats of the day. Maybe it was at that same time that someone else jumped to the middle of the wide circle that enclosed the fire to tell the same thing that was shown in those dark walls of the cavern that gave them refuge. An old tiger skin and a long stick were all the costumes and props, the moonlight and the light of the fireplace were the only elements of lighting design and so began the show.

Let's suppose that by some strange twist of time and an unannounced curve of space, the members of a prestigious organization dedicated to children's theatre in the twenty-first century AD, armed with clear aesthetic principles and a solid professional formation, appeared in the edges of this forest, becoming privileged spectators of this primal popular spectacle. Luckily for the history of mankind, let us suppose that they weren't seen by the horde that surrounded the fireplace and that their presence did nothing to modify this ancient present of humanity.

Since we are already playing with suppositions, let us also suppose that, thanks to an

l'histoire de l'humanité, supposons qu'ils ne soient pas vus par la horde d'hommes réunie autour du feu et que leur présence n'affecte pas ce temps ancien de l'humanité.

Puisque nous jouons déjà avec notre imagination, admettons aussi que grâce à un épuisant travail d'enquête, tenant tête aux plus impitoyables difficultés, nous ayons accès aux archives de cette association, et accédions à des textes écrits presque immédiatement après qu'ils ont assisté à cet événement. Nous n'allons pas transcrire ces archives et nous laissons de côté les formalités, afin de passer directement à des remarques critiques, fondées sur la connaissance profonde du théâtre des membres de notre association, tous professionnellement reconnus dans l'art du théâtre pour enfant.

Quelques critiques tirées de ces archives

«Au moment d'examiner ce livre, nous avons été forcés de constater qu'il n'était composé que d'une liste d'événements sans liens apparents. Il n'y avait pas de construction dramatique à proprement parler. De nombreux événements se sont répétés jusqu'à l'ennui, et bien que le public tremblait d'effroi à chaque apparition du tigre, il n'était pas nécessaire d'utiliser des ressorts répétitifs aussi grossiers. Une autre critique possible serait celle de remarquer qu'il y avait un travail didactique clairement visible, ce qui ne peut être admis dans un théâtre pour enfants de qualité.»

Il est évident, on-t-il affirmé dans une autre remarque, qu'ils ne disposaient pas d'un bon dramaturge qui aurait pu les conseiller.

Les conclusions de ces documents

«Les membres de notre comité ont pris la décision de ne pas faire acte d'une critique autour de l'interprétation des comédiens. Ces sauts maladroits, ces cris hystériques, et ces martèlements répétés sur le torse qu'exécutent les «acteurs» ne peuvent être considérés comme une sorte d'interprétation de leur part. Il n'y avait à l'époque aucune formation sur l'interprétation corporelle ou une once de jeu poétique. L'improvisation et le manque de discipline artistique sont évidents chez tous les participants, et même si l'interactivité établie entre les acteurs et leur public est manifeste, cela ne justifie en rien un jeu sans parti pris artistique.»

Dans une note de bas de page, un des membres du comité a ajouté que cela l'avait beaucoup amusé quand le chasseur a trébuché et est tombé alors qu'il tentait d'attraper le tigre. Bien que la trahison semble mineure, il est reporté que le

exhaustive investigation that had to fight against a great deal of difficulties, we have gained access to the reserved records of this Association, written almost immediately after witnessing such an event. We won't transcribe the record and we will also dispense with the formalities, in order to move directly to the critical considerations, founded and backed by the profound theatrical knowledge of the members of the Association, all of them distinguished professionals in the art of Children's Theatre.

Some notes from the Records

«Considering the book, the vast majority of those present determined it was only an a collection of events without a defined thread. There was no appropriate dramatic growth. Many events were anticipated and repeated to boredom, and though every time the tiger appeared, the public trembled in fear, there was no need to use such a coarse resource time and time again. On another note, there was clearly a premeditated pedagogical intent that cannot be admitted in good theatre for children.»

It is evident, they affirmed in a side note, that they did not have access to a good dramaturg who could properly advise them.

The Records conclusions went on

«The members of this Committee decidedly deny making a critical judgement on anything resembling acting. Those clumsy jumps, the hysterical yelling and repeated beating of the chest performed by the «actors» cannot be called acting. There was no graduation in the use of expressive resources and nothing whatsoever resembling acting poetic. The improvisation and the lack of artistic discipline were evident in all the participants of this event, and though the intimate connection they achieved with the public was evident, this does not even begin to justify acting without an adequate aesthetic decision.»

In a side note, one of the members of the Committee claimed he'd found it very funny when, in the attempt to catch the tiger, the hunter tripped and fell. Though it was only a minor treason, it is said that the quoted member of the Committee was forbidden to speak for the next two meetings.

We will only look at a few more conclusions made by the Committee, in order to avoid sinking into unnecessary details:

«There is a total inconsistency in what we might call Direction, and more so in Staging. he members of this Committee deeply regret the complete neglect of the visual aspects,

dit membre du comité fût interdit de participation orale durant les deux rencontres suivant son intervention.

Nous ne regarderons plus que quelques conclusions formulées par le comité, afin d'éviter de sombrer dans des détails inutiles:

«La direction des comédiens et plus encore la mise en scène sont totalement inconsistantes. Les membres de ce Comité regrettent profondément la négligence complète des aspects visuels qui n'est qu'une juxtaposition d'éléments divers sans liens entre eux. Il est bien évident que, par exemple, la peau de tigre a été trouvée gisant par hasard sur le sol et non pas spécialement conçue pour le spectacle. Ou encore, la composition musicale d'un spectacle ne se limite pas à des percussions sur un tronc d'arbre. De manière générale, la production est étonnamment pauvre et manque d'imagination.» «Nous pensons qu'il est nécessaire de conclure notre travail ici, car nous ne pouvons perdre plus de temps, au cours de nos réunions, à discuter d'un spectacle si primitif dans sa conception.»

Dans une note en bas de page, il est écrit que l'un des membres du comité a déclaré avoir été surpris et touché par ce spectacle. Nous ne pensons pas que sa démission du comité soit la conséquence directe de cette affirmation.

En vérité, si notre histoire commune nous rassemble, si une peur ancestrale ancrée en nous depuis ces temps de grottes nous rend membres d'une même espèce disposant d'une mémoire collective remontant à nos origines, nous n'évoluons pas tous pour autant de la même façon ou ne répondons pas aux mêmes critères. Heureusement, une abondante diversité a grandi sur notre petite planète ainsi que dans notre propre espèce. Tout n'a pas encore été mondialisé.

Je pense donc que la question qui demeure est: Dans l'art, cette merveilleuse tentative de nous exprimer et de communiquer à travers ce qu'il y a de plus profond en chacun de nous, y a-t-il une esthétique prédominante? Une communauté «plus développée» peut-elle imposer une esthétique et des critères de «qualité artistique» sur des caractéristiques essentielles propres à chaque culture? Une pièce de théâtre pour enfants peut-elle être jugée en fonction de paramètres de qualité internationale? De tels paramètres peuvent-ils même exister?

Et au-delà: ce spectacle primitif, celui dont nous avons parlé, qui a lieu à l'entrée d'une grotte, que le public suit si attentivement, serait-il invité à un festival international?

in the juxtaposition of diverse elements without any clear unifying criteria. It is very obvious that, for example, the tiger skin was only one they found lying about, and not one specifically designed for the show. Designing sound for a play isn't, of course, tirelessly beating a tree trunk. The production, generally speaking, is amazingly poor and lacking imagination.» «We believe it necessary to conclude our review here, since we cannot waste any more time of our meetings considering shows so primitive in their conception.»

In a side note, it was remarked that one of the members of the Committee claimed he'd been very surprised and moved by the show. We don't think that his posterior resignation from the Committee was any consequence of such an affirmation.

In truth, though our common story does bring us together, though the fear ingrained in us in those caves makes us members of the same species with a collective memory going back to our origins, not everything transforms the same way or responds to the same criteria. Luckily diversity is abundant in our little planet as well as in our own species. Not everything has yet been globalized.

So I think the question remains: in art, in that marvellous attempt to express ourselves and communicate through the deepest reaches of each of us, is there a predominant aesthetic? Can «more developed» communities impose an aesthetic and «artistic quality» criteria over the essential characteristics of each culture in particular? Can a play for children be judged according to international parameters of quality? Do such international parameters of quality even exist?

And beyond that: would our primal show, this one we talked about, taking place at the entry of the cave, followed carefully by its audience, be invited to an International Festival?

J'ai choisi de travailler avec le théâtre pour les enfants depuis 1967 et j'ai souvent été obligée de lutter contre ce que j'appelle la ségrégation de l'enfance par la société adulte, une attitude qui met souvent en doute la capacité des enfants à comprendre nos propos. «Les enfants ne peuvent pas comprendre ça» ou «Ils n'ont pas compris ça, la langue est trop compliquée» sont des objections courantes qui ont accompagné le théâtre d'art pour les enfants...

En tant que metteur en scène, je suis toujours à la recherche d'un moyen d'élargir le sens du mot compréhension. Si nous mesurons les mots qu'un enfant peut reproduire à partir d'une pièce de théâtre ou d'un film, alors tous les détracteurs adultes auraient raison. Mais l'expérience sensitive ou émotionnelle des mots, des gestes et du sentiment, dessine un cadre plus large de réception. Et pourquoi ne pas accorder notre confiance à nos enfants lorsqu'il s'agit de la compréhension d'une représentation théâtrale lorsque nous leur accordons notre confiance lorsqu'ils souhaitent se divertir en ville: dans les centres commerciaux, les grands magasins, pour regarder des films, jouer à des jeux vidéo, regarder des dessins animés, regarder des photos d'autres enfants.

I have chosen to work with theatre for children since 1967 and have often been forced to combat what I call society's child racism; an attitude that often challenges children's ability to understand the spoken word. «Children can't understand this play» or «They haven't understood this, the language is too hard» are common objections that have followed in the wake of artistic theater for children...

As a director I am always looking for a way to expand the meaning of the word understanding. If we measure the words a child can reproduce from a play or a movie then all the adult critics would be right. But the sensual experience of words, gestures and feeling form a bigger picture. And why shouldn't we be confident that our children can understand a theatrical performance when we have the confidence to allow them to wander around town in malls and department stores, to watch movies, play video games, watch cartoons and look at photographs of other children.

Susan Osten

Directrice artistique Unga Klara. Professeure de mise en scène, Suède
Artistic Director Unga Klara, professor in directing, Sweden

© Sara P. Bergström



«Flygräddare» «Unaccompanied minors»
Unga Klara, Sweden



«De jag egentligen är» «Those I really am»
Unga Klara, Sweden

© Jonas Jörneberg

QUALITY THEATRE FOR A YOUNG AUDIENCE THÉÂTRE DE QUALITÉ POUR UN PUBLIC DE JEUNES

Nadia González Dávila

Nadia González Davila

Scénariste, metteur en scène, critique de théâtre et enseignante d'université, UNAM.

Screenwriter, stage director, theatre critic and professor at UNAM.

Traduction

Maria Luisa Dudet

Translation

Adrian Dawe

Pour établir un terrain de réflexion qui puisse aider à donner une réponse à cette question, nous voudrions revenir sur la définition **d'art dramatique** et sur le concept de **qualité en art**, car tous deux ont subi de changements au cours du temps.

Le théâtre occidental fut défini par Aristote en tant que **Mimesis, reproduction imitative** de la réalité. Le philosophe établit dans sa Poétique ce que nous pouvons considérer comme le premier traité de principes de qualité sur lequel ont été régis, pendant des siècles, les arts dramatiques.

Les choses ont beaucoup changé depuis le temps d'Aristote.

L'art du XXème siècle a fini par se libérer des tâches imitatives, grâce à la photographie. Le processus de recherche des fonctions et des possibilités de l'art est devenu aussi important que le résultat obtenu. Les critiques et les enseignants, seuls à pouvoir dire: «Ceci est de l'art, ceci ne l'est pas», ont fini par expliquer «Pourquoi ceci est de l'art, pourquoi ceci ne l'est pas». Le problème de la qualité est donc devenu plus complexe.

Les jugements sur l'art sont de plus en plus subjectifs: «Ceci me plaît, ceci m'interpelle. On l'exhibe dans un musée, on le vend dans une galerie, on le présente à un festival, c'est donc pour moi, de l'art». La recherche de la beauté, l'exaltation de la vertu, le besoin de communiquer un sens partagé par une collectivité (toutes d'ailleurs des valeurs aristotéliennes) ne sont plus les objectifs de l'art. L'œuvre d'art est devenue un produit, et sa qualité peut avoir les mêmes retombées économiques qu'une

To establish the field of a reflection that will help to answer this question, we will begin by taking a look at the classical definition of **dramatic art**, and the concept of **quality in the art**, since they have changed over time.

Western theatre was defined by Aristotle as **Mimesis, an imitative reproduction** of reality. The philosopher established in his Poetics what we may consider as the first treaty of quality principles which, for centuries, ruled the performing arts.

However things have changed a lot since Aristotle's times.

In the 20th century art finally got rid of the imitative tasks, thanks to photography. The process of searching for the functions and possibilities of the art became as important as the final result. Critics and academics, passed from being the only ones that could say, «This is, or this is not art...» to be the ones who can explain, «Why this is, or is not art». The problem of the quality became more complex.

The judgments on art are more and more subjective: «I like this, it provokes me. It is exhibited in a museum, it is for sale in a gallery, or it is presented in a festival, so this is art for me». The search for beauty, the elevation of virtue, the necessity to communicate a shared meaning on the community (all of these being Aristotelian values), are no longer the purposes of art. Art became a product and it's quality is equated with the economic performance that merchandise generates. The «good art» is the one that creates value, the one that generates money.

«A la deriva Joc» (MEX)
«Joc adrift» An adaptation
of the adventures of
Huckle Berry Finn, by
Jacqueline Serafin and
Iker Vicente.



marchandise. Le «bon art» est celui qui crée de la *valeur*, celui qui fait gagner de l'argent.

En ce qui concerne le théâtre, dans sa quête pour trouver un langage propre, sa «forme pure», il a réduit au minimum le métier de Poète. Le texte dramatique n'est plus le recours de qualité dominant, dans la mise en scène. Les autres rôles créatifs furent aussi restreints: l'acteur a perdu son pouvoir face au Directeur, et ce dernier a cédé la place, dans bien des cas, au Producteur ou au *Dramaturg*. En ce qui concerne *l'action humaine que l'on imite*, depuis bien longtemps, rois et demi-dieux ont disparu et c'est l'homme commun, aux problèmes communs, avec ses tragédies communes, qui est monté sur scène et est devenu le protagoniste de l'action dramatique. Le théâtre va de pair avec les révolutions sociales...

Ces considérations mises en place, revenons à notre question de départ: **Qu'est-ce que le théâtre de qualité ou que devrait être le théâtre de qualité qui s'adresse à un public de jeunes?**

Le Théâtre Jeune Public est récent dans l'histoire des arts. Le premier édifice théâtral, avec un répertoire exclusivement consacré aux enfants, a été fondé en 1965, à Moscou (bien que l'activité théâtrale et musicale pour les jeunes ait commencé bien avant). Dans d'autres pays, le phénomène est encore plus récent. Au Mexique, par exemple, il existe une tradition de Théâtre pour Enfants qui date de la première moitié du siècle dernier, tradition soutenue principalement par l'Institut Natio-

nal des Beaux Arts (INBA), fortement ancrée, à ses débuts, sur les anciennes traditions populaires. Actuellement, 30% de la programmation des salles de théâtre à Mexico se composent de spectacles pour enfants. Il faut dire que nous sommes un pays dont plus de la moitié de la population a moins de 18 ans. Faire du théâtre pour enfants est donc une activité productive tant pour le théâtre commercial que pour les artistes indépendants: nous avons un public nombreux!

As for theatre, in the quest to find its own language, its «pure form», it minimized the Poet's craft. The dramatic text is no longer the main resource, the dominant quality, for the staging. The other creative roles have been limited too: the actor lost his power to the Director, and the Director fell, in many cases, to the Producer, or to the Dramaturg. As for the human action that is imitated, a long time ago kings and demigods had disappeared; the common man, with his common problems, and his common tragedies, climbed to stage to perform the dramatic action. Theatre goes hand in hand with social revolutions...

Once these considerations are established, let us return to our initial question: **What is, or how should quality theatre look like when aimed towards a young audience?**

TYA is very recent in the history of arts. The first theatrical building, with a repertoire exclusively dedicated to children, was founded in 1965, in Moscow (although theatrical and musical activity for young people had already started before). In other countries, this theatrical phenomenon is still a recent fact. In Mexico there is a tradition on Theatre for Children since the first half of the last century, held mainly by the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), strongly founded and rooted in popular folklore and traditions. Presently, 30% of the theatrical billboard in Mexico City consists of children's theatre. We are a country where more than half of the population is less than 18 years old, creating and producing children's theatre is a very productive and present task both for commercial theatre, as

«Hazme un hijo» (MEX)
«Make me a child» A play
by Enrique Olmos de Ita.
Directed by Susana Romo
and Fausto Ramírez



Pourtant, nous ne pouvons pas affirmer que la qualité de tout ce qui est produit dans notre pays soit satisfaisante. Nous voici au cœur de notre sujet:

well as for independent artists. We've got a lot of audience!

However, we cannot affirm that the quality of everything that is produced in our country is satisfactory. This brings us to the core of our topic:

Art for children cannot be separated from art per se, it's a fact. To determine its quality grade, it must be evaluated and compared to the same criteria as art in general. If we agree with these statements, we should ask ourselves: Can a performing artist who is dedicated to young audiences, exercise all the liberties conquered by last century's vanguards in form and content? Can TYA resign to the quest for beauty and transcendence, or to its social function? Can it just be «art for the sake of art» and present any topic, in any given format, with any language, to children?

L'art pour enfants ne peut être séparé du phénomène de l'art en soi, c'est un fait. Et donc il doit être soumis aux mêmes critères que ceux auxquels est soumis l'art en général, pour déterminer son niveau de qualité. Si nous sommes d'accord là-dessus, la question est de savoir si les acteurs du théâtre Jeune Public peuvent exercer toutes les libertés conquises par l'avant-garde au siècle dernier, en ce qui concerne la forme et les contenus, et si le Théâtre Public Jeune peut faire fi de la recherche de la beauté et renoncer à la transcendance, ou à sa fonction sociale, s'il peut être simplement de l'art pour l'art et présenter aux enfants n'importe quel thème, sous n'importe quel format, et utiliser n'importe quel langage.

Nous prendrons position et nous dirons que non, dans la majorité des cas. Nous croyons que bien plus de critères doivent être pris en compte pour déterminer la qualité d'un

We are going to take a side, and say no, for most of the cases. We believe there is more of a criteria to consider when determining the quality of TYA, given the particularities of the public we are addressing to. For instance: we all know that children are not disabled adults (they were thought as that, at some point in human history); but we also should know that the children's mind is not capable to develop the symbolic language, until they reach certain age. Then, off course, we can construct different kind of symbols in our theatrical work, however we wouldn't give up the poetical function of theatre, but we cannot expect that children of a certain age will understand and

Théâtre Public Jeune, précisément pour les particularités du public à qui l'on s'adresse. Par exemple, nous savons tous que les enfants ne sont pas des *adultes handicapés* (il fut un temps dans l'histoire de l'humanité où on les considérait ainsi); mais nous devrions aussi savoir que l'esprit des jeunes ne peut élaborer que jusqu'à un certain âge, le langage symbolique. Alors bien entendu nous pouvons construire des symboles de tel ou tel type dans nos montages, nous ne pouvons aucunement renoncer à la fonction poétique du théâtre, mais nous ne pouvons pas nous attendre à ce que des enfants d'un certain âge les comprennent ou les élaborent. Peut-être n'oublieront-ils pas les images qu'ils verront dans une pièce d'après le Petit Prince de Saint-Exupéry, mais ce ne sera que beaucoup plus tard qu'ils pourront comprendre les symboles contenus dans ces images.

C'est ainsi, qu'un premier critère pour déterminer la qualité d'un travail théâtral consacré à un public de jeunes serait: Est-ce réellement du théâtre pour eux? Ce théâtre prend-il en compte les processus de croissance des jeunes, leurs expériences vitales, leurs besoins? Est-il, de plus, pertinent, c'est-à-dire, touche-t-il des thèmes qui appartiennent aux jeunes, leur offre-t-il un sens d'appartenance? Faire du bon théâtre Public Jeune implique tout d'abord, un travail de recherche profond sur la nature et les étapes de développement des enfants. En tenant compte par principe de leur diversité culturelle. Un enfant des montagnes du Oaxaca, au Sud du Mexique, qui a pour seconde langue l'espagnol, ce n'est pas pareil à un enfant des bidons villes des alentours de la Ville de Mexico, ou à un enfant qui vit à la frontière des États-Unis.

Le concept d'enfance est vraiment très récent, La Convention des Droits de l'Enfant n'est entrée en vigueur qu'en septembre 1990. Les conditions de vie des Enfants dans presque tout le monde restent encore marquées par l'abus et la négligence. Un théâtre qui ne prend pas en considération ces facteurs, n'est pas un bon théâtre pour les Jeunes.

D'autre part, le fait qu'une pièce ait un succès commercial et soit acceptée, ne rend pas meilleure sa qualité de théâtre Public Jeune. Ce type de théâtre, carton pâte, plein de stéréotypes, sans recours plastiques réels, qui considère l'enfance comme un «âge d'or», et les enfants comme «des êtres béatifiés», «libres de tout conflit», est révolue. Un théâtre Public Jeune qui n'inclut pas une approche esthétique originale, qui ne tient pas compte de l'évolution de l'esthétique ou des techniques des acteurs, qui n'utilise

elaborate these symbols. They may not forget the images they see in a performance based on the tale «Le petit Prince», by Saint-Exupery, but it will not be until much later, when they can truly understand the symbols contained in them.

So the first criteria to determinate the quality of a theatrical work dedicated to the young audiences would be: Is it really for them? Does it take into account their growing processes, their living experiences, their needs? Is it relevant, for instance, does it touch upon topics that pertain to them or that gives them a sense of belonging? Making good TYA should imply, first of all, a very deep research on the nature and developing stages of children. And considering, by principle, cultural diversity: A Mexican child from the mountains of Oaxaca, in the South of Mexico, whose second language is Spanish, is not the same than a child from vulnerable areas of Mexico City, or a child who lives on the border with the United States.

The concept of childhood is incredibly recent. The Convention on Children's Rights entered into force barely in September 1990. The living conditions of children throughout most of the world are still marked by abuse and negligence. A theatre that does not consider these factors is not quality theatre for young people.

On the other hand, the fact that it's successful, commercial and accepted, does not assure that the quality for TYA is better. This kind of theatre, squared, filled with stereotypes, without plastic resources, that takes childhood as a «golden age» and children as «beatified beings», «free of all conflict», has finally run out. A TYA that does not include an aesthetic proposal, which does not take into account the evolution of the fine arts, or the new acting techniques; which ignores basic aspects of design, such as the use of color; not exploring the new stage or musical languages, cannot be regarded as quality theatre.

Finally I will take on the aspects of the contents and thematic axes of the TYA. Evidently, children of this age are nothing like the children of 50 years ago (nonetheless, there are children and young people all over the world that still live in ancient conditions of misery and abandonment). For instance children that can get public education, and the scarce health services in countries of Latin America, have an impressive quantity of information, which modifies their perception of the world and of themselves (this happens even more with children in Europe or the

pas des langages musicaux et de mise en scène nouveaux, ne peut pas non plus être considéré comme un théâtre de qualité.

Finalement, j'aborderai l'aspect des contenus ou les axes thématiques du Théâtre Jeune Public. Évidemment, les enfants et les jeunes d'aujourd'hui ne ressemblent en rien aux enfants d'il y a 50 ans (bien entendu il y a, dans tout le monde, des enfants et des jeunes qui ont des conditions de vie ancestrales de misère et d'abandon). Disons que les enfants qui ont accès à l'éducation publique, et aux précaires services de santé dans les pays d'Amérique Latine, disposent d'une quantité d'information impressionnante, ce qui modifie leur perception du monde et la perception qu'ils ont d'eux-mêmes (bien davantage les enfants en Europe ou aux États-Unis). Ceci pose de sérieux problèmes pour la recherche d'un répertoire parmi les œuvres déjà publiées, disait récemment Otto Minera, un collègue, éditeur d'une collection de pièces de théâtre pour enfants. Les œuvres contemporaines, écrites pour un public de jeunes, semblent *vieillir* très vite. Cela devrait dépendre des thèmes abordés. Par exemple: le phénomène du harcèlement à l'école ou *Bullying*, a augmenté d'une manière exponentielle, ces dernières années. Un Théâtre Public Jeune qui aborde de manière effective certains thèmes, dans lesquels principalement les adolescents puissent se reconnaître dans leur moment historique, sera une pièce Jeune Public de qualité.

Voici le moment de conclure notre discussion, je voudrais cependant ajouter que je crois fermement qu'un Théâtre Public Jeune de qualité, n'est pas un théâtre «éducatif» (bien qu'il soit formateur) et il peut être bien plus qu'un divertissement: il peut offrir une vraie *expérience esthétique* et éveiller chez les jeunes des sentiments de transcendance, d'expansion, de joie, de sens du vrai, mais également d'appartenance, et d'unité.

USA). This brings serious issues on the search of a repertoire among published plays, as commented by Professor Otto Minera, a professor of theatre at the National Autonomous University of Mexico (UNAM) and recent editor of a collection of children's plays titled: «El mejor teatro para niños» (The Best Drama for Children). Contemporary plays, written for young audiences, seem to grow old pretty fast. It has something to do with the topics they take. For example: school harassment or the phenomena of Bullying has grown exponentially in the last few years. A TYA that includes effective ways on addressing these certain topics, where adolescents in particular can feel recognized on their historic moment, would be a TYA of quality.

It is time to close our debate, however not without adding that I strongly believe that a quality TYA is not «educational theatre» (although it is formative), and it can do more than just entertain, it can offer to young audiences a real aesthetic experience that awakens in them feelings of transcendence, expansion, joy, truthfulness, but also of belonging and unity.



Girls audience
Mexico

PANTALONE

music theatre for (very) young children

Pluis
Karussell
Merry-Go-Round
Bye Moon
Pantoffeltrein
Luna van de boom
My heart is a penguin



info@pantalone.be | +32 2 223 00 84 | Martelaarsplein 13 | B-1000 Brussel

GRIPS



SEOUL International Summerfestival: aneinander-vorbei | nearly - but not quite BUKAREST International Festival: aneinander - vorbei | nearly - but not quite
SAO PAULO A Window To Utopia: Durst | Thirst
HANOVER Fair Culture: Durst | Thirst DUSSELDORF asphalt: Frau Müller muss weg | No more Mrs Mueller
HAMBURG 2. Privattheatertage: Kebab Connection

grips-theater.de



Artists and venues for young audiences

Des artistes et des scènes pour les jeunes publics

Today in France, theatre for young audiences benefits from a great impetus, which lets its mark in the cultural life of cities and territories. Through a multitude of performing arts disciplines (theatre, dance, circus, puppetry, street theatre) this prolific creative arena has fulfilled a genuine desire expressed by families and schools.


We believe that children and teenagers are a fully-fledged audience, and that they are full-time discoverers. As such, they deserve the best of what theatre can offer: that is why we dedicate to them our best plays and our most involved performances.

Playwrights, artists, producers and theatre institutions, all the members of Assitej France are working for this audience with professional creations that are full of fun, emotions, surprise, intimate feelings and new concepts. These performances appeal to the minds and hearts of young people as much as the ones of the grown-ups who accompany them.

The creation of the Assitej France confirms how the French professionals are willing to cooperate, exchange, think and build open-minded projects with other professionals who share the same convictions all over the world.

Thus, do not hesitate to solicit us when you're willing to contact French professionals working for young audiences...

France Assitej is
180 members for its creation in 2012
Artists, festivals, theaters...
Find us on www.assitejfrance.fr



ASSITEJ International Meeting 2013 in Linz

With over 90 professional ASSITEJ theatres and artists Austria is always worth a visit! A large number of international festivals provides great opportunities to experience theatre & dance for young audiences in all its variety and richness & makes Austria a hotspot of the performing arts for children and young people ! For more information visit: www.assitej.at







ASSITEJ Austria Junges Theater Österreich 

Theater des Kindes
Theater des Kindes was established in 1973 and has its present fixed location in the heart of Linz, Upper Austria. The feedback for the productions is amazingly positive and the theatre has received and has been nominated for prizes on several occasions.
office@theater-des-kinds.at | www.theater-des-kinds.at

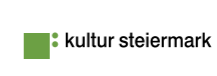
spleen*graz
spleen*graz is an international and independent theatre festival for young audience founded by Mezzanin Theater und TaO!-Theater am Ortweinplatz. It takes place every two years at various stages and in public space in Graz/Styria and features a broad range of performances, including plays, contemporary dance and crossover projects.
Next time: February 2014. Applications from international theatre groups welcome!
info@spleengraz.at | www.spleengraz.at

TOIHAUS THEATRE SALZBURG

- Theatre in the city centre of Salzburg since 1984. A specific combination of dance, music and acting is essential for the theatre's artistic style. Productions for adults and for children.
- Austrian ambassador for theatre for children: guest performances throughout Europe, the USA and Japan.
- International theatre festival „BIM BAM“ for the youngest (since 2007).

office@toihaus.at | www.toihaus.at

SZENE BUNTE WÄHNE
Founded in 1991 SZENE BUNTE WÄHNE has become a European hotspot for performing arts for young people! The two annual festivals of SZENE BUNTE WÄHNE (Performing Arts, Sept./Oct. in Lower Austria and Dance Feb./March in Vienna) are among Europe's largest professional festivals for children and young people featuring drama and object theatre as well as contemporary dance und performance.
office@sbw.at | www.sbw.at



MÉXICO

PROGRAMA DE TEATRO PARA NIÑOS Y JÓVENES

Instituto Nacional de Bellas Artes CONACULTA

www.teatroninosyjuvenes.bellasartes.gob.mx

assitej-festival 2013

16-19 oct.

kilden, kristiansand, norway

assitejfestivalen.no

THEATER DER JUNGEN WELT LEIPZIG

Award-winning theatre for children and youth since 1946
10 actors, 3 puppeteers
almost 700 performances a year
about 55 000 visitors a year

Theatre of the Young World Leipzig, Germany, wishes you an inspiring meeting

suchen.

Spielzeit 2013/14

www.tdjw.de

TYA THEATRE FOR YOUNG AUDIENCES

Supporting quality, pioneering and inclusive theatre made in Scotland, Northern Ireland, Wales and England.

www.tya-uk.org

TYA UK Centre of ASSITEJ

KulturRegion Frankfurt/RheinMain

Starke Stücke

International Theatre Festival for Young Audiences in Frankfurt/Rhine-Main, Germany

20th edition

18TH - 28TH MARCH 2014

www.starke-stuecke.net

Bravo! is coming!

The next Bravo! festival will be held 23rd to 30th March 2014. Bravo is an international theatre festival for children and young audiences arranged biennially in Helsinki capital city area Finland!

Welcome to Helsinki in March 2014!"

BRAVO!

Kennedy Center Theater for Young Audiences

2013-2014 SEASON
Washington, D.C.

Man of the House

A World Premiere Kennedy Center Co-Commission with Rain Art Productions
Written and performed by David Gonzalez

Master storyteller David Gonzalez returns with a brand-new, semi-autobiographical solo show about Pablito, a young boy of Cuban/Puerto Rican heritage who searches for his long-lost father while spending a summer in Miami. Age 9+

NOVEMBER 2-3, 2013

Elephant and Piggie's We are in a Play!

A World Premiere Kennedy Center Commission
Based on the *Elephant and Piggie* books by Mo Willems
Script and lyrics by Mo Willems; Music by Deborah Wicks La Puma

Best friends Gerald and Piggie find themselves on an excellent musical adventure in this world premiere adaptation of Mo Willems's award-winning *Elephant and Piggie* books. Age 4+

NOVEMBER 23-December 31, 2013

Orphie and the Book of Heroes

A World Premiere Kennedy Center Commission
Book and Lyrics by Christopher Dimond; Music by Michael Kooman

Spunky and curious Orphie, a young girl in Ancient Greece, sets out to save storyteller Homer and his *Book of Heroes* in this humorous musical—a quest that takes her from the heights of Mt. Olympus to the depths of the underworld. Age 9+

FEBRUARY 8-23, 2014

Robin Hood

A U.S. Premiere Kennedy Center Co-Commission
with Visible Fictions of Scotland

Updated, inventive, and hilarious, this is unlike any Robin Hood you've seen before! Scotland's acclaimed theater company Visible Fictions returns to bring this classic tale to life with a few actors and lots of imagination. Age 7+

MARCH 29-APRIL 6, 2014

Performances for Young Audiences is made possible by

Bank of America

Additional support for Performances for Young Audiences is provided in part by Adobe Foundation; The Clark Charitable Foundation; Mr. James V. Kinsey; The Macy's Foundation; The Max and Victoria Dreyfus Foundation, Inc.; The Morris and Gwendolyn Cafritz Foundation; Park Foundation, Inc.; Paul M. Angel Family Foundation; an endowment from the Ryna and Melvin Cohen Family Foundation; U.S. Department of Education; Washington Gas; and by generous contributors to the Abe Fortas Memorial Fund, and by a major gift to the fund from the late Carolyn E. Agger, widow of Abe Fortas.

Major support for the Kennedy Center's educational programs is provided by David and Alice Rubenstein through the Rubenstein Arts Access Program.

Education and related artistic programs are made possible through the generosity of the National Committee for the Performing Arts and the President's Advisory Committee on the Arts.



Save the Date!

THE KENNEDY CENTER
NEW VISIONS
NEW VOICES

MAY 16-18, 2014

The Kennedy Center's *New Visions/New Voices* is a week-long program for playwrights and theaters to stimulate and support the creation of new work for young audiences and families. Participants write, revise, and rehearse new plays and musicals which are then presented as rehearsed readings with post-show discussions during a national weekend conference for theater professionals, educators, publishers, and others interested in the field from around the country and internationally.

In 2014, *New Visions/New Voices* will include the best in new work for young audiences both nationally and internationally, as well as international playwright observers and 'the translation project', which will workshop the English translation of a play previously successful in another language.

For more information and online applications, visit www.kennedy-center.org/education/nvv.html.

**dschungel
wien** THEATERHAUS
FÜR JUNGES PUBLIKUM

Theatre, Dance, Opera, Performance,
Puppet-, Object- & Music Theatre
for young audience.



© Rainer Berson

DSCHUNDEL WIEN international touring activities:

Sleep tight sweet moon (2+), Sand (2+),
Spaceship Earth (6+), Ulysses (8+), Boys don't cry (13+),
Wolf (13+), Love Songs (14+), True Story (14+)

www.dschungelwien.at

MuseumsQuartier, Vienna, Austria

The Kennedy Center



INTERNATIONAL THEATER FESTIVAL
FOR A YOUNG AUDIENCE



INTERNATIONAL THEATER FESTIVAL
SCH. XPIR



20 – 30 JUNE 2013
LINZ/AUSTRIA
WWW.SCHAEXPIR.AT